

## Indice del terzo numero

La Redazione, *Presentazione del terzo numero*, «NuBE», 3 (2022), pp. 1-2.

Gabriella Pelloni, Francesca Dainese, *Lo scarto dalla norma: corpo e corporeità nella letteratura contemporanea*, «NuBE», 3 (2022), pp. 3-10.

### Monografica

Tommaso Testolin, *Il futuro del corpo-archivio. Una teoria dell'atto creativo*, «NuBE», 3 (2022), pp. 11-32.

Francesca Dainese, *L'habeas corpus de Georges Perec. De la culpabilité du condamné à l'hyper maîtrise du créateur*, «NuBE», 3 (2022), pp. 33-53.

Fabio Ramasso, *«Il corpo non mente». Körper-Analyse intorno al personaggio di Penelope nel dramma Ithaka di Botho Strauß*, «NuBE», 3 (2022), pp. 55-78.

Catia De Marco, *Of Monsters and Men. The Search for the Human in P.O. Enquist's Nedstörtad ängel*, «NuBE», 3 (2022), pp. 79-107.

Edoardo Checcucci, *Razzializzazione e bianchezza nelle opere norvegesi della post-migrazione di Camara Lundestad Joof*, «NuBE», 3 (2022), pp. 109-135.

Marilena Parlati, *This Body which Is not M(in)e. Figuring the Pregnant Body*, «NuBE», 3 (2022), pp. 137-158.

### Miscellanea

Ievgeniia Voloshchuk, *Immagini dell'Ucraina nella letteratura contemporanea di lingua tedesca sulla migrazione*, «NuBE», 3 (2022), pp. 159-180.

«NuBE», 3 (2022), pp. 1-218.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/3.2022> ISSN: 2724-4202

### Schede e recensioni

Davide Di Maio, Recensione di Peter Handke, *Kleine Fabel der Esche von München*. Mit Fotos von Isolde Ohlbaum und einem Nachwort von Michael Krüger, Wallstein, Göttingen 2022, «NuBE», 3 (2022), pp. 181-185.

### Materiali

Daniele Artoni, Manuel Boschiero, *Introduzione alla sezione Materiali*, «NuBE», 3 (2022), pp. 187-190.

Vladimir Vertlib, *Ucraini e russi: erano come fratelli*, traduzione e cura di Gabriella Pelloni, «NuBE», 3 (2022), pp. 191-197.

Oxana Matyichuk, *Diario Ucraino (XVII). Un'infinita eclissi di sole. 28 marzo 2022, 15:47*, traduzione e cura di Chiara Conterno, «NuBE», 3 (2022), pp. 199-203.

Alisa Ganieva, *Mi vergogno*, traduzione e cura di Giulia Marcucci, «NuBE», 3 (2022), pp. 205-208.

Danik Zadorožnyj, «*Užasy, užasy, užasy...*», traduzione e cura di Alessandro Achilli, «NuBE», 3 (2022), pp. 209-214.

Tanja Skarynkina, *KAK SDUVŠIESJA ŠARIKI*, traduzione e cura di Alessandro Achilli, «NuBE», 3 (2022), pp. 215-218.

## Presentazione del terzo numero

In questo terzo numero di «NuBE» la sezione *Monografica* è destinata alla rappresentazione del corpo e della corporeità nelle letterature contemporanee europee. La sezione, curata da Gabriella Pelloni e Francesca Dainese, raccoglie una serie di analisi che, nell'indagare la fenomenologia del corpo in opere dei nostri giorni, esplorano i modi in cui la letteratura si interroga su come le diverse politiche sociali, culturali e sanitarie influenzino il rapporto dei singoli individui e delle comunità con la corporeità, e su come essa possa potenzialmente guidare la riflessione intorno alla trasformazione di tale rapporto come emerge dall'introduzione: *Lo scarto dalla norma: corpo e corporeità nella letteratura contemporanea*.

Nella sezione *Miscellanea* pubblichiamo un contributo che si concentra sulla rappresentazione dello spazio ucraino nelle opere di alcune autrici contemporanee di lingua tedesca provenienti dall'Europa orientale. L'analisi, condotta nella prospettiva del conflitto attuale, ha l'obiettivo di stabilire quali elementi topografici, storico-culturali ed estetici svolgano un ruolo centrale nelle immagini dell'Ucraina che troviamo nel contesto della letteratura contemporanea di lingua tedesca.

La sezione *Schede e recensioni* contiene una scheda dedicata alla nuova edizione del racconto di Peter Handke *Kleine Fabel der Esche von München* (*Piccola favola del frassino di Monaco*), ripubblicato pochi mesi fa dalla casa editrice tedesca Wallstein in occasione dell'ottantesimo compleanno dello scrittore, Premio Nobel per la letteratura nel 2019.

Infine la sezione *Materiali*, ovvero la parte dedicata a contributi originali di scrittrici e scrittori, o di esponenti autorevoli della cultura contemporanea, è concepita in questo numero come uno spazio destinato a voci e testimonianze sull'attuale conflitto in Ucraina. Per una panoramica sui

testi pubblicati si rimanda all'introduzione della sezione, curata da Manuel Boschiero e Daniele Artoni.

**Lo scarto dalla norma:  
corpo e corporeità nella letteratura contemporanea**

Negli ultimi decenni l'interesse per il corpo umano ha acquisito un rinnovato vigore nel contesto degli studi culturali. All'inizio del nuovo millennio, all'interno di molte discipline quali le scienze storiche e politiche, l'antropologia e la sociologia, si è perfino constatata l'esistenza di un *Somatic Turn* o *Body Turn*, che ha visto la corporeità non solo diventare l'oggetto di una riflessione senza uguali, ma anche farsi categoria teorica in grado di mettere in atto un mutamento di paradigmi e, in conseguenza di ciò, portare alla riscoperta e alla ridefinizione di molte teorie già esistenti.

Sebbene appaia evidente che la "lettura" del corpo da una prospettiva culturologica non sia certo un'invenzione del tardo XX e del XXI secolo, negli ultimi decenni nuovi impulsi sono venuti dal femminismo e dai *Gender Studies*, e anche da altre prospettive come i *Men's Studies* e i *Disability Studies*, che hanno aperto nuovi ambiti di riflessione e di ricerca sulla rappresentazione e sulla messinscena del corpo umano nella letteratura, nel cinema, nei *graphic novels*, nelle arti visive e performative. Tutte queste tendenze, che si fondano su un'epistemologia comune volta a dimostrare la problematicità delle categorie di genere, sesso, razza, abilità ecc., condividono una prospettiva costruttivista e anti-essenzialista secondo cui il corpo umano è stato esperito e concettualizzato in modi completamente differenti nel corso della storia e nell'ambito delle diverse culture. Tale visione va oltre una lettura del corpo basata sul livello materiale, percettivo e esperienziale, per considerare invece soprattutto le pratiche e i valori cui il corpo è soggetto nel suo essere inserito in una serie di regimi che lo plasmano (Foucault 1977a, 37). Se Foucault immagina che l'intera archeologia delle scienze umane possa essere costruita a partire dallo studio dei meccanismi di potere che investono i corpi, i gesti e i comportamenti, più

Gabriella Pelloni, Francesca Dainese, *Lo scarto dalla norma: corpo e corporeità nella letteratura contemporanea*, «NuBE», 3 (2022), pp. 3-10.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1324> ISSN: 2724-4202

recentemente Judith Butler ha radicalizzato questo insegnamento in riferimento ai generi, sostenendo che la performatività degli stessi è costituita dalla ripetizione nel tempo degli atti e dei gesti corporei che appartengono al costruito culturale del soggetto sessuato. Secondo la teoria butleriana, il potere dei discorsi influirebbe sulla stessa materialità dei corpi poiché alla lingua non appartiene uno status mimetico o rappresentativo, bensì «produttivo, costitutivo, si potrebbe dire anche performativo, dal momento che tale atto significante delimita e delinea il corpo che sostiene di trovare prima di ogni significazione» (Butler 1996, 26). Per Butler il corpo materico non ha maggiore densità del corpo in quanto discorso costruito performativamente (Butler 2014).

Appare evidente come la società contemporanea mostri una spiccata attenzione e una progressiva presa di coscienza nei confronti della corporeità, sia nel suo aspetto esteriore che nelle sue funzionalità. Due sono gli aspetti, di foucaultiana memoria, che sembrano essersi affermati nella visione e nell'esperienza attuali del corpo: è centrale, da un lato, la riflessione biopolitica secondo cui la coscienza e la padronanza del corpo si sono raggiunte solo per effetto dell'investimento del corpo da parte del potere, ovvero del lavoro meticoloso e ostinato della materialità del potere sul corpo stesso degli individui (Foucault 1977b, 143); dall'altro, è proprio tale lavoro del potere ad aver prodotto il desiderio del proprio corpo che si esplicherebbe in quelle forme di "cura di sé" in cui Foucault avrebbe successivamente declinato la sua indagine: a questo fenomeno nell'antichità è infatti notoriamente dedicato il terzo volume che compone l'opera *La storia della sessualità* (Foucault 2014). Tali forme di "cura di sé" hanno spaziato, nel Novecento, dalla *Körperkultur* tedesca al nuovo culto del corpo caratteristico degli anni Settanta; oggi esse si concretizzano, ad esempio, nella diffusione, attraverso i maggiori canali di comunicazione, del mito della salute, della cura e del wellness psicofisico. In tale ricerca di "risanamento" dell'io a partire dalla dimensione corporea, si introducono modelli di

benessere e pratiche sportive volte ad equilibrare delle vite sempre più virtuali. Oggi più che mai il corpo sembra «la base e il supporto privilegiato del sentimento d'identità» (Lipiansky 2005, p. 41). Esso riflette la percezione che abbiamo di noi stessi e di noi stesse o dell'immagine ideale che vorremmo inseguire. In questo senso, le trasformazioni del corpo rivestono un valore mimetico: nel mondo occidentale l'affermazione della propria individualità nel contesto sociale passa sempre più spesso, ad esempio, dalla necessità di “migliorare” o “ringiovanire” il corpo che invecchia con strumenti cosmetici e chirurgici, un fenomeno diffuso, che gode di un'approvazione crescente a livello sociale quasi quanto la manipolazione del corpo attraverso tatuaggi o *piercing*.

Gli ultimi due anni di pandemia globale hanno concentrato l'attenzione sul corpo sotto alcuni punti di vista specifici, che si potrebbero sintetizzare, da un lato, nell'osservazione e nella narrazione degli effetti della malattia sul corpo, dall'altro, nell'esperienza dell'isolamento fisico, con la conseguente astinenza dall'incontro e dal contatto con i corpi degli altri. L'esplosione del discorso mediatico sugli effetti della pandemia, tuttavia, si inserisce in un processo già in atto di progressiva riabilitazione del corpo malato, che da tabù è diventato argomento di discussione e di ampia esposizione. Malattia, patologie rare, difformità e deformità non sono aspetti da nascondere, bensì esperienze, su cui sensibilizzare le comunità, che diventano collettive attraverso la condivisione. Il corpo malato non è più, quindi, «un concetto generale di non valore che comprende tutti i valori negativi possibili» (Nancy 2006, p. 37)

Se a fare da contraltare all'immagine dirompente della ricerca della salute fisica c'è dunque un'accresciuta diffusione di racconti sulla malattia, l'altro asse tematico contiguo e speculare è quello che interessa la promozione di un'immagine del corpo ideale e conforme (Sukhanova e Thomashoff 2015) e l'ampio discorso sulla difformità a esso contrapposto. Sofferto o positivamente rivendicato, l'allontanamento dal modello di corpo

conforme – che si tratti di genere sessuale, di presunte categorizzazioni etnico-razziali, di forma fisica, di abilità/disabilità o di altri tipi di normatività – si fa spesso atto politico. Non da ultimo, si assiste infatti anche al diffondersi di un'educazione inclusiva in relazione alla difformità e alla diversità per i bambini e per i ragazzi, che passa attraverso le strutture pedagogiche e la produzione editoriale per l'infanzia (Cottini 2017).

Sulla scorta di questo dibattito, il terzo numero di «NuBE» si propone di esplorare e ascoltare le voci della letteratura europea contemporanea per interrogarle su come le politiche sociali, culturali e sanitarie possano influenzare il rapporto dei singoli individui e delle comunità con la corporeità. Esso intende anche offrire una panoramica trasversale su universi linguistici e culturali differenti per mostrare come la letteratura, grazie al suo potenziale euristico e visionario, possa guidare la riflessione intorno alla trasformazione della relazione tra l'individuo contemporaneo e il proprio corpo. Esplorare la fenomenologia del corpo nella letteratura contemporanea significa riflettere su ambiti dell'esperienza tanto disparati quanto contigui e complementari. Senza pretesa di esaustività, la presente raccolta di saggi si concentra sul corpo nel suo legame con la costruzione dell'identità, rispetto alla memoria individuale o collettiva; sulle metamorfosi del corpo, ivi compreso anche il suo essere ibrido, o alterato; su una rinnovata concezione della malattia e della cura; sui limiti percettivi e sovente discriminatori del corpo dell'Altro; sulle disabilità e le alterazioni della sensorialità del *moi-peaux* (Anzieu 1996).

La riflessione di Tommaso Testolin sul *corpo-archivio* (André Lepecki 2010; *infra*, 13) inaugura la raccolta. Il corpo viene paragonato a una biblioteca-mondo che incorpora un repertorio di documenti potenzialmente infinito, mentre progressivamente dimentica o ne elimina una parte. Ma come recuperare ciò che sfugge a questo corpo-memoria, a causa di stratificazioni successive o di un rimosso traumatico? Come rimettere in azione la memoria dell'archivio? Partendo dai *Performance* e dai *Reenactment*



*Studies*, Testolin analizza una serie di opere di autori contemporanei, da Marina Abramović a Georges Perec, per proporre una ridefinizione del *cosmos* del soggetto, attraverso una progressiva opera di *totalizzazione*, così come intesa da Sartre, del sé in rapporto all'ambiente circostante. Questo archivio che si apre dal futuro (Derrida 2008; *infra*, 21) ricorda l'angelo della storia di Benjamin, che vola verso il futuro voltandogli le spalle. Nel rapporto dialettico che si vive tra corpo-archivio e memoria, qual è dunque il ruolo dell'arte?

Georges Perec, protagonista anche dell'articolo di Francesca Dainese, vede nell'arte, e nella letteratura in particolare, la possibilità di mettere in ordine il reale, vittima della sua stessa entropia, costruendo un'opera-mondo in cui, all'immagine dell'appartamento della *Vie mode d'emploi* (1978), tutto trovi il giusto spazio, anche ciò che è stato cancellato, dimenticato, rimosso, come l'indicibile realtà dello sterminio. Per l'orfano della Shoah, unico sopravvissuto di tutta la sua famiglia alla tragedia dei campi, scrivere significa *aencre*: ancorare alla memoria (*ancrer*) e insieme lasciare una traccia di inchiostro (*encrer*) di quel suo stesso essere ombra tra le ombre, corpo tra i loro corpi e traccia indelebile contro la minaccia dell'oblio. Ma Perec sa bene che in un'opera-mondo, come nell'archivio, devono convivere la norma e il suo scarto. Allora, l'azzardo che si sottrae alla regola, il dettaglio non controllabile sono quello che rende l'opera-mondo credibile, perché imperfetta, come la realtà.

Se per i latini è proprio la perfezione a uccidere il corpo (*perfectus*, infatti, è ciò che è compiuto e non ha più margine di miglioramento secondo Castiglioni, Mariotti 2012), Fabio Ramasso ricorda che in greco *soma* significa originariamente "cadavere". Nel suo saggio, dedicato all'analisi di *Ithaka* di Botho Strauß, il corpo smembrato del coro e quello epifanico di Atena si oppongono alla pienezza di quello di Penelope. Nell'attesa del ritorno del marito e cercando di difendersi dai pretendenti, la donna è diventata obesa. Il suo corpo-memoria ha introiettato la norma che Ulisse

rappresenta, ma esprime sordidamente il proprio dissenso. A differenza del dramma antico, il corpo di Penelope, così bello e perfetto, è diventato prigioniero, metafora stessa della stasi di Itaca e profezia della sua distruzione. Tuttavia, nel liberarsi della sua obesità, esso non simboleggerà soltanto la possibilità trasformativa di un corpo attivo e ancora vivente, ma anche l'incarnazione di un riscatto biopolitico non violento.

La riflessione di Catia De Marco dedicata al romanzo *Nedstörtad ängel* (1985) dell'autore svedese Per Olov Enquist si concentra ugualmente sul concetto di corpo ab-norme, analizzando le diverse declinazioni del mostruoso e del deformato. Supportata dall'approccio critico dei *Body Studies*, dei *Disability Studies* e dei *Teratology Studies*, l'analisi parte dall'assunto che la "differenza", spesso concepita come "mostruosità", nella sua deviazione conferma la norma. In questa dicotomia, De Marco si domanda come riconfigurare, a partire dall'opera di Enquist, una nuova forma di positività nella differenza (Braidotti 2000; *infra*, 83) laddove le disabilità fisiche, funzionali o psichiche sembrano ribadire soltanto il potere denigratorio di un soggiogante sguardo dell'altro (Sartre 1956; *infra*, 84). L'unica soluzione pare essere quella di rifugiarsi nell'accettazione dell'imperfezione umana da parte di una soggettività che dovrebbe essere prima di tutto accoglienza e ospitalità (Lévinas 1961; *infra*, 103).

Questi temi sono al centro anche dell'articolo di Edoardo Checcucci, *Razzializzazione e bianchezza nelle opere norvegesi della postmigrazione di Camara Lundestad Joof*, dove il corpo razzializzato degli immigrati norvegesi o della generazione post-migrazione viene assimilato a un corpo irriducibilmente "estraneo" rispetto al "corpo della nazione", verso cui si manifesta, alla stregua di una reazione immunitaria, una sorta di rigetto più o meno esplicito (dalle micro-aggressioni alla *color blindness*). L'autrice, nata da madre norvegese e padre gambiano, con la sua opera letteraria mette in crisi l'idea di una Norvegia antirazzista, mostrando come il corpo femminile, in particolare, venga discriminato rispetto alla norma imposta dalla bianchezza.

Nel saggio di Marilena Parlati, infine, il corpo ospitale è quello della donna, storicamente oggetto di appropriazione e espropriazione da parte del potere maschile. Al centro della riflessione vi è la gravidanza, descritta come un fenomeno controverso, perché legato a un'idea di ostilità nei rapporti tra la madre e il feto che rimonta alla comune origine delle parole latine *hospes* e *hostis*, l'“ospite” e lo “straniero”. Pericolosa e mostruosa, nella sua extra-ordinarietà, la gravidanza interroga da vicino i limiti del sé (la donna-dimora) e dell'altro (il bambino invasore e sfruttatore). Se Simone de Beauvoir incitava le donne ad assumersi il compito politico di rifiutare la gravidanza, Parlati accoglie la posizione di Judith Wright, sostenitrice di un incontro con l'altro all'insegna dell'integrazione, più che della scissione, dello scambio reciproco, più che dell'usurpazione univoca, teorizzando l'esistenza di un corpo che riceve dall'altro la sua stessa capacità di dare (Guenther 2006; *infra*, 153).

Il terzo numero di «NuBE» si chiude, dunque, su questa capacità dei corpi di interrogare e integrare lo scarto, senza rinunciare alla sua irriducibile diversità, né alla sua complessità, nella speranza che le riflessioni qui contenute possano dare vita ad ulteriori ricerche, accoglienti e ospitali, sul tema del corpo e della corporeità.

Gabriella Pelloni e Francesca Dainese

## **Bibliografia**

Anzieu Didier 1996, *Le moi-peau*, (1985). Dunod, Paris.

Butler Judith 1996, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, (*Bodies that matter. On the discursive limits of sex*, 1993), tr. it. Simona Capelli. Feltrinelli, Milano.

Butler Judith 2014, *Fare e disfare il genere*, (*Undoing Gender*, 2004), tr. it. Federico Zappino. Mimesis, Milano.

Foucault Michel 1977a, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, (*Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, 1971), tr. it. Alessandro Fontana, Pasquale Pasquino, in id. 1977, *Microfisica del potere. Interventi politici*. Einaudi, Torino, pp. 29-54.

Foucault Michel 1977b, *Potere-corpo*, (*Pouvoir et corps*, 1975), tr. it. Alessandro Fontana, Pasquale Pasquino, in id. *Microfisica del potere. Interventi politici*. Einaudi, Torino, pp. 137-145.

Foucault Michel 2014, *Storia della sessualità*, vol. III, *La cura di sé*, (*Histoire de la sexualité*, tome III, *Le souci de soi*, 1984), tr. it. Laura Guarino. Feltrinelli, Milano.

Lipiansky Edmond Marc 2005, *Psychologie de l'identité. Soi et le groupe*, Duond, Paris.

Nancy Jean-Luc 2006, *L'intruso*, (*L'intrus*, 2000), tr. it. Valeria Piazza. Cronopio, Napoli.

Sukhanova Ekaterina e Thomashoff Hans-Otto (eds.) 2015, *Body Image and Identity in Contemporary Societies. Psychoanalytic, Social, Cultural and Aesthetic Perspectives*. Routledge, London.



**MONOGRAFICA**



## **Il futuro del corpo-archivio Una teoria dell'atto creativo**

Tommaso Testolin  
(Università degli Studi di Padova)

### Abstract

Una delle prospettive di ricerca più feconde aperte dal cosiddetto *Archival Turn* è la possibilità di considerare la corporeità come una serie stratificata di documenti che possono essere studiati. Se la nozione di *corpo-archivio* ha conosciuto grande fortuna all'interno dei *Performance* e dei *Reenactment Studies*, la sua ricezione nella teoria della letteratura rimane controversa. Il presente contributo, basandosi sulla concezione sartriana della soggettività come motore dialettico capace di rimettere in azione a livello individuale un archivio socioculturale, intende mostrare come il corpo e le sue memorie giochino un ruolo centrale nel processo creativo degli autori e delle autrici.

Parole chiave: corpo, archivio, soggettività, agency, memoria

### Abstract

The heritage of the so-called *Archival turn* was mainly focused on the body as an ensemble of traces and documents which can be read by the researcher. If the notion of the *body as archive* have been deeply explored by Performance and Reenactment Studies, its reception within literary theory stays controversial. This article aims at using the Sartrean conception of subjectivity as a dialectical mechanism capable of reenacting on an individual scale a socio-cultural archive to underline the central role played by the body and its memories within the creative process of authors.

Key words: Body, Archive, Subjectivity, Agency, Memory

§

Tommaso Testolin, *Il futuro del corpo-archivio. Una teoria dell'atto creativo*, «NuBE», 3 (2022), pp. 11-32.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1257> ISSN: 2724-4202

La Memoria, la Memoria: che cos'è la Memoria? Un boccale incrinato, dal quale tutto il vino è fuoriuscito, lasciandolo vuoto senza aver calmato la sete. Quando provo a ricordare fatti che sono stati meravigliosi ed emozionanti, come in un frutteto quando maturano le mele, quando provo a fissarli usando le parole, un mezzo che non capisco, queste mi appaiono come foglie morte, asciutte, inaridite, non ne rimane nessuna linfa o interesse. Ma ciò succede perché non sono una scrittrice. Quando danzo è un'altra cosa.

(Duncan 2007, 144)

Quello dell'archivio è un problema che non cessa di interrogare le scienze umane. Se già per Derrida si presentava l'impossibilità della concettualizzazione,<sup>1</sup> è pur vero che la ricostruzione delle diverse evoluzioni che la definizione dell'archivio ha avuto nel tempo permetterebbe di tracciare una genealogia delle linearità e delle discontinuità che gli statuti epistemologici delle scienze sociali hanno conosciuto. Quasi dieci anni fa Paola di Cori proponeva alla disciplina storica di accogliere alcuni suggerimenti provenienti dal cosiddetto *Archival Turn*, facendo notare la complessa natura dello spazio archivistico:

Non si tratta solo di materiali inerti da sottoporre ad attento esame, osservati da una certa distanza con il tradizionale distacco richiesto a ogni lavoro scientifico che si rispetti; bensì di fare i conti anche con l'insieme di relazioni insite nelle procedure stesse dell'esplorazione archivistica. Una serie di concezioni e idee relative ai legami di natura varia – materiale, fisica, emotiva – assai densi di implicazioni per la ricerca, intercorre infatti tra coloro che studiano da un lato, e gli archivi dall'altro (Di Cori 2014, 56).

---

<sup>1</sup> «Nous avons donc l'impression de ne plus pouvoir poser la question du concept, de l'histoire du concept, et notamment du concept d'archive. Nous ne le pouvons plus, du moins, selon une modalité temporelle ou historique dominée par le présent ou par le passé» (Derrida 2008, 55). «L'impressione è quella di non poter più porre la questione del concetto, della storia del concetto, e ciò vale ancora di più per il concetto di archivio. Non si può più fare, o quantomeno non è possibile se si rimane all'interno di una modalità temporale e storica dominata dal presente o dal passato»; salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.



Una questione sembra però prevalere sulle altre, ossia il fatto che la natura del documento che è possibile inserire nell'ampia costellazione dell'archivio è stata per lungo tempo eminentemente testuale. Sottolineando a più riprese la perennità dell'atto di scrittura, la legittimità<sup>2</sup> dei *testi* degni di essere conservati in spazi ufficiali è stata costruita contro il supposto carattere transitorio di altre possibili tracce, come ad esempio i movimenti del corpo. Dopo essere state per lungo tempo associate a un'estetica dell'effimero, recentemente le potenzialità trasmissive della danza e delle arti performative hanno conosciuto una nuova fortuna scientifica. Diana Taylor ha proposto una distinzione divenuta ormai classica, quella tra un insieme di materiali stabili e codificati, l'*archivio*, e un complesso proliferante di pratiche e saperi incorporati, il *repertorio* (Taylor 2003, 19). È però André Lepecki ad aver operato un passo decisivo utilizzando un concetto dalla fortuna ancora inesaurita, quello di *corpo-archivio*. Riconoscendo la possibilità che il passato si depositi nel corpo e che le sue configurazioni spazio-temporali possano essere tramandate, Lepecki si pone il problema della riattualizzazione di queste memorie stratificate:

Because of these pressures toward *embodied* actualizations, every will to archive in dance must lead to a will to re-enact dances. Such an indissociable link means that each “will” acts upon the other to re-define what is understood by “archiving” and what is understood by “re-enacting”. This redefining action is carried out through a common articulator: the dancer’s body (Lepecki 2010, 31).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> «Ces documents disent en effet la loi: ils rappellent la loi et ils rappellent à la loi» scriveva Derrida (2008, 13). «Questi documenti indicano in effetti la legge: richiamano la legge e richiamano alla legge».

<sup>3</sup> «A motivo di queste pressioni verso un'attualizzazione incorporata, nella danza ogni volontà di archiviare deve condurre a una volontà di ri-mettere-in-azione le danze. Un tale legame inscindibile fa sì che ciascuna di queste due “volontà” abbia un effetto sull'altra nel ridefinire cosa sia da intendersi per “archiviare” e cosa per “ri-mettere-in-azione”. Questo ridefinire l'azione è portato a termine da un articolatore comune: il corpo del danzatore» (Lepecki 2016, par. 8).

Il termine inglese *reenactment*, tradotto in italiano da Alessandro Pontremoli con *ri-messa-in-azione* (Lepecki 2016), è a sua volta un significativo e fluttuante oggetto di un vero e proprio campo di studi, i *Reenactment Studies*.<sup>4</sup> Se all'origine il centro di questi saperi erano gli usi pubblici del passato e le manifestazioni collettive di presentificazione della storia (ad esempio le rievocazioni in costume), nel tempo oggetti di indagine sono diventate anche le riattivazioni del passato attraverso la materialità del corpo, intesa come una stratificazione complessiva di significati e documenti che possono essere studiati. Un momento cruciale per la *svolta documentaria*<sup>5</sup> che l'arte contemporanea ha conosciuto è la volontà di Marina Abramović di mettere in questione la presunta irriducibile unicità dell'evento performativo strappandolo dall'*hic et nunc* che lo ha sempre connotato. A proposito di *Seven Easy Pieces*, performance presentata al Guggenheim Museum of New York nel 2005, l'artista nella sua autobiografia scrive quanto segue:

I set several conditions for the show: first, to ask the artist (or, if the artist was dead, his or her foundation or representative) for permission; second,

---

<sup>4</sup> A testimonianza della fortuna di questo campo interdisciplinare, le pubblicazioni non cessano di prosperare. Vanno ricordate qui tre monografie recenti: Lütticken et al. (2005), che ben analizza la relazione tra medium corporeo e altre forme di conservazione delle tracce, Baldacci et al. (2022), atti del convegno tenutosi all'ICI di Berlino nel 2017, e infine Agnew et al. (2020), che rappresenta un'interessante introduzione metodologica attraverso la scelta di alcuni termini-chiave che fondano l'interdisciplinarietà di questi studi. Nel contesto italiano vanno infine citati i lavori di Susanne Franco (2014a, 2014b), autrice di numerosi articoli sulla memoria in danza (anche attraverso casi di studio celebri come Pina Bausch e Merce Cunningham), Marina Nordera (Franco e Nordera 2010) e Cristina Baldacci (2016), corresponsabile dell'organizzazione del convegno dell'Università Ca' Foscari di Venezia *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, <https://it.mnemedance.com/conference-2020> [27/08/2022].

<sup>5</sup> Per un'introduzione al rapporto tra arte e storia in relazione alla svolta documentaristica e archivistica di alcune pratiche artistiche si veda Abel et al. (2021) dal titolo programmatico di *Ce que les artistes font à l'histoire*. Particolarmente interessante all'interno del dossier è il contributo di Éric Michaud, che problematizza l'impatto sociopolitico dell'atto di ri-messa-in-azione attraverso l'esempio emblematico di Anselm Kiefer e il *reenactment* estetico del nazional-socialismo.

to pay the artist a copyright fee; third, to perform a new interpretation of the piece, always acknowledging the source; and fourth, to exhibit the original performance video and relics (Abramović 2017, 278).<sup>6</sup>

In effetti l'opera consisteva in veri e propri *reenactments* di alcune tra le più difficili e significative performance degli anni Settanta, rimettendo in azione i corpi di Joseph Beuys, Valie Export, Gina Pane, Bruce Nauman e Vito Acconci. Interrogata recentemente sul significato del concetto di “re-performance”, Abramović ha risposto:

I think there is nothing different between dance and performance: they have to be revisited and they have to be re-performed, and the only problem is who is doing it (Rosa 2019, 105).<sup>7</sup>

Anche la corporeità può dunque svolgere un ruolo centrale nella definizione dei regimi di storicità e delle coordinate di articolazione di passato, presente e futuro.

Il tentativo di questo contributo è di applicare alla letteratura tali suggestioni provenienti dai *Performance Studies* per mostrare come l'archivio possa rappresentare uno spazio di mediazione fondamentale per pensare la relazioni tra esterno e interno nella costruzione del profilo culturale dell'identità. La matrice sartriana di questa riflessione vorrebbe inserire la sfera corporea nella totalità in gioco ogni volta che si svolge un *atto di creazione artistica*, azione complessa e mediata su diversi livelli che si può tentare di comprendere solo attraverso il suo inserimento in un paradigma più ampio dell'azione individuale *tout court*.

---

<sup>6</sup> «Stabilii alcune condizioni preliminari: primo, chiedere l'autorizzazione all'artista (o alla fondazione o agli eredi, nel caso in cui l'artista fosse morto); secondo, corrispondere una royalty all'artista; terzo, eseguire una nuova interpretazione della performance, mettendo in chiaro la fonte; quarto, rendere visibili i video e i materiali della performance originale» (Abramović 2018, 310).

<sup>7</sup> «Penso che la danza e la performance non siano diverse: entrambe devono essere rivisitate e ri-performate, l'unico problema è chi lo sta facendo».

L'intento è quello di suggerire una rete di riferimenti per mostrare la presenza, più o meno celata, dello spazio archivistico e della sua relazione con il corpo nel lavoro delle scienze umane.

## 1. Corpo e significati

Un interlocutore teorico fondamentale per pensare la sedimentazione di significati nella corporeità è sicuramente il Marcel Mauss delle *Techniques du corps*. Con tale nozione il sociologo francese intendeva «les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps» (Mauss 2002, 5).<sup>8</sup> Le modalità con cui le singolarità utilizzano il loro corpo non sono neutre ma mediate socialmente; è per questo che è possibile riconoscere dei tratti culturalmente distinguibili nel modo in cui gli individui nuotano, camminano, dormono, etc. Queste possibilità classificatorie valgono come criteri di discernimento anche all'interno dello stesso contesto sociale e permettono di osservare la sua modificazione nel corso del tempo. Non esiste il corpo come strumento senza trasmissione di una tecnica significativa, un campo inesplorato di cui lo stesso Mauss svelava le potenzialità:

Et voilà un nouveau champ d'études: des foules de détails inobservés et dont il faut faire l'observation composent l'éducation physique de tous les âges et des deux sexes (Mauss 2002, 12).<sup>9</sup>

Fare propria l'eredità di Mauss significa prendere in considerazione la possibilità che il passato non si conservi solamente attraverso i *media* tradizionali ma che si possa sedimentare anche nei corpi delle singolarità

---

<sup>8</sup> «i modi in cui gli uomini, nelle diverse società, in modo tradizionale, si servono, uniformandosi alla tradizione, del loro corpo» (Mauss 2000, 385).

<sup>9</sup> «Ed ecco un nuovo campo di studi: una quantità enorme di particolari inosservati e che occorre sottoporre ad osservazione costituisce l'educazione fisica di tutte le età e dei due sessi» (Mauss 2000, 396).

che si rapportano al tempo storico. Questo bagaglio incorporato di condizionamenti, di saperi e di tecniche è molto vicino a una delle possibili accezioni del termine *archivio* e soprattutto alla sua forte istanza nomologica.<sup>10</sup> Recuperando la nozione introdotta sopra di *corpo-archivio*, non si intende qui ricostruire il complesso dibattito attorno alla nozione di *embodiment*, bensì spostare l'attenzione sulla dimensione storica dell'azione individuale. Come scrive Susanne Franco,

Proprio perché oscilla tra il concreto e il metaforico, ovvero tra un luogo materiale che ospita un corpus di documenti e il movimento corporeo di chi lo attiva per accedere a questo corpus, l'archivio offre un importante punto di riferimento per lo storico della danza. [...] In questo senso l'archivio può essere anche considerato come una metafora per il modo di fare storia e rapportarsi alla storiografia (Franco 2104b, 183-184).

In effetti i vari *turn* che ha attraversato la disciplina storica potrebbero essere riassunti attorno a un nucleo centrale, rappresentato dalla problematizzazione della relazione tra il lavoro empirico in archivio e il portato *teorico* di questa attività; nel prendere in considerazione lo scarto che esiste

---

<sup>10</sup> Sul ruolo della corporeità come luogo di proliferazione dei rapporti di potere un'eredità fondamentale è costituita dai lavori di Michel Foucault (cfr. Foucault 1994). Il dibattito che hanno suscitato i suoi testi è enorme perché vengono chiamate in causa le possibilità stesse della singolarità di compiere un'azione di resistenza; i lavori di Foucault ci lasciano il costante interrogativo "che cosa possiamo fare con ciò che il mondo ha fatto di noi?", una domanda molto vicina a ciò che si vuole intendere qui con fondamento dell'atto (letterario e non). Bisogna poi ricordare Pierre Bourdieu e la sua teoria dell'*habitus*, tentativo di pensare l'azione come processo di negoziazione costante tra sfera oggettiva e sfera soggettiva; il sistema di disposizioni che costituisce un principio generatore di pratiche è composto per Bourdieu da una parte cognitiva (che si relaziona con il capitale culturale) e da una parte *embodied*, depositatasi durante il processo di socializzazione e riconoscibile nell'attitudine corporea di una determinata classe (oggetto di analisi, ad esempio, della *Distinction*; cfr. Bourdieu 1996).

tra descrizione e teorizzazione si inserisce il problema oggetto di questo articolo: il rapporto tra storia e soggettività.<sup>11</sup>

## 2. Sartre e l'individuazione storica

Come ha affermato Simone Laflamme, la dimensione biografica della storia generale è al cuore del progetto filosofico di Sartre:

Comment l'humanité peut-elle être absolument libre et son histoire, elle, être soumise à une loi? Voilà la question qui se posait. Sartre la résolut en présentant la raison humaine elle-même comme dialectique: l'histoire est l'histoire humaine et l'humain pense dialectiquement (Laflamme 1983, 54).<sup>12</sup>

Tentando di conciliare una filosofia esistenzialista della libertà individuale con la socioanalisi marxista delle strutture coercitive dell'azione singolare, l'autore della *Nausée* opera uno spostamento linguistico fondamentale, l'abbandono della nozione di *totalità* (di matrice hegeliana) in favore del termine *totalizzazione*, che permette di pensare la soggettività come un processo e non come un dato. Sartre prova, dunque, a risolvere la dicotomia tra soggetto e oggetto attraverso un processo di individuazione che è al contempo un costante meccanismo di ritotalizzazione delle strutture esterne e della storia generale. Una traccia di questo ambizioso progetto era già presente nell'*Être et le Néant*,<sup>13</sup> tuttavia è solamente a partire

---

<sup>11</sup> In Italia un classico su questi temi è Passerini (1988), che integra una precisa ricognizione interna alla storiografia con un'accurata ricostruzione degli apporti di altre discipline (come la psicanalisi e la sociologia) alla relazione tra storia e memoria. È uscita poi recentemente un'ottima introduzione alla storia culturale e agli elementi di innovazione che ha portato nelle scienze umane: Sorba e Mazzini (2021). Il testo permette anche di riepilogare alcune problematiche implicite nel concetto di archivio.

<sup>12</sup> «Come può l'umanità essere assolutamente libera e la sua storia essere sottomessa a una legge? Ecco la domanda da porsi. Sartre la risolve presentando la ragione umana come dialettica: la Storia è la storia umana e l'umano pensa dialetticamente».

<sup>13</sup> Enunciando i principi della sua psicanalisi esistenziale, Sartre offre un'osservazione fondamentale sull'idea di sostanza individuale: «Le principe de cette psychanalyse est

dagli anni Cinquanta che il confronto con il marxismo inizia a giocare un ruolo centrale nello sviluppo della riflessione sartriana. Questo sforzo teorico culmina con *Questions de méthode*, in seguito ripubblicato nella monumentale *Critique de la raison dialectique*, dove l'individuo è ancora una volta considerato un'attività sintetica che media i condizionamenti sociali in una serie di livelli stratificati, un meccanismo che accumula la Storia (s maiuscola) e produce storia (s minuscola), la quale chiudendo il cerchio si ricongiunge con la Storia (s maiuscola). La concretezza a cui aspira questo testo non si potrebbe tuttavia realizzare senza un compiuto studio di caso. Dopo i confronti importanti con la biografia – il *Baudelaire* e il *Saint-Genet* – è Gustave Flaubert a diventare l'oggetto del metodo regressivo-progressivo del filosofo francese.<sup>14</sup> La prefazione all'incompiuto *Idiot de la Famille* è in questo senso emblematica; l'uomo non è più un individuo ma un *universale-singolare*, entità totalizzata e a sua volta totalizzatrice che si è oggettivata attraverso l'atto letterario. Riprendere le fila dell'eredità sartriana permette di introdurre la nozione di archivio là dove essa era rimasta nascosta, ossia ancora una volta nella giuntura tra soggettività e divenire storico.

---

que l'homme est une totalité et non une collection; qu'en conséquence, il s'exprime tout entier dans la plus insignifiante et la plus superficielle de ses conduites – autrement dit, qu'il n'est pas un goût, un tic, un acte humain qui ne soit révélateur» (Sartre 1943, 628). «Il principio di questa psicanalisi è che l'uomo è una totalità e non una collezione: che di conseguenza si esprime integralmente, nel più superficiale ed insignificante dei comportamenti, in altre parole, che non c'è un gusto, un tic, un atto umano che non sia rivelatore» (Sartre 1997, 631).

<sup>14</sup> È in *Questions de méthode* che Sartre ne abbozza i principi. «Nous définirons la méthode d'approche existentialiste comme une méthode régressive-progressive et analytico-synthétique; c'est en même temps un va-et-vient enrichissant entre l'objet (qui contient toute l'époque comme significations hiérarchisées) et l'époque (qui contient l'objet dans sa totalisation)» (Sartre 1986, 134-135). «Definiremo il metodo d'avvicinamento esistenzialista come un metodo regressivo-progressivo e analitico-sintetico; nonché un andirivieni proficuo tra l'oggetto (che contiene tutta l'epoca come significati gerarchizzati) e l'epoca (che contiene l'oggetto nella sua totalizzazione)» (Sartre 1976, 210).

### 3. Esteriorizzazione e futuro dell'archivio

In una conferenza pronunciata nel dicembre 1961 all'Istituto Gramsci di Roma, Sartre ritorna ancora una volta sul problema della conoscenza della soggettività. In questa sede sviluppa la nozione di totalizzazione ripensandola in termini di interiorizzazione e di esteriorizzazione: l'individuo diventa un motore che interiorizza e incorpora delle strutture oggettive per poi esteriorizzarle in momenti diversificati che possono essere documentati.

Il y a donc deux dimensions qu'il faut perpétuellement retotaliser dans la subjectivité, et les retotaliser sans les connaître: le passé en même temps que l'être de classe. [...] Pour que ce passé existe tout le temps comme possibilité de le mettre à distance, il faut qu'il soit perpétuellement retotalisé; autrement dit, il faut qu'il y ait un aspect constant de la subjectivité qui soit la répétition (Sartre 2013, 62-63).<sup>15</sup>

Esiste dunque uno stretto legame tra passato e significati sociali dell'identità, e in questa congiunzione si inserisce l'azione *individuale* che si considererà qui come un'azione *memoriale*. Con questo aggettivo si intende esplorare l'accumulazione di un archivio socioculturale che in modi diversificati agisce in quello spazio di possibili che è alla base della natura stessa di ogni atto soggettivo. Una citazione presente nell'*Idiot de la Famille*, che riguarda in particolare la creazione letteraria, merita di essere considerata nella sua interezza. Sartre riporta un passaggio del quindicesimo capitolo delle *Mémoires d'un fou*:

Parmi tous les rêves du passé, les souvenirs d'autrefois et mes réminiscences de jeunesse, j'en ai conservé un bien petit nombre, avec quoi je

---

<sup>15</sup> «Ci sono dunque due dimensioni che occorre ritotalizzare continuamente nella soggettività, e ritotalizzarle senza conoscerle: il passato e, al tempo stesso, l'essere di classe. [...] Affinché questo passato esista continuamente come possibilità di metterlo a distanza, occorre che sia continuamente ritotalizzato: in altre parole, occorre che ci sia un aspetto costante della soggettività, e questo aspetto è la ripetizione» (Sartre 2015, 48-49).



m'amuse aux heures d'ennui. À l'évocation d'un nom, tous les personnages reviennent avec leurs costumes et leur langage jouer leur rôle comme ils le jouèrent dans ma vie et je les vois agir devant moi *comme un Dieu qui s'amuserait à regarder ses mondes créés* (Sartre 1988, 1533).<sup>16</sup>

La creazione di un *cosmos* letterario appare qui un'operazione simile al processo di organizzazione memoriale del passato, un atto di classificazione che è a sua volta uno dei principi alla base della costituzione non solo di *un* archivio, ma anche *dell'*archivio.

Lo spazio archivistico, nell'accezione appena introdotta, è sede della possibilità stessa della genesi testuale nella misura in cui rappresenta il luogo di accumulazione dell'oggettività con cui il soggetto costantemente negozia la propria individualizzazione e il rapporto con la collettività. Non siamo molto lontani da Foucault, per il quale l'archivio non rappresentava l'oblio che dona alla parola una nuova libertà, bensì, riportando la sua definizione, «*le système général de la formation et de la transformation des énoncés*» (Foucault 1969, 178-179).<sup>17</sup> E non siamo molto lontani nemmeno da Derrida, per il quale l'atto archivistico mette in moto il già esistente e al contempo vi aggiunge materiale ritotalizzandolo dal passato verso il futuro:

L'archiviste produit de l'archive, et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir (Derrida 2008, 109).<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> La citazione nel suo quadro originale può essere reperita in Flaubert 2001, 494. «Fra tutti i sogni del passato, i ricordi d'altri tempi, le memorie infantili, son pochi quelli che conservo ancora, quasi per vincere le ore di noia. Non appena evoco un nome, tornano tutti i personaggi, coi loro costumi e il loro linguaggio, e riprendono il posto che ebbero nella mia vita: li vedo agire davanti a me, come un Dio che si diletta d'osservare i mondi da lui creati» (Flaubert 1995, 39).

<sup>17</sup> «*il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciativi*» (Foucault 2009, 174). Corsivo nell'originale.

<sup>18</sup> «L'archivista produce dell'archivio ed è per questo che l'archivio non si chiude. Si apre all'avvenire».

#### 4. Archivio, corpo e scrittura

Questo paradigma dell'atto letterario e dell'azione socialmente riconoscibile *tout court* va ricongiunto con i paragrafi iniziali di questo saggio sul contributo fondamentale dei *Reenactment Studies* alla teoria del corpo come archivio. Riconoscere che ogni atto creativo possa rappresentare una rimessa in azione di un patrimonio collettivo canalizzato nel divenire della singolarità significa anche analizzare il ruolo primario giocato dalla corporeità come spazio privilegiato di mediazione tra i processi di esteriorizzazione e interiorizzazione. Due esempi concreti, proposti come spunto più che oggetto di una vera e propria analisi, permetteranno forse di illustrare meglio come l'archivio possa rappresentare una pratica da utilizzare all'interno e all'esterno del campo artistico e di quello letterario.

##### 4.1 Un museo corporeo

*Dancing Museums* è un progetto interdisciplinare ideato per sviluppare relazioni a lungo termine tra artisti della danza, musei, istituzioni patrimoniali e comunità locali.<sup>19</sup> La seconda edizione, dal sottotitolo *The Democracy of Beings*, è stata cofinanziata dal *Creative Europe Programme* dell'Unione Europea e si è sviluppata, attraverso varie attività in presenza e online, dal 2018 al 2021. Essa ha visto tra i numerosi partner coinvolti<sup>20</sup> l'artista Masako Matsushita e il Centro per la Scena Contemporanea di Bassano del

---

<sup>19</sup> Tutte le informazioni necessarie sono reperibili nel sito ufficiale <https://www.dancingmuseums.com> [10/10/2022]. Sul ruolo dello spazio accademico all'interno del progetto va ricordato il seminario internazionale per ricercatori e ricercatrici condotto all'Università Ca' Foscari l'8 ottobre 2019 da Gaia Clotilde Chernetich e Susanne Franco [https://apps.unive.it/server/eventi/32570/Poster\\_DM2\\_08102019.pdf](https://apps.unive.it/server/eventi/32570/Poster_DM2_08102019.pdf) [11/10/2022].

<sup>20</sup> Per un resoconto completo e dettagliato, che comprende l'elenco di tutti i partner coinvolti nella realizzazione del progetto, rimando al report finale a cura di Fitzcarraldo Foundation (cfr. Carnelli et al. 2021).

Grappa; presso il Museo Civico della stessa città si è tenuta una parte del primo *workshop*. Durante il festival di danza internazionale BMotion 2019 (19-26 agosto) curato da Roberto Casarotto, ho potuto partecipare ad alcune pratiche fisiche rivolte alla comunità. In particolare, Masako Matsu-shita ha proposto il 21 agosto un'azione collettiva che metteva al centro la relazione tra corpo e archivio. I visitatori del museo erano chiamati a scegliere il proprio spazio e in seguito a riempirlo con gli oggetti che avevano con loro quel giorno. I partecipanti hanno così cominciato a svuotare zaini e borse, organizzando i materiali di cui disponevano.

Il carattere documentario della performance è chiaro: l'archivio individuale veniva sottoposto a un processo di selezione (alcune persone hanno preferito tenere degli oggetti nascosti) per poi venire esposto e condiviso con il resto del pubblico. Da meri fruitori delle opere artistiche gli spettatori diventavano così co-creatori di uno spazio memoriale collettivo che andava a unirsi all'archivio istituzionalizzato, rappresentato in quel caso dalla collezione permanente del Museo Civico. La relazione tra storia e soggettività, calata concretamente nel quotidiano della vita di una comunità cittadina, ha potuto così essere interrogata da un punto di vista materiale e corporeo. Al di là del portato teorico notevole, ciò che più ha colpito chi scrive è il forte carattere emozionale del gesto archivistico.

#### 4.2 Un'autobiografia vivente: Georges Perec e Deborah Levy

Sull'atto classificatorio come metafora della scrittura di un testo, un contributo imprescindibile sono gli scritti postumi di Perec<sup>21</sup> pubblicati sotto

---

<sup>21</sup> Si potrebbe affermare che, pur nella sua molteplice diversità, tutta la produzione di Perec fa i conti con l'azione archivistica e la metafora degli oggetti come luoghi di accumulazione della memoria corporea individuale e collettiva. Questo potrebbe essere uno dei fili conduttori che collega alcuni tra i testi di maggior successo di Perec, da *Les choses* a *La vie mode d'emploi*, passando per *Je me souviens*. L'uso di liste e classificazioni da

l'interessante titolo *Penser/Classer*. L'autore si chiede che cosa significhi l'azione di "mettere in ordine" e se il rapporto con la realtà esterna mediato dagli oggetti non sia il presupposto celato della professione dello scrittore. In *Lire: esquisse socio-physiologique* Percec, enunciando esplicitamente sin dall'inizio il debito con Mauss (Percec 2003, 111), indaga la lettura come un atto prodotto e circondato da un ambiente. Spostando letteralmente la focalizzazione dal prodotto finale, il testo, al corpo che legge, il risultato è un abbozzo-elenco dei vari elementi in gioco nel momento in cui "qualcuno prende un libro in mano e ci fa qualcosa":<sup>22</sup> le mani che sfogliano le pagine, gli occhi che scorrono le righe, i suoni prodotti dai passeggeri di un autobus o della metropolitana e molto altro. Richiamando il Sartre<sup>23</sup> di *Qu'est-ce que la littérature?* e dei *Mots*, si potrebbe supporre che rappresentare l'atto letterario come atto memoriale significhi *in primis* esplicitare il nesso imprescindibile che lega lettura e scrittura. I condizionamenti culturali che costituiscono l'archivio di un'autrice o di un autore sono in parte costituiti dai testi che hanno plasmato la loro identità.

---

parte dell'autore è ben noto e studiato, sulla questione del corpo (apparentemente assente) e del corpo del testo nella sua produzione cfr. Heck (2012).

<sup>22</sup> Dal punto di vista della critica della ricezione, si può tracciare lo slittamento dal lettore implicito di Iser e dal lettore modello di Eco, teorici e astratti, al lettore reale di Picard, entità empirica distinta in tre istanze implicate in modo dialettico nell'atto della lettura: il *liseur*, corpo che legge, il *lu*, immerso nell'illusione referenziale, il *lectant*, interprete della complessità (Picard 1986).

<sup>23</sup> In *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre si concentra sull'atto di comunicazione come diretto sempre a qualcuno, intuendo dunque che non esiste scrittore senza lettore e che la dimensione della produzione e della ricezione contestuale sono entrambe indispensabili alla costruzione di quell'oggetto culturale che chiamiamo *opera*. I *Mots* risultano invece interessanti per il vaglio autobiografico a cui l'autore della *Nausée* sottopone il proprio edificio teorico, partendo dal problema se esista o meno l'identità sartriana prima del Sartre lettore e scrittore (e dunque prima di ogni tentativo di assolutizzazione dell'Io).

La trilogia autobiografica di Deborah Levy<sup>24</sup> rappresenta un esempio interessante di come il gesto creativo possa trovare la propria origine nella memoria spaziale della soggettività.

Rileggendo, allo stesso modo di Derrida, l'azione sull'archivio come un'apertura verso il futuro, Levy descrive la propria opera come una «living autobiography». Interrogata durante un'intervista su questo termine, ha affermato quanto segue:

It seemed to me that autobiographies are usually written in retrospect, right at the end of one's life: what would it be like to write one while you were living? (Levy 2018).<sup>25</sup>

Ciò a cui il lettore si trova davanti è un costante *mélange* tra istantanee della quotidianità dell'autrice, resoconti dei suoi viaggi e citazioni dei libri che ha letto, elementi imprescindibili della sua formazione e della sua vita ancora in corso. In questa sede risulta particolarmente utile citare il debito che Levy intrattiene nei confronti di Perec:

I was browsing (again) a few pages of Perec's *Species of Spaces*, admiring the way he put his low-key depression to work. Perec's book explores the everyday ways in which space is used and inhabited. Particularly interesting to me were his obsessive lists (Levy 2022, 165).<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Deborah Levy, una delle voci più importanti della letteratura contemporanea in lingua inglese, ha pubblicato testi teatrali e opere di fiction. La sua trilogia autobiografica comprende *Things I Don't Want to Know* (2013), *The Cost of Living* (2018) e *Real Estate* (2021).

<sup>25</sup> «Mi sembrava che le autobiografie di solito venissero scritte con uno sguardo retrospettivo, alla fine della vita: che cosa poteva significare scriverne una mentre si stava ancora vivendo?».

<sup>26</sup> «Stavo sfogliando (ancora una volta) qualche pagina di Perec, *Espèces d'espaces*, e ammiravo il modo in cui riusciva a mettere al lavoro la sua sobria depressione. Il libro di Perec esplora il modo in cui quotidianamente lo spazio viene utilizzato e abitato. Particolarmente interessanti per me erano le sue liste ossessive».

In effetti, più che un'autobiografia, i testi di Levy si presentano come precise ricognizioni di alcuni luoghi-chiave che il corpo dell'autrice ha attraversato. La presenza del Perec di *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* emerge in tutta la sua importanza nel momento in cui la scrittrice si trova a descrivere il suo «writing shed», la rimessa che ha preso in affitto nel giardino di un'amica per dedicarsi al proprio lavoro letterario.

So far, apart from ten books, my computer and various journals, there was not much else in my shed.

A candle in the shape of a cactus.

The ashes of Daisy the Dog of Peace.

A Mexican mirror framed with small ceramic tiles.

A blue wooden chair.

A green writing chair covered in two sheepskins.

The freezer.

A long lamp with a concrete circular base and a silver-tipped bulb.

A green and yellow striped umbrella.

A packet of nuts and raisins.

A radio.

(Levy 2019, 105-106).<sup>27</sup>

La lista diventa un pretesto per descrivere la relazione del corpo con l'ambiente circostante, esperienza mediata dalla lettura dei testi che Levy porta con sé, il cui attento resoconto, oltre ad occupare buona parte delle pagine dei suoi libri, costituisce il fondamento stesso della sua scrittura. L'idea di singolarità che emerge è quella di un archivio vivente costantemente rimesso-in-azione.

---

<sup>27</sup> «Finora, non contando i dieci libri, il computer e varie riviste, non c'era molto altro nel mio stanzino. // Una candela a forma di cactus. / Le ceneri di Daisy il Cane della Pace. / Uno specchio messicano incorniciato con delle piastrelle di ceramica. / Una sedia di legno blu. / Una sedia da lavoro verde coperta con due pelli di montone. / Il freezer. / Una lunga lampada con una base circolare e una lampadina dall'estremità color argento. / Un ombrello a righe verdi e gialle. / Una confezione di frutta secca. / Una radio».

Le autrici e gli autori scrivono forse da sempre utilizzando il proprio corpo-archivio; tuttavia, talvolta l'impressione è quella che si tratti di un fondamento non sempre e non del tutto esplicitato. Già Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi all'inizio di *Giochi di pazienza* si proponevano di «portare la cucina in tavola»<sup>28</sup> (Ginzburg e Prosperi 2020, 13). L'invito che faceva Perec è invece il seguente:

Comment s'opère ce hachage du texte, cette prise en charge interrompue par le corps, par les autres, par le temps, par les grondements de la vie collective? Ce sont des questions que je pose, et je ne pense pas qu'il soit inutile à un écrivain de se les poser (Perec 2003, 128-129).<sup>29</sup>

È un invito da prendere sul serio. Le possibilità sono aperte.

## Bibliografia

Abel Oliver et al. (dir.) 2021, *Ce que les artistes font à l'histoire*. «Politika», 8, <https://www.politika.io/fr/numero-revue-pf/ce-que-artistes-font-a-lhistoire> [26/08/2022].

Abramović Marina 2017, *Walk through walls. A memoir*. Penguin, London.

Abramović Marina 2018, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, tr. it. Alberto Pezzotta. Bompiani, Milano.

---

<sup>28</sup> La frase è in realtà un motto di spirito attribuito a Lord Acton.

<sup>29</sup> «Come avviene questa triturazione del testo, questo intrattenimento interrotto dal corpo, dagli altri, dal tempo, dal rimbombo della vita collettiva? Faccio solo domande, ma penso che non sia inutile se anche uno scrittore si interroga su queste cose» (Perec 1989, 113).

- Agnew Vanessa et al. (eds.) 2020, *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*. Routledge, London.
- Baldacci Cristina 2016, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*. Johan & Levi, Milano.
- Baldacci Cristina et al. (eds.) 2022, *Over and Over and Over Again. Re-Enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. ICI Berlin Press, Berlin.
- Bourdieu Pierre 1996, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, (1979). Éditions de Minuit, Paris.
- Carnelli Luisella et al. (eds.) 2021, *Dancing Museums – The Democracy of Beings. Evaluation Report 2018-2021*. <https://www.dancing-museums.com/wp-content/uploads/2022/01/DM2-Evaluation-report.pdf> [10/10/2022].
- Derrida Jacques 2008, *Mal d'archive*, (1995). Galilée, Paris.
- Di Cori Paola 2014, *Non solo polvere. Soggettività e archivi*, in Paola Novaria e Caterina Ronco (a cura di), *Archivi delle donne in Piemonte. Guida alle fonti*. Centro Studi Piemontesi, Torino, 55-78.
- Duncan Isadora 2007, *L'arte della danza*, edizione a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli. L'Epos, Palermo.
- Flaubert Gustave 1995, *Memorie di un pazzo*, tr. it. Marina Premoli. Editoriale Opportunity Book, Milano.



- Flaubert Gustave 2001, *Œuvres de jeunesse (Œuvres complètes, I)*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Gallimard, Paris.
- Foucault Michel 1969, *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris.
- Foucault Michel 1994, *Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps*, (« La Quinzaine littéraire », 247, 1977), in Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange (éds.), *Dits et écrits III: 1976-1979*. Gallimard, Paris, 228-236.
- Foucault Michel 2009, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, tr. it. Giovanni Bogliolo. Rizzoli, Segrate.
- Franco Susanne e Nordera Marina 2010, *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*. UTET Università, Torino.
- Franco Susanne 2014a, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*. «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», VI, 5, 97-111, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4701/4192> [27/08/2022].
- Franco Susanne 2014b, *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolf Laban*. «Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e sulla recitazione», IV, 8, 182-201, <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/8/08.pdf> [17/08/2022].
- Ginzburg Carlo e Prospero Adriano 2020, *Giochi di pazienza, un seminario sul Beneficio di Cristo*, (1975). Quodlibet, Macerata.

- Heck Maryline 2012, *Georges Perec. Le corps à la lettre*. Corti, Paris.
- Laflamme Simon 1983, *Sartre et la sociologie. La notion de totalisation*. «Philosophique», X, 1, 53-73, <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1983-v10-n1-philoso1300/203212ar.pdf> [17/08/2022].
- Lepecki André 2010, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. «Dance Research Journal», XLII, 2, 28-48.
- Lepecki André 2016, *Il corpo come archivio*, tr. it. Alessandro Pontremoli. «Mimesis Journal», 5, 1, 30-52, <https://journals.openedition.org/mimesis/1109> [25/08/2022].
- Levy Deborah 2018, *Deborah Levy: The new generation of young women can change the world*, interview by Lisa Allardice. «The Guardian», 7 April, <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/07/deborah-levy-memoir-interview-cost-of-living> [10/10/2022].
- Levy Deborah 2019, *The Cost of Living*, (Hamish Hamilton, 2018). Penguin, London.
- Levy Deborah 2022, *Real Estate*, (Hamish Hamilton, 2021). Penguin, London.
- Lütticken Sven et al. (eds.) 2005, *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Witte de With, Rotterdam.
- Mauss Marcel 2000, *Teoria generale della magia e altri saggi*, tr. it. Franco Zan-nino. Einaudi, Torino.

- Mauss Marcel 2002, *Les Techniques du corps*, («Journal de psychologie», 1936), édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay. [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/techniques\\_corps.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf) [17/08/2022].
- Passerini Luisa 1988, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*. La Nuova Italia, Firenze.
- Perec Georges 1989, *Pensare/Classificare*, tr. it. Sergio Pautasso. Rizzoli, Milano.
- Perec Georges 2003, *Penser/classer*, (Hachette, 1985), édition établie par Maurice Olender. Seuil, Paris.
- Picard Michel 1986, *La lecture comme jeu*. Editions de Minuit, Paris.
- Rosa Marta 2019, *The Aesthetics of Marina Abramović: In Conversation with the Artist*. «Aisthesis», 12, 1, 99-106.
- Sartre Jean-Paul 1943, *L'Être et le Néant*. Gallimard, Paris.
- Sartre Jean-Paul 1976, *Questioni di metodo*, tr. it. Franco Fergnani. Il Saggiatore, Milano.
- Sartre Jean-Paul 1986, *Questions de méthode*, (1957). Gallimard, Paris.
- Sartre Jean-Paul 1988, *L'Idiot de la Famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, (1972). Gallimard, Paris.
- Sartre Jean-Paul 1997, *L'Essere e il Nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, tr. it. Giuseppe del Bo. Il Saggiatore, Milano.

Sartre Jean-Paul 2013, *Qu'est-ce que la subjectivité*, (1961), édition établie et préfacée par Michel Kail et Raoul Kirchmayr. Les Prairies Ordinaires, Paris.

Sartre Jean-Paul 2015, *Marxismo e soggettività. La conferenza di Roma del 1961 con ampio resoconto del dibattito che ne seguì*, tr. it. Raoul Kirchmayr. Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Sorba Carlotta e Mazzini Federico 2021, *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*. Laterza, Roma-Bari.

Taylor Diana 2003, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Durham.

***L'habeas corpus* de Georges Perec  
De la culpabilité du condamné à l'hyper maîtrise  
du créateur**

Francesca Dainese  
(Università degli Studi di Padova)

Abstract

Tout comme l'acte de l'*habeas corpus* restitue au prisonnier sa liberté physique et légale, l'orphelin de la Shoah, Georges Perec cherche à s'approprier son histoire devant le tribunal de la conscience, à travers les multiples voies de la fiction, pour enfin y trouver sa place, aussi bien en tant que «maître de son corps», que de son corpus. Dès les premiers écrits, comme *L'Attentat de Sarajevo* et *Le Condottiere*, jusqu'à *La clôture* et *Ellis Island*, en passant par *W ou le souvenir d'enfance*, cet article cherche à voir dans le ressassement d'une série de noyaux problématiques de la vie de l'auteur, un véritable *habeas corpus*. L'acte d'auto-accusation (et de légitime défense) qui s'exprime dans les divers textes de Perec, à travers différents personnages, ressort comme un discours inachevé, qui avance et recule tortueusement, multipliant sans cesse les questions identitaires, au lieu de les résoudre.

Parole chiave: Perec, *habeas corpus*, *corpus*, corps, judéité, cicatrice

Abstract

Proprio come un detenuto che, tramite l'*habeas corpus*, vede ristabilita la propria libertà fisica e giuridica, Perec si vede autorizzato, attraverso le molteplici vie della finzione, ad uscire dal silenzio, a liberarsi del senso di colpa del sopravvissuto e a trovare infine il suo posto nella Storia, "padrone del suo corpo", così come del suo *corpus*. È la padronanza della scrittura che "libera" il bambino dell'Olocausto dall'arbitrarietà della detenzione, permettendogli di rispondere, indirettamente, alle proprie auto-accuse; è la creazione artistica che gli concede di parlare davanti al tribunale della coscienza, per riprendere il controllo del suo corpo, grazie ai suoi personaggi (auto-)fanzionali. Colpevole o non colpevole? Vittima o carnefice? Sono domande opposte e paradossali che si mostrano indissolubilmente legate a quella volontà duplice, insita nell'opera perrecciana, di "restare nascosto" e, allo stesso tempo, "essere scoperto". La scrittura, tuttavia, non si propone di ricucire o alleviare le contraddizioni intime: il suo ruolo, invece, è quello di svelare la cicatrice, interrogarla, sublimarla, rafforzando il legame tra

Francesca Dainese, *L'habeas corpus de Georges Perec. De la culpabilité du condamné à l'hyper maîtrise du créateur*, «NuBE», 3 (2022), pp. 33-53.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1263> ISSN: 2724-4202

il corpo e il *corpus* dell'autore. Dagli scritti giovanili, come *L'attentat de Sarajevo* e *Le Condottiere*, fino a *La clôture* e *Ellis Island*, passando per *W ou le souvenir d'enfance*, il presente articolo cerca di vedere la continua riscrittura, con variazioni, di una serie di nuclei problematici della vita dell'autore, come un vero e proprio *habeas corpus*. L'atto di autoaccusa (e autodifesa) che si esprime nei vari testi di Perec, e attraverso diversi personaggi, emerge come un discorso incompiuto, che avanza e retrocede tortuosamente, moltiplicando costantemente gli interrogativi identitari, invece di risolverli.

Parole chiave: Perec, *habeas corpus*, *corpus*, corpo, identità ebraica, cicatrice

§

L'acte de l'*habeas corpus* émis dans le cadre du droit anglais, à partir du XII<sup>ème</sup> siècle, établit l'inviolabilité du prisonnier parmi les principes fondamentaux de la protection juridique. L'expression latine, qui signifie littéralement « aie ton corps » remonte originairement à la mention *habeas corpus ad subjiciendum*, c'est-à-dire : « que tu aies le corps [le corps de la personne physique] à présenter [devant la cour, le juge] » (*Habeas Corpus*, CNRTL). Ce principe garantit au détenu le fait qu'il sache, tout d'abord, quelle est la cause de son arrestation et ensuite qu'il soit jugé par un magistrat compétent. C'est ainsi que, par le droit au jugement, on restitue à l'accusé sa liberté (physique et légale), le rendant, selon certaines interprétations de l'expression latine, « maître de son corps ».

Georges Perec, enfant caché pendant la seconde guerre mondiale, ayant perdu sa mère sur la route pour Auschwitz et son père sur le champ de bataille, grandit chez les oncles Bienefeld dans la plus complète occultation du passé. Il le dit ouvertement dans *W ou le souvenir d'enfance* :

cette mort que je n'avais jamais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, [...] il m'avait fallu, pendant des années et des années, [la] déduire hypocritement des chuchotis apitoyés et des baisers soupirants des dames (Perec 2017f, 686).

Pris en otage par sa propre histoire, atteint de la culpabilité du survivant mais entouré par le silence des siens, il attend d'avoir une partie dans le procès qui devrait faire la lumière sur la disparition de sa famille. Orphelin à la « mémoire greffée » (Decout 2015, 160), Perec grandit comme le protagoniste de *Kléber Chrome* d'Alain Guérin, comme un « faux noyé retrouvé », un « faux disparu recherché », un « effaceur des traces », un « équarisseur des souvenirs » et finalement un « laveur de mémoires » (Perec 1990, 48-49). Cet état de manque, pétri de désarroi vers le passé et d'appréhension à l'égard de l'avenir, le rend semblable au prisonnier privé de son corps légal, ne sachant pas quelles sont les accusations qu'on lui meut ni quelle sera sa fin. Ce n'est donc pas un hasard que Gaspard Winckler dans *W ou le souvenir d'enfance* soit, à son tour, un sujet au corps diminué, tel un « témoin qui n'a rien vu », un « enfant sourd-muet », et enfin un « sujet sans langue ». En effet, les mutilations physiques incarnent le traumatisme psychique de l'enfant de la Shoah, ayant perdu ses souvenirs d'enfance et étant incapable de témoigner du destin des siens.<sup>1</sup> S'autoengendrer dans les plis et les replis de sa propre histoire, tenter de l'appréhender et de la contrôler, à travers les multiples voies de la fiction, serait alors la seule voie possible pour devenir « maître de son corps », ainsi que de son *corpus*.

En raison de cela, il est intéressant de remarquer que, tantôt dans *L'Attentat de Sarajevo* (2016), tantôt dans *Le Condottière* (2012), premiers écrits de l'auteur, retrouvés après sa mort, Perec met en scène une sorte de tribunal de la conscience, où des protagonistes autofictionnels « uni[ssent] dans la même image bourreau et victime »,<sup>2</sup> un thème que lui-

---

<sup>1</sup> Pour un encadrement général sur les rapports entre littérature et trauma nous renvoyons à l'étude récente de Davis et al. 2020. Pour ce qui concerne le cas spécifique de Perec cf. Kaufman 1998, 44-53.

<sup>2</sup> Claude Burgelin écrit cela à propos des sportifs de *W ou le souvenir d'enfance* (1975) : « Il lui a fallu inextricablement unir dans le même image bourreau et victime, dessiner des visages de lutteur dans lesquels il se reconnaissait et ne se reconnaissait pas (ne trouvait pas un visage où se reconnaître), se représenter, se démultiplier à travers des êtres de conflit qui cherchent pourtant des épreuves glorifiantes, [il lui a fallu] associer

même définit d'« automaïeutique » (Perec et Lederer 1997, 277). Dans *L'Attentat*, par exemple, le narrateur est aux prises avec un procès kafkaïen, où il imagine avoir tué son rival en amour, Branko. Symboliquement, l'objet du désir, Mila, dont le nom en hébreu signifie « coupure », « lacération » (Robin 2003, 188), se présente comme « un ange du silence », abstrait et idéalisé : le narrateur ne veut pas, ou n'arrive pas à en dire plus. Pour sa part, Branko pourrait être interprété comme une espèce de double antagoniste de Perec. En effet, par les biais de ce personnage, l'écrivain semble mettre en scène des émotions simultanées et bouleversantes, dont le désir de possession-répulsion de Mila, allégorie de l'histoire de lacération qui a détruit sa famille.<sup>3</sup>

Je dois m'excuser de devoir si souvent m'interrompre. [...] Mais ici, j'ai constamment l'impression que je dois prouver ce que je dis [...]. Comme si j'étais si peu sûr de moi que je sois obligé de plaider sans cesse ma propre cause. En fait, c'est bien de cela qu'il s'agit : un procès, d'un genre un peu particulier. [...] Il y a des événements dont je ne puis plus ne pas tenir compte et, au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de moi et que je dois en parler, mon incertitude se fait plus grande et plus acharnée mon impatience d'en finir et plus forte l'angoisse qui m'étreint à l'idée que je ne serai pas cru, plus encore, à l'idée que je ne me croirai pas et que je saurai mes mensonges et les raisons de mes défaillances et de mes oublis. Serais-je dupe de ma propre duperie ? Ce que je cherche à cacher est-il si important que je ne puisse le dissimuler ? (Perec 2016, 135-136).

Dans ce texte, le narrateur cherche à bouleverser le cours de l'« Histoire à la grande H » par un acte qui se voudrait autant subversif que

---

dans une même mêlée un image héroïque, une rigidité aux consonances mortifères et la lutte contre son chagrin » (Burgelin 1990, 170).

<sup>3</sup> Dans *Le Condottière* (2012) il est également question de Mila ; le protagoniste la recherche, puis la repousse, tout en le regrettant aussitôt : « Elle n'est pas venue à ma rencontre ; c'est moi qui suis allé au-devant d'elle. Ça a été ma première faute... Être faussaire, ça veut dire que l'on prend tout chez les autres et que l'on ne donne rien de soi. Je n'ai rien donné à Mila. je n'ai pas fait attention, je suis resté indifférent » (Perec 2012, 145).



l'attentat de Sarajevo, mais qui reste finalement un méfait imaginaire. Cependant, lorsqu'il s'interroge sur ses « raisons », sur ses « défaillances », sur ses « oublis », il pointe du doigt surtout le fait d'avoir manqué à ses responsabilités ; de plus, de les avoir dissimulées, « méritant », à tort, « l'impunité ».

La seule chose nécessaire, n'est-ce pas d'en finir avec ces souvenirs, n'est-ce pas de mériter l'impunité qui m'a été accordée : voilà un mot malheureux et que je n'aurais pas dû prononcer. Impuni, certes, je le suis, cela signifie-t-il que je suis coupable ? (*Ibid.*).

Le thème du procès et de la culpabilité d'un protagoniste qui s'auto-accuse, en proie à une crise d'angoisse et au mépris de soi, revient également dans *Le Condottière*, où Gaspard Winckler se rend effectivement coupable d'un meurtre. Ce personnage partage avec Perec une naissance à Belleville et le fait d'avoir passé un séjour en Suisse, au début de la seconde guerre mondiale, sur ordre de ses parents. Faussaire de génie, il restera ensuite enfermé dans un « atelier-prison » cherchant à peindre, entre autre faux d'artiste, le tableau d'Antonello de Messine, *Le Condottière*. Pourtant, après avoir assumé son échec, incapable d'atteindre le résultat désiré, Winckler décide de tuer son commanditaire, Madera, dans la tentative de se libérer à la fois d'une tâche impossible à réaliser et de son rôle de simple « répétiteur », de « quelqu'un qui ne vit qu'avec les morts ». Encore une fois, Perec cherche son visage à travers un être de conflit qui lui permet de donner corps à cette double nature de bourreau et de victime, répétant maintes fois, de manière obsédante, les mêmes interrogations :

Je ne suis pas coupable, hurleras-tu, lorsqu'on te traînera au pied de la guillotine. C'est ce que l'on va vérifier, répondra le bourreau. Et le coupe-ret claquera. Couic. L'évidence première de la justice. N'est-ce pas évident ? N'est-ce pas régulier ? Pourquoi y aurait-il une autre issue ? (Perec 2012, 39).

Coupable ou non coupable (*ibid.*, 85).

Mais maintenant je découvre que je suis coupable...

- Coupable de quoi ?

- De n'importe quoi ... De la mort de Madera et de mes propres gestes ...

[...] Coupable de ne pas savoir pourquoi, de ne pas vouloir savoir. Coupable de m'être laissé entraîner dans cette aventure sans issue, de n'avoir pas cherché à comprendre plus tôt, de n'avoir pas modifié le cours de événements (*ibid.*, 116).

Ces auto-accusations révèlent le cheminement tortueux qui amène le faussaire à chercher sa vérité et dénoncent en même temps son désir d'hyper-maîtrise, aussi bien dans le domaine artistique que dans sa propre vie.

Il fallait que toute ambiguïté disparaisse, et que j'atteigne au triomphe illimité, parce qu'il fallait que j'atteigne cette lucidité gigantesque, cette certitude phénoménale, cette force inhumaine. Ce génie de maîtrise. Parce que mon effort entier, depuis des années et des années, ne visait qu'à cette accession [...] parce que j'avais besoin de mon visage, de ma force, de ma lumière... Parce que c'était le seul moyen pour moi, ensuite de n'être plus faussaire. [...] Parce que si j'avais réussi, j'aurais du même coup découvert, au-delà de mon savoir, au-delà de ma technique, ma propre sensibilité, ma propre lucidité, ma propre énigme et ma propre réponse... (*ibid.*, 161-162).

En 1958, lors de l'élaboration de *La Nuit* (devenu ensuite *Gaspard*, *Gaspard pas mort* et finalement *Le Condottière*), Perec affirme que ce texte démarque la phase de l'« achèvement définitif des spectres du passé » (Perec et Lederer 1997, 277), bien que le jeune écrivain n'y insère aucune allusion explicite à son vécu d'enfant caché, ni à ses origines juives. Il le considère ainsi comme le « livre de la défiliabilité » : « J'ai tant souffert d'être le fils que ma première œuvre ne peut être que la destruction totale de tout ce qui m'engendra » (*ibid.*).

Dans une perspective autobiographique, le « livre de la défiliabilité » signe donc le commencement d'une nouvelle phase : celle de l'auto-engendrement de l'écrivain. D'un texte à l'autre, Perec deviendra, à tous effets, le père de sa famille textuelle. L'avant-texte de *L'Arbre* (1967), emprunté à Alfred de Vigny, explicite ultérieurement ce concept, tout en

fournissant la clé d'interprétation majeure de nombreux brouillons aujourd'hui conservés au Fonds Georges Perec : « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi ».<sup>4</sup>

Dans une perspective esthétique, l'achèvement du « livre de la défiliabilité » représente le commencement d'un discours littéraire qui s'auto-construit de manière maïeutique, c'est-à-dire en dialoguant avec soi-même et avec un ensemble de références littéraires. En effet, dans le récit de 1958, Perec établit une sorte de processus de duplication entre lui-même et *Le Condottiere* d'Antonello de Messine, à partir d'une cicatrice qui les unit<sup>5</sup> et qui deviendra un motif sans cesse répété dans les textes successifs de l'auteur, se chargeant à chaque fois d'une valeur allégorique et perturbante.<sup>6</sup> Selon Anny Dayan Rosenman, qui instaure un parallèle entre l'image du *Condottiere* d'Antonello de Messine et celle d'André, le père soldat de Perec, le symbole de la cicatrice fonctionne dans l'œuvre de ce dernier comme une marque de transmission de la judéité, à l'instar de la circoncision (Dayan Rosenman 2004, 147-173). L'aspect paradoxal de cette « réappropriation en troisième personne » (Decout 2010), issue du manque de transmission originaire et de l'impossibilité de témoigner, réside dans le fait que la judéité, tout en étant « exogène » et « inappropriable », fait sens et obsède l'écrivain par son absence. Ainsi, lorsque ce conflit intérieur trouve sa voix dans et par l'écriture, Perec se fait « bricoleur » (Decout 2012), au sens lévi-straussien du terme : il emprunte ses propres concepts d'un héritage déficitaire et perturbé – l'héritage juif – pour les sémantiser différemment. Il en résulte, selon Decout, « un

---

<sup>4</sup> Pour une description approfondie du projet de *L'Arbre*, resté inachevé, cf. Robin 2003, 147.

<sup>5</sup> Pour Perec il s'agit d'une cicatrice issue d'une blessure reçue lors d'un accident de ski, au temps de Villard de Lans.

<sup>6</sup> Cf. à ce sujet Wolf 2008, 105-112 et « Retour de l'accent », dans Burgelin 2012, 299-303. Burgelin relie la question de la cicatrice à celle de l'accent du nom de Perec/Perrec/Pérec et à la mauvaise écriture du mot « condottière » dans le premier roman. Cf. également Duvignaud 1993.

discours codé sur l'identité déconstruite et à construire » (*ibid.*, 183), qui contourne, interroge et ancre finalement la judéité de l'écrivain à travers celle des Autres : c'est-à-dire, non seulement celle de ses parents (comme dans *W*), mais aussi celle de ses personnages fictionnels, par lesquels Perec peut, à l'aide d'associations, superpositions et morcellements empiriques, reconstruire obliquement sa cartographie intime.

Ainsi, *l'habeas corpus* de Georges Perec se joue exactement en cela : c'est la maîtrise de l'écriture qui « libère » l'enfant de la Shoah de l'arbitraire de la détention, lui permettant de répondre, indirectement à ses auto-accusations ; c'est la création artistique qui l'« autorise » à sortir du silence devant le tribunal de la conscience pour lui redonner, enfin, la maîtrise de son corp(u)s. Coupable ou pas coupable, victime ou bourreau : ce sont des interrogations opposées et paradoxales, comme le désir double de Perec de « rester caché, être découvert » : il s'agit de contradictions intimes que l'écriture ne pourra jamais résoudre. Son rôle, en revanche, est celui de révéler la cicatrice, de la questionner, de la sublimer, de renforcer le lien entre le corps et le corpus de l'auteur Perec.

Le nom de Gaspard Winckler, héros du récit de 1958, nous conduit directement au cœur de *W* et de la *Vie mode d'emploi*, un chantier ouvert aux expérimentations les plus audacieuses de l'« identité bricolée » (Decout 2012) de Georges Perec : en effet, le « roman.s » est habité par des milliers de personnages « ayant un faux nom ou une personnalité d'emprunt, menant un double jeu social, familiers du masque et du travestissement, experts en métamorphose en tout genre » (Burgelin 1996, 45). L'immeuble-havre du 11, rue Simon Crubellier fonctionne comme un enracinement pour les flottements identitaires et les errances de ses habitants, bien qu'un vide dans les fondations du bâtiment mine sa structure en profondeur, à l'image du manque originare. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la concierge de cet immeuble, très chère à l'auteur, s'appelle Celia Crispi, nom évocateur de celui d'une autre femme, qui a donné naissance à un

enfant en 1936 (cf. Reggiani dans Perec 2017g, 688). Si le fantôme de Cécile Perec habite cet endroit, alors qu'on a parlé du roman de 1978 comme d'un tombeau en honneur de la mère, les références autobiographiques y apparaissent par le biais des processus de « condensation » et de « déplacement » typiques des souvenirs-écrans (cf. Lejeune 1991, 44).

Claude Burgelin explique ce phénomène en parlant d'« anamorphose », plutôt que de « métamorphose » :

En dépit de quelques variantes, nos fantasmes se ressemblent furieusement. Nous sommes plus doués pour l'anamorphose que pour la métamorphose. Nos rêves, certes toujours différents, reprennent quand même des scénarios passablement proches. Notre structure psychique et sa voie royale d'expression sont infiniment joueuses, mobiles dans le registre des associations et sempiternellement monomanes et ressassantes dans leurs obsessions. Plaisante variation et monotone redite (Burgelin 1996, 50).

Comme dans l'art du trompe l'œil, l'anamorphose perecquienne répond à une logique projective qui met en scène les obsessions autoriales selon différents degrés de « différenciation » et d'« identité » avec les personnages. En effet, si la superposition poreuse des caractères et des histoires est ce qui caractérise *La Vie mode d'emploi*, Perec se sert de la « réversibilité constante des polarités et des rôles – notamment ceux de bourreaux et victimes » (Burgelin 1996, 46) pour interroger le « statut de l'Autre », tout en restant « dans une économie du même ». Ainsi, « l'hétéro-portrait sert à fabriquer de l'autoportrait » (*ibid.*, 47) et Cinoc, le désormais célèbre bourreau et conservateur des mots au prénom instable, ne serait qu'un autre visage de Perec, tout aussi bien que l'artisan vengeur Winckler, ou Valène, le peintre du vide.

D'ailleurs, c'est le plus souvent par un mélange d'indices que le cadre autobiographique se recompose sans cesse : dans *La Vie mode d'emploi*, un système d'échos multiples, dans lesquels résonne « l'encodage des judéités caractéristique de toute l'œuvre de Perec » (Decout 2012, 193), consent de sonder la plurivocité de l'appartenance par le plaisir du pastiche et de

l'inversion fictionnels. Ainsi, la malédiction de la cicatrice frappe, entre autres, le personnage d'Elizabeth de Beaumont, une jeune femme ayant noyé dans son bain le fils de Sven Ericson, dont elle s'occupait. Incarnant l'image de « la mère fautive », porteuse d'une judéité paradoxale, à la fois vitale et mortelle, elle est fille d'une cantatrice, comme Cæcilia Winckler et Cécile Shulewitz. De plus, la cicatrice qu'elle porte sous la paupière droite, la rapprochant du fils abandonné, Gaspard Winckler, voire de l'enfant Perec, symbolise encore une fois « la recherche de filiation [qui] condemn[e] à l'errance et, alors qu'elle ouvre sur la suspension du lien avec l'origine, entraî[n]e un paradoxal renouement avec elle » (*ibid.*, 187). Dans *La Vie mode d'emploi*, le lien avec le passé se fait ainsi par le biais d'une multiplication foisonnante d'histoires et de vies qui se prêtent, comme un terrain vierge, à la projection et à l'interrogation des obsessions intimes de l'auteur. La judéité de Perec y émerge, encore une fois, comme une « judéité de l'Autre » (Decout 2010), un « ailleurs absolu », qui se doit pourtant d'être interrogé par personnage interposé, afin de retrouver dans l'écriture ce qu'il est « impossible de raconter sans [le] contourner » (Perec 2017g, 684).

Ainsi, il nous semble utile de penser l'*habeas corpus* de Perec, sous l'angle du ressassement, surtout pour interroger l'ambiguïté par laquelle cet acte d'auto-défense/accusation s'exprime, à travers les différents personnages et dans les divers textes, à l'image d'un discours inachevé, qui avance et rétrocede tortueusement, démultipliant sans cesse les questions identitaires, au lieu de les résoudre.

À la différence du roman pluriel de 1978, *Un homme qui dort* voit Perec mettre en scène son anamorphose par le biais d'une perspective restreinte, le récit retraçant l'expérience d'enfermement d'une identité-carapace, prisonnière d'un état d'indifférence finalement inatteignable. Si ce livre est écrit par Perec comme un antidote aux *Choses* (texte qui l'avait rendu célèbre en 1965, consacré à l'exploit de la société de consommation), le roman de 1967 refuse le romanesque, faisant de l'aboulie le seul désir, bien

que totalisant, du protagoniste (Perc 2017a). Ce jeune homme, qui se tutoie tout au long du récit, au rythme d'un récitatif obsessionnel, porte d'ailleurs, comme Elizabeth de Beaumont, « la trace – infamante ou glorieuse – qui sait ? d'une cicatrice » (Perc 2017b, 204), « la marque presque oubliée, presque effacée, d'une blessure ancienne » (*ibid.*, 193), le rapprochant du « portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessous de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi » (*ibid.*, 215). La trace de la cicatrice dans le visage de l'*Homme qui dort* est si « déterminante » qu'en 1973, l'écrivain choisit Jacques Spiesser pour interpréter le protagoniste du film homonyme, en raison du fait que ce dernier portait la même marque que lui, au-dessous de la lèvre supérieure gauche (cf. Perc 2017f, 737-738).

D'ailleurs, ce signe distinctif, à la fois caché et découvert, renvoie dans le récit à la recherche d'une vérité : « Quels secrets cherches-tu dans ton miroir fêlé ? Quelle vérité dans ton visage ? Cette face ronde, un peu gonflée, presque bouffie déjà. Ces sourcils qui se rejoignent, cette minuscule cicatrice au-dessus de la lèvre [...] » (Perc 2017b, 236). Toujours tourmenté par le regard de l'Autre qui le détermine (à la fois celui des siens, celui de l'antisémite, celui de l'analyste...) Perc essaie pourtant, dans ce texte, d'affronter son propre regard : « Tu peux baisser les yeux devant un homme ou devant un chat, parce que l'homme et le chat te regardent, et que leur regard est une arme [...] mais enfin, rien n'est plus discourtois que de baisser les yeux [...] devant ton reflet dans le miroir » (*ibid.*, 237). En effet, derrière l'indifférence du protagoniste, élevée au rang de mal métaphysique, on lit encore une fois le cri étouffé de l'orphelin, essayant de s'endormir pour se détacher à jamais de ce qu'il est, ou plutôt de ce qu'il se sent être : à la fois la victime et le coupable de la mort des siens.

D'ailleurs, la diversité de ces ouvrages montre à quel point la mémoire douloureuse de la Seconde Guerre mondiale, trempée des drames

intimes, devient chez Perec « chantier de recherche, lieu d'élaboration de problématiques originales, moteur pour la création de formes neuves » (Burgelin 1988, 56) et singulières.<sup>7</sup> Un autre exemple pourrait-être *La Disparition* (Perec 2017c) : le fameux lipogramme en E que Perec écrit en 1969<sup>8</sup> se construit sur l'absence de la voyelle la plus commune de la langue française, voire de la lettre dont la suppression revient à l'anéantissement d'Elle/Eux. Autrement dit, le roman, privé de sa composante féminine, devient une colonie pénitentiaire aux réminiscences kafkaïennes.<sup>9</sup> L'enquête policière, qui dans sa première version tourne autour de la disparition du spécialiste de la « pathovocalisation » Anton Voyol, encrypte en soi la mort de la mère de Perec, chaque lettre du récit étant l'issue d'un corps à corps avec l'anéantissement programmé des camps nazi, dont la contrainte lipogrammatique serait la métaphore filée. En effet, ce qui était incompréhensible ou innommable pour les écrivains de l'après-Auschwitz, comme Adorno ou Blanchot, se dit dans ce texte par la torture du langage par le langage. Néologismes exaspérés, imbrications sémantiques, fautes grammaticales et syntactiques mettent en procès une culture dégénérée au point de devenir concentrationnaire.<sup>10</sup> Mais dans *La Disparition*, la

---

<sup>7</sup> Comme Bruno Blanckeman l'explique « L'insupportable en termes éthiques, l'insoutenable en termes personnels n'appellent pas plus le choix métaphysique de l'ineffable que celui, esthétique, de l'innommable – et Adorno, Blanchot, Beckett n'y peuvent rien changer. Tant qu'à subir les ondes de choc de l'événement, autant jouer de la langue et de la fiction comme d'un boomerang, qui renvoie en arrière du temps vécu la violence éprouvée à même l'existence » (Blanckeman 2011, 127). Cf. également Blanchot 1969.

<sup>8</sup> Selon Maxime Decout, ce texte signe le début d'un travail kabbalistique sur la langue française, à partir du fait que cette lettre correspond à la translittération d'« Emeth », le mot hébreu signifiant « vérité », inscrit sur la front du Golem. D'autres références à la Kabbale peuvent se lire, en outre, dans le chapitre IV de *W* (l'épisode de la lettre *gimel*), dans le chapitre XV (concernant les signes W et X) et dans la figure du Golem dans *Ellis Island*. Cf. Decout 2015, 238.

<sup>9</sup> Notons que Maryline Heck souligne la valeur libératoire de la contrainte chez Perec parlant d'une « liberté sous caution » (Heck 2012, 29).

<sup>10</sup> S'éloignant de la thèse selon laquelle ce serait l'ignorance à conduire à la barbarie, Georges Perec, à l'instar de Romain Gary et de Patrick Modiano, impute à la



mutilation verbale, à l'instar d'une cicatrice, symbolise aussi la marque d'une filiation meurtrière, cette dernière se renouvelant, en termes intertextuels et intratextuels, dans un ouvrage comme *Les Revenentes* (Perec 2017d), le monovocalisme en E de 1972. En effet, les deux textes, renouant avec la Kabale et sa dimension mutilatrice, aussi bien qu'avec le refoulé, représentent à la fois la répression du E et sa célébration jubilatoire.

D'autre part, concernant ce retour obsessionnel du même matériel traumatique, bien que dans la variation des formes et des tonalités, Nelly Wolf se demande : « écrire une deuxième fois ou écrire dans l'autre sens, écrire par-dessus ou à rebours, n'est-ce pas, dans un geste d'enfouissement ou d'effacement, annuler le premier manuscrit, celui qui gardait la trace de ce qui, une fois, avait eu lieu ? » (Wolf 2008, 125). À notre sens, il s'agit moins de la fuite ou de l'effacement d'un récit originaire que du ressassement continu du même traumatisme, dans une recherche esthétique en évolution autour d'une parole qui demeure « absente à l'écriture » (Perec 2017f, 689). « Faire sas » du traumatisme en effet signifie tamiser ce dernier par la « textilité » du langage, en cherchant à approcher asymptotiquement l'« inatteignable indicible », c'est-à-dire ce qui échappe sans cesse, à la fois au niveau du langage et de la compréhension.<sup>11</sup> L'exemple de la cicatrice est assez parlant : elle pourrait ainsi représenter, métaphoriquement, cet « ailleurs » autour duquel le sujet tourne sans jamais coïncider avec lui-même. Faire de la cicatrice à la fois le symbole d'une blessure physique, d'une marque de l'héritage déficitaire et d'une mutilation « poétique », agissant à niveau thématique, structurel et stylistique, ne serait-elle une autre façon de « dire autrement », de contourner le traumatisme tout en le rendant à la fois caché et manifeste ?

---

dépravation de la culture le génocide de tout un peuple, voire de la mort de la civilisation européenne.

<sup>11</sup> Benoit rappelle que « sas » dérive du latin *seta*, *setacium* et utilise la métaphore du tissu filtrant des différentes matières pour expliquer comment le traumatisme se ressasse par le langage (Benoit 2001, 23-40).

Au cours de son analyse du rêve 124 de *La Boutique obscure*, Maxime Decout considère la cicatrice comme la marque d'une « judéité tue dans *Le Condottiere*, dans *Un homme qui dort* et dans *W*, où elle se révèle » (Decout 2013, 9). Dans ce rêve, Perec raconte la dénonciation aux SS du père et du fils, en tant que juifs, par un marchand de tissu qui leur devait de l'argent : « le patron [...] me relève la tête et me désigne en montrant la petite cicatrice que j'ai sous le menton » (Perec 1973, *La Dénonciation*, rêve 124). De symbole viril et distinctif d'une identité, la cicatrice en viendrait ici à représenter une marque extérieure et impersonnelle, devenue définition réductrice et « preuve flagrante de l'injustice » (Perec 2017f, 699) – comme l'était la médaille arrachée au petit Georges aux temps de l'école, « imposé[e] par les autres, venu[e] d'au-dessous de moi et retombant sur moi [...], si fortement inscrit[e] dans mon corps » à l'instar d'une « étoile épinglée » (*ibid.*).

Toutefois, ce « rêve trop rêvé » s'il en est, semble encourager l'analyse en la parodiant par avance : Perec y dénonce ouvertement la vacuité cruelle d'une assignation identitaire imposée par l'Autre face à un héritage qui demeure lacunaire, sinon quasi totalement absent. D'ailleurs, ce thème revient également dans *Ellis Island*, le récit de la réappropriation mémorielle, où la judéité est décrite comme « une certitude inquiète, derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil » (Perec 2017h, 895, 896). Si, dans le sillage de Sartre, le juif n'existe pas, sinon dans le regard de l'autre, Perec refuse de revendiquer sa judéité comme un « acte de baptême ». <sup>12</sup> En questionnant « le fait d'être juif » ou « ce que c'est qu'être juif » ou « ce que ça me fait

---

<sup>12</sup> Pour analyser les rapports entre judéité et écriture chez de nombreux écrivains français du XX<sup>ème</sup> siècle, dont Perec, Clara Lévy convoque simultanément plusieurs critères : un critère chronologique, un critère d'appartenance au champ littéraire français, un critère ethnico-religieux, fondé sur l'autodéfinition en tant que juifs, et un critère de visibilité, qui relève donc de la notoriété propre à chaque auteur étudié (Lévy 1988).

que d'être juif », l'écrivain souligne la distance de cette « évidence médiocre », qui ne le « rattache à rien », n'étant pas « un signe d'appartenance », ni un lien à « une croyance, à une religion, à une pratique, à un folklore, à une langue » (Perec 2017h, 895).

En 1979, l'écrivain définit d'ailleurs sa judéité comme « la marque d'une absence, d'un manque (la disparition de [s]es parents pendant la guerre) et non pas d'une identité » (Perec et Le Sidaner 1979). La « clôture, ou scission ou coupure » de cet ailleurs familial et historique prévient toute appartenance religieuse ou spirituelle au judaïsme : « ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude » (Perec 2017h, 895).

ce qui pour moi se trouve ici  
ce ne sont en rien des repères, des racines, ou des  
traces,  
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la  
limite du dicible,  
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission,  
ou coupure, et qui est pour moi très intimement et très confusément  
lié au fait même d'être juif (*ibid.*).

Se détachant de l'élaboration fictionnelle pour revenir à la trace, au document humain, *Ellis Island* est le « récit d'errance et d'espoir » où l'écrivain Perec, se réapproprie ses origines juives par personne (et non plus par personnage) interposée. Tout en soulignant, par l'allitération du *r*, le « rien » que les « repères », les « racines » et les « traces » constituent pour lui, l'auteur se reconnaît « à la fois lui et identique à l'autre » (*ibid.*, 896) – un autre à jamais exilé dans l'« Ile des larmes », avec lequel il partage une « autobiographie probable », signée par l'absence de repères et un acte de naissance au conditionnel : au « Je suis né » de 1970 se substitue en effet le « j'aurais pu naître » du déraciné de l'Histoire, « qui ne d[oit] la vie qu'au hasard et à l'exil ». S'il lui est interdit de ressembler aux siens (« je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs

qu'ils purent avoir, [...], leur histoire, leur culture, leur espoir ne m'a pas été transmis » (*ibid.*), Perec retrouve sa place dans l'histoire, se reconnaissant lui-même à travers les Autres et parmi les Autres.

Ce n'est peut-être pas un hasard que, dans *Ellis Island*, la « clôture » prend la place de la « cicatrice ». Si Wolf reliait cette dernière au mouvement de gauche à droite du palindrome, aussi bien qu'à celui du voyage d'Est en Ouest de l'exilé, le mot « clôture », qui a la même racine – dérivant du verbe latin *cingere* (ceindre, entourer, mais aussi protéger) –, pourrait s'expliquer par un glissement chez Perec vers le récit transpersonnel. Essayant « d'appréhender l'être en l'autre, démett[ant] toute position d'individualité accomplie » (Blanckeman 2001, 73-81),<sup>13</sup> Perec semble « diss[oudre] l'identité » dans une dimension élargie horizontalement. Notons que la cicatrice, par sa nature palindromique, représentait, au contraire, un mouvement vertical entre le passé et le présent : « palin-drome », revenir en arrière, comme l'étymologie grecque l'indique, c'est une autre manière de dire le ressassement du passé.<sup>14</sup>

D'ailleurs, ce lien entre les deux mots pourrait se lire également dans *La Clôture et d'autres poèmes*, où un palindrome, situé au centre exact du livre, renvoie à l'image de l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue, c'est-à-dire au symbole du « désir fou d'inverser le temps (et singulièrement, le cours de l'Histoire) » (Reggiani, dans Perec 2017i, 1193). Le deuxième vers de la deuxième partie, après les trois points de suspension qui rappellent la ponctuation du deuil de *W*, dit ainsi : « Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa ». Pourtant, ce recueil,

---

<sup>13</sup> « [les récits transpersonnels] tentent d'appréhender l'être en l'autre, démettent toute position d'individualité accomplie, dissolvent l'identité dans des liens de généalogie familiale ou littéraire partiellement oubliés, donc partiellement réinventés », Blanckeman 2001, 73-81. Cf. également sur le sujet Ernaux 1993, 219-221.

<sup>14</sup> Selon Bernard Magné le « dernier avatar de cette pratique du retournement » serait l'inscription calligraphiée dans le manuscrit de *W*, *W<sup>6W0146</sup>*, qu'on lirait *Mémoire* (Magné 1999, 87).

« délibérément placé sous le signe du manque » (*ibid.*, 1190), est « uni par un réseau serré de reprises, ou d'échos » (*ibid.*) de telle façon que la clôture du titre rappelle « à la fois une fermeture, une déréliction, une unité esthétique [mais aussi] une échappée poétique hors de la temporalité » (*ibid.*).

Finalement, devenue clôture, la cicatrice n'est plus un point de contact, même conflictuel, mais « un point de non-retour », la « rupture radicale » d'avec la quête vaine du souvenir : « ce que j'ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l'épreuve, c'est mon propre enracinement dans ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l'Autre » (Perec 2017h, 904). Ainsi, ce n'est qu'en se reconnaissant dans le destin tragique des *boat people* Vietnamiens et Cambodgiens, voire des Juifs et des Italiens passés jadis par Ellis Island, que Perec « arrive à faire résonner quelques-uns de ces mots qui sont pour [lui] inexorablement attachés au nom même de juif : le voyage, l'attente, l'espoir, l'incertitude, la différence, la mémoire, et ces deux concepts mous, irréparables, instables et fuyants, qui se renvoient sans cesse l'un l'autre leurs lumières tremblotantes, et qui s'appellent Terre natale et Terre Promise » (*ibid.*).

Dans ce « ressassement sans issue », permis et protégé par une parfaite maîtrise de l'écriture, on comprend mieux la prédilection de Perec pour la phrase de Michaux, « j'écris pour me *parcourir* » (Michaux 2001, 345), à laquelle l'écrivain ajoute, pourtant, dans *Espèces d'Espaces* : « j'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. // Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions) » (Perec 2017e, 559). En effet, alors que Michaux s'engage dans une entreprise d'« occupation progressive »<sup>15</sup> de soi, Perec se dit incapable de « mesurer [le] chemin parcouru » (Perec 1990, 77), son *habeas corpus* se refaisant

---

<sup>15</sup> « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. / En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive » (Michaux 2001, 345). Sur le rapport de Perec avec l'espace et sa réinvention protéiforme cf. Forsdick et al. 2019.

continuellement dans la variation, dans l'intermittence, dans l'invention des formes, dans la fracture. A fleur de mots, comme à fleur de peau.

## Bibliographie

*Habeas Corpus*, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/habeas%20corpus> [15/9/2022].

Benoit Éric 2001, *Sas (la parole en exil)*, dans Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin (éds.), *Écritures du ressassement*. « Modernités », 15, 23-40.

Blanchot Maurice 1969, *Être juif*, dans *L'Entretien infini*. Gallimard, Paris, 180-190.

Blanckeman Bruno 2001, *Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels*. « Elsenieur », 17, 73-81.

Blanckeman Bruno 2011, *Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ?*, dans Maryline Heck (éd.), *Filiations perecquiennes*. « Cahier Georges Perec », 11, 121-132.

Burgelin Claude 1988, *Voyages en arrière-pays : Littérature et mémoire aujourd'hui*, dans le numéro spécial *États de mémoire*. « L'Inactuel », I, 55-74.

Burgelin Claude 1990, *Georges Perec*. Seuil, Paris.

Burgelin Claude 1996, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Perec avec Freud, Perec contre Freud*. Circé, Belval.

Burgelin Claude 2012, *Les mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*. Seuil, Paris.

- Dayan Rosenman Anny 2004, *Sauver le père*, dans Jacques André et Catherine Chabert (éds.), *L'Oubli du père*. PUF, Paris, 147-173.
- Davis Colin et al. (eds.) 2020, *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Routledge, London.
- Decout Maxime 2010, *Georges Perec : la judéité de l'autre*. « Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle », 49, 123-134.
- Decout Maxime 2012, *Les Judéités bricolées de Georges Perec*, dans Maxime Decout (éd.), *Georges Perec*. « Europe », 993/994, 183-194.
- Decout Maxime 2013, *Topographie de l'inconscient juif dans La Boutique obscure*. « Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes », 1-9.
- Decout Maxime 2015, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*. Champ Vallon, Seyssel.
- Duvignaud Jean 1993, *Perec ou la cicatrice*. Actes Sud, Arles.
- Ernaux Annie 1993, *Vers un je transpersonnel*, dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (éds.), *Autofictions & Cie*. « Cahiers du RITM », 6, 219-221.
- Forsdick Charles et al. (eds.) 2019, *Georges Perec's Geographies. Material, Performative and Textual Spaces*. UCL Press, Londres.
- Heck Maryline 2012, *Le Corps à la lettre*. José Corti, Paris.
- Kaufman Eleanor 1998, *Falling From the Sky. Trauma in Perec's W and Caruth's Unclaimed Experience*, « Diacritics », 28, 4, 44-53.
- Lejeune Philippe 1991, *La Mémoire et l'oblique*. P.O.L, Paris.

- Lévy Clara 1998, *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Michaux Henri 2001, *Passages*, dans *Œuvres complètes*, éditées par Raymond Bellour et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- Perec Georges 1973, *La Boutique obscure : 124 rêves*. Denoël ; Gonthier, "Cause commune", Paris.
- Perec Georges et Le Sidaner Jean-Marie 1979, *Entretien*. « L'Arc », 76, 3-10.
- Perec Georges 1990, *Kléber Chrome*, dans *Je suis né*. Seuil, Paris, 47-49.
- Perec Georges et Lederer Jacques 1997, Lettre du 7 juin 1958, dans « *Cher, très cher, admirable et charmant ami* » : *correspondance 1956-1961*, éd. par Jacques Lederer. Flammarion, Paris.
- Perec Georges 2012, *Le Condottière*, avec préface de Claude Burgelin. Seuil, Paris.
- Perec Georges 2016, *L'Attentat de Sarajevo*, avec préface de Claude Burgelin. Seuil, Paris.
- Perec Georges 2017a, *Œuvres complètes*, (*Les Choses : une histoire des années 60*, Julliard, "Les Lettres nouvelles", Paris, 1965), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, vol. I, 1-112.
- Perec Georges 2017b, *Œuvres complètes*, (*Un Homme qui dort*, Denoël, "Les Lettres nouvelles", Paris, 1967), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, vol. I, 167-262.
- Perec Georges 2017c, *Œuvres complètes*, (*La Disparition, roman*, Denoël, "Les Lettres nouvelles", Paris, 1969), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, vol. I, 263-479.



- Perec Georges 2017d, *Œuvres complètes*, (*Les Revenentes [sic]*, Julliard, « Idée fixe », Paris, 1972), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 481-545.
- Perec Georges 2017e, *Œuvres complètes*, (*Espèces d’espaces*, Éditions Galilée, “L’Espace critique”, Paris, 1974), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 547-653.
- Perec Georges 2017f, *Œuvres complètes*, (*W ou le Souvenir d’enfance*, Denoël, “Les Lettres nouvelles”, Paris, 1975), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 655-793.
- Perec Georges 2017g, *Œuvres complètes*, (*La Vie mode d’emploi : romans*, Hachette, POL, Paris, 1978), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 1-701.
- Perec Georges 2017h, *Œuvres complètes*, (*Ellis Island*, Éditions du Sobier, Paris, 1980), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. II, 869-904.
- Perec Georges 2017i, *Œuvres complètes*, (*La Clôture et d’autres poèmes*, POL, Paris, 1980), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. II, 765-805.
- Robin Régine 2003, *Le Deuil de l’origine*. Éd. Kimé, Paris.
- Wolf Nelly 2008, *Georges Perec : la cicatrice ou le visage de l’exil*. « Cahiers d’histoire et de littératures romanes », 105-112.



«Il corpo non mente»  
***Körper-Analyse* intorno al personaggio di Penelope  
nel dramma *Ithaka* di Botho Strauß**

Fabio Ramasso  
(Università di Verona)

Abstract

Il saggio analizza le rappresentazioni del corpo nel dramma *Ithaka* (1996) di Botho Strauß. La corporeità, nell'opera, affiora attraverso modalità e stati differenti: ora come obesità, ora come frammentazione anatomica nella raffigurazione del coro, ora come epifania di Atena. Questi casi ruotano intorno al personaggio di Penelope, che come in poche riscritture novecentesche acquista un vigore e una modernità rivoluzionari. Il ruolo di Penelope è parte di un processo di demitizzazione che ingloba tutte le figure femminili del dramma. Il mito dell'*Odissea* è così rifondato attraverso il femminile che scalza inevitabilmente il mito di Ulisse.

Parole chiave: Botho Strauß, *Ithaka*, mito, corpo, Penelope

Abstract

The essay analyses the representations of the body in the play *Ithaka* (1996) by Botho Strauß. Corporeality emerges in the play through different conditions: as a form of obesity, as anatomical fragmentation in the representation of the chorus, even as an epiphany of Athena. These cases revolve around the character of Penelope, who acquires, differently from many 20<sup>th</sup> century re-writings of the *Odyssey*, a revolutionary strength and modernity. Penelope's role is part of a broader process of de-mythologisation that embraces all the female figures of the play. The myth of the *Odyssey* is thus recast through the feminine entity, which inevitably undermines the myth of Ulysses.

Keywords: Botho Strauß, *Ithaka*, Myth, Body Discourse, Penelope

§

1.

Nell'opera di Botho Strauß (Naumburg 1944) il mito è una presenza costante. Sono infatti numerosi gli studi<sup>1</sup> che tentano di far luce sui meccanismi mitologici attuati dall'autore, talvolta in modo chiaro ed esplicito – si pensi a *Der Park* (1983) e al recupero della mitologia shakespeariana, o al più recente *Nicht mehr. Mehr nicht* (2021), in cui il personaggio di Didone rappresenta il modello principale della protagonista –, altre volte in modo più sotterraneo e implicito – come in *Der Junge Mann* (1984) –, andando a modificare il linguaggio di prosa e teatro fino a influenzare, in questo ultimo caso, la struttura interna del romanzo.<sup>2</sup>

Il dramma *Ithaka* (1996)<sup>3</sup> compie tutte queste operazioni in modo complementare. Ambientata nell'omonima isola, la *pièce* mette in scena alcuni dei personaggi più emblematici del mito narrativo per eccellenza, l'*Odissea* di Omero, focalizzandosi in particolare sugli ultimi canti dell'opera (XIII-XXIV), quelli del ritorno di Ulisse in patria e della strage dei Proci. La lingua riprende volutamente il tono epico del poema originale, andando però a epurare le frasi dalla complessità ritmica del verso per porre l'accento – fin dalle premesse dello stesso autore (Strauß 1998, 9) – su una ricostruzione linguistica del testo originale che tiene conto del

---

<sup>1</sup> Cfr. Craciun (2000), Huller (2007), Visser (2012).

<sup>2</sup> Il romanzo *Der junge Mann*, profondamente postmoderno negli intenti e nell'aspetto frammentato e disomogeneo, propone al lettore una serie di personaggi che subiscono metamorfosi definite dallo stesso autore come erotiche. Il concetto di tempo, discusso criticamente fin dall'introduzione all'opera, è il filo conduttore della riflessione sulla storia attraverso il mito.

<sup>3</sup> Andato in scena nel 1996 presso i *Münchner Kammerspiele* (regia di Dieter Dorn), verrà riproposto poi l'anno seguente presso il *Deutsches Theater* di Berlino (regia di Thomas Langhoff). Numerose e contrastanti le recensioni, cfr. ad esempio Wolfgang Höbel (1996) e Koberg (1997).

valore delle traduzioni tedesche del testo di Omero, pur con sensibili differenze. Il risultato è un testo più agile e maggiormente accessibile al pubblico. Oltre alla forma e al contenuto anche le modalità sceniche subiscono, per così dire, un processo *mitologico*, volto a suggerire un lungo e tortuoso percorso dialettico con il testo omerico. Infine, il personaggio di Penelope nella versione di Strauß è senza dubbio rivoluzionario: a causa della lunga assenza del consorte e della situazione di crisi sociopolitica che investe Itaca durante la sua assenza, per effetto del dominio dei pretendenti al trono, il corpo della donna risente della precarietà dell'ambiente, deformandosi sensibilmente in rapporto al delinquere dei Proci e al depauperamento continuo dei beni. L'obesità di Penelope assurge così a rappresentazione più evidente dell'epoca di decadimento morale e politico che attraversa la patria di Ulisse.

Per Strauß il virtuosismo a teatro è il risultato di una complessa commistione tra corpo e lingua:

Virtuosität entsteht, wo immer Körper und Sprache ihre Eigenschaften, halbwegs, vertauschen, wenn sich der Körper auf dem Theater, halbwegs, literarisiert, verkünstlicht und sich die Literatur, halbwegs, verleiblicht (Strauß 1987, 152).<sup>4</sup>

Il rapporto reciproco tra corpo e letteratura assurge a elemento dominante soprattutto sul palcoscenico. Tra le numerose opere pubblicate dall'autore, *Ithaka* è forse una di quelle che ha avuto meno risonanza nella letteratura critica (Visser 2012, 63-64). Penelope resta senza dubbio uno

---

<sup>4</sup> «Il virtuosismo si impone ogni qual volta corpo e linguaggio si scambiano, per quanto possibile, le loro caratteristiche, quando, a teatro, il corpo diventa, per quanto possibile, letteratura, artificio, e la letteratura diventa, per quanto possibile, corpo». Tutte le traduzioni presenti in questo saggio sono a cura di chi scrive.

dei personaggi più ricorrenti nelle interpretazioni sull'opera,<sup>5</sup> anche nell'ambito del *body discourse* (Visser 2012, Bosco 2005). Il corpo è, secondo queste interpretazioni, legato a doppio filo con il tema politico e con aspetti legati al femminile *tout court* in opposizione alla figura maschile di Ulisse. Nella critica sull'opera di Strauß manca, ad oggi, una considerazione della figura di Penelope e del suo corpo in quanto mito o, per meglio dire, *discorso* sul mito. Il corpo nudo è profondamente connesso con l'idea di immagine quale *medium* puro e assoluto della conoscenza. In questa prospettiva l'immagine in questione può essere concepita come qualcosa che comincia a gonfiarsi e tremare (*intumescere et bullire*) in sé stessa e da sé stessa, laddove la *bullitio* sottolinea anche il tremito o la tensione interna nella mente dell'uomo (Agamben 2009, 78). La descrizione si adatta *ad hoc* al fenomeno fisico che interessa Penelope, la quale si trova a esperire sia il rigonfiamento fisico suddetto, sia, ripetutamente, tremori e tensioni interne che portano alla conoscenza della situazione sociopolitica di Itaca.

La consorte di Ulisse, nella tradizione, assume un ruolo subordinato: è moglie di Ulisse e depositaria del potere regio. Nel dramma di Strauß la donna gode invece di una propria autonomia e rappresenta il fulcro dialettico per tutti gli altri personaggi, situandosi tra realtà storica e mitica (Craciun, 211).<sup>6</sup> Sebbene il personaggio di Penelope sia oggetto di una

---

<sup>5</sup> A titolo puramente indicativo cfr. le seguenti pubblicazioni: Damm (1998), Scheuer (1998), Craciun (2000), Fuß (2001), Menke (2002), Bosco (2005), Huller (2007), Visser (2012).

<sup>6</sup> «Botho Strauß scheint nicht die Absicht gehabt zu haben, die Gestalt Penelopes, anders als die übrigen Gestalten seines Schauspiels, in fest kontinuierten Grenzen agieren zu lassen. [...] Botho Strauß lässt sie zwischen Mythos und Geschichte, zwischen illud tempus und Gegenwart hin und her schwanken» (Craciun 2000, 211); «Botho Strauß non sembra intenzionato a far agire la figura di Penelope, a differenza degli altri personaggi della sua opera, entro confini saldamente continui. [...] Botho Strauß la fa oscillare, avanti e indietro, tra mito e storia, tra illud tempus e il presente».

discussione critica consistente, l'elemento mitologico<sup>7</sup> appare trascurato. Con il termine "mito" si intende, in questa sede, la rappresentazione culturale veicolata dai personaggi, sia nel senso strettamente letterario per via del rapporto intertestuale con l'*Odissea* di Omero, sia nel senso della riflessione sul mito che la *pièce* suscita in virtù del rapporto irrisolto di Penelope con il mondo maschile.

Lo scopo precipuo di questo lavoro riguarda innanzitutto il tentativo di individuare le possibili cause dell'ingrossamento fisico di Penelope, per avanzare, in un secondo momento, una riflessione sul ruolo mitologico – questa la tesi-chiave – assunto dal corpo femminile. Il corpo, non solo di Penelope, ma anche del coro di donne (le «fragmentarischen Frauen») e di Atena, rappresenta un elemento congiunto di valore, di modernità e infine di legame storico con l'antecedente omerico.

## 2.

In apertura alla *pièce* Strauß sottolinea il ruolo di paternità dell'opera di Omero attraverso l'indicazione di un *transfer* dalla parola scritta del poema all'aspetto visivo della performance teatrale:

Das ist eine Übersetzung von Lektüre in Schauspiel. Nicht mehr, als höbe jemand den Kopf aus dem Buch des Homer und erblickte vor sich auf

---

<sup>7</sup> Un'eccezione è il volume di Huller che analizza, con dovizia di particolari, alcuni dei processi legati al mito nel dramma (Huller 2007, 369-400); tra questi tuttavia non figura Penelope, alla quale è destinato solo un breve paragrafo (380-384) di approfondimento. Damm, all'interno di un vasto capitolo – forse l'unico commento completo dell'opera – discute alcuni aspetti legati al mito (Damm 1998, 182, 185), ma non si sofferma sulla figura di Penelope.

einer Bühne das lange Finale von Ithaka, wie er sich's vorstellt (Strauß 1998, 7).<sup>8</sup>

Sebbene l'autore segua in modo piuttosto fedele le traduzioni di Heinrich Voß e Anton Weiher del poema, il dramma tradisce, in più punti, il testo da cui trae spunto e al quale vorrebbe continuamente tornare. Se dialoghi e intreccio sono per la maggior parte fedeli, non si può dire altrettanto per la figura di Penelope e le dinamiche che riguardano il suo rapporto con i comprimari. Strauß inganna il lettore e promette una replica del testo omerico nella forma di un testo teatrale. Sia Ulisse che Telemaco sono, a ben vedere, profondamente simili alla loro controparte omerica rispetto, ad esempio, all'altra riscrittura canonica, ossia l'ottavo canto della *Commedia* dantesca. Nel solco però della riscrittura apparentemente pedissequa, il dramma si struttura sempre meno come un tributo e sempre più come una rielaborazione politico-estetica, le cui istanze entrano in gioco soprattutto verso la metà dell'opera.

Benché sia indubbio che *Anschwellender Bockgesang* (1993) – celebre saggio che ha diviso l'opinione pubblica su Strauß e il suo conservatorismo – abbia ispirato in senso programmatico la scrittura di *Ithaka* (Scheuer 1998, 132), è quanto mai importante, alla luce anche della critica più recente, considerare l'opera in maniera indipendente. Il dramma non è un semplice *exemplum* delle riflessioni sulla situazione sociopolitica della Germania in seguito alla riunificazione. Il mito di Ulisse non è, nemmeno, un tentativo di *Umsetzung* in senso blumenberghiano<sup>9</sup> della storia dell'identità

---

<sup>8</sup> «Si tratta di una traduzione dalla lettura alla messa in scena. Non più di quanto lo sarebbe se qualcuno alzasse la testa dal libro di Omero e vedesse davanti a sé su un palcoscenico il lungo finale di Itaca così come se lo immagina».

<sup>9</sup> Da intendersi come «rioccupazione», come aggiunta di una ricezione a un mitologema consolidato (Blumenberg 1979).



tedesca attraverso il discorso politico inerente alla città di Itaca presente nel poema omerico. L'opera riprende certamente concetti cari a Strauß che la critica definisce «conservatori»<sup>10</sup> (Herzinger 1996, 7), ma essi non sono da limitare al saggio in questione, bensì a una concezione poetico-teatrale complessiva dell'autore che va indagata a tutto tondo. L'opera è una riflessione, oltre che politico-estetica (i due termini sono un tutt'uno nella concezione dell'autore), anche sul rapporto dialettico tra uomo-donna: altro tema caro a Strauß che diventa motivo portante dello sgretolarsi dell'autorità regia.<sup>11</sup>

Il malgoverno dei pretendenti durante l'assenza di Ulisse non è sottolineato – come nel poema omerico – dall'usurpazione illegittima con cui essi occupano il palazzo reale e sperperano i beni, sottomettendo le donne di casa e violando così la consuetudine secondo la quale non essi, ma

---

<sup>10</sup> Sebbene Strauß preferisca, come è noto, il termine «fondamentalismo spirituale», come si evince da un'intervista rilasciata per «Die Zeit» nel 2000: «Ich halte es für wichtig, sich zu einem geistigen, ästhetischen Fundamentalismus zu bekennen, der weiß, wie es in einem Vers von Gunnar Ekelöf heißt, dass in jedem Augenblick “der Schleier der Zeit” zerreißen kann und man vor dem nackten Beginn steht» (Strauß 2000, 55); «Ritengo importante riconoscersi in un fondamentalismo spirituale ed estetico, consci del fatto che – come nel verso di Gunnar Ekelöf – “il velo del tempo” può strapparsi in ogni istante e che ci si trova nudi dinanzi al nudo inizio». Sulla questione del conservatorismo cfr. anche Thomas (2004), Di Maio (2020, 7), Di Maio (2021, 161-163).

<sup>11</sup> «Der Mythos kann aber ebensowenig wie die Utopie bloß als ästhetische Wert- und Handlungsorientierung gedacht werden. Er zielt auf kollektives Verständigtsein der Gesellschaftsmitglieder. Mythen dienen dazu, so Manfred Frank “den Bestand und die Verfassung einer Gesellschaft aus einem obersten Wert zu beglaubigen” [...] und dadurch die Rechtfertigung von Lebenszusammenhängen in sozialen Einrichtungen [...] zu gewährleisten» (Berka 1991, 68); «Tuttavia, proprio come l'utopia, il mito non può essere pensato solo come un orientamento estetico di valori e azioni. Mira a una comprensione collettiva tra i membri della società. Secondo Manfred Frank, i miti servono a “certificare l'esistenza e la costituzione di una società a partire da un valore supremo” [...] e quindi a garantire la giustificazione dei contesti di vita nelle istituzioni sociali».

Telemaco dovrebbe riscattare la sovranità di diritto. Nel dramma di Strauß ciò viene enucleato soprattutto nelle ultime battute, quando i parenti dei pretendenti uccisi e i compagni di Ulisse si scontrano. Per tutto il corso della *pièce*, invece, è soprattutto l'idea di ignavia a rappresentare il principale problema che distrugge Itaca. I Proci non producono e non costruiscono, ma consumano: «das Erbe des Odysseus zu tilgen, haben sie dieses Bündnis gestiftet» (Strauß 2009, 49).<sup>12</sup> Se ciò è vero in parte anche nel poema, nel dramma acquista un'importanza singolare. Così descrive Eumeo, il porcaro, la situazione:

Nichts unheilvoller als in Haufen von Adligen ohne den Fürsten, der sie im Zaum hält. Jetzt regiert uns Genußsucht. Sport. Prahlerei. Faule Jünglinge, keiner vom Rang eines Königs, die Odysseus nur noch aus den Erzählungen ihrer Eltern kennen. Unter ihnen muß nun die Königin wählen. Jetzt murrst das Volk und drängt zur Entscheidung. Es will endlich regiert sein, egal auch von wem, nur daß Ordnung herrsche über Haus und Arbeit. Denn das Land unter den wartenden Freiern ist völlig verwahrlost. Sie selber am meisten. Verprassen in Unmengen die Güter des Landes. Tag und Nacht wird sinnlos geopfert, geschlachtet, wird immer gehurt und gezechet. Unruhe gibt es im Volk, jedermann fordert, daß endlich feste Gesetze die Willkür beenden. Sonst droht uns der Bürgerkrieg (Strauß 2009, 21).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> «Per cancellare l'eredità di Ulisse hanno formato questa alleanza...».

<sup>13</sup> «Non c'è niente di più nefasto di un gruppo di nobili senza un principe che li tenga sotto controllo. Ora siamo governati dall'edonismo. Sport. Vanto. Giovani pigri, nessuno con il rango di re, conoscono Ulisse solo dai racconti dei loro genitori. Ora la regina deve scegliere tra loro. Il popolo brontola adesso e pretende una decisione. Pretende di essere finalmente governato, non importa da chi, ma solo che l'ordine regni sulla casa e sul lavoro. Perché la terra sotto il dominio dei pretendenti in attesa è completamente trascurata. Soprattutto loro stessi. Dissipano i beni del Paese in grandi quantità. Giorno e notte si consumano sacrifici insensati, macellazioni, prostituzione e baldoria. C'è agitazione tra la gente, tutti esigono leggi ferree che mettano finalmente fine al loro arbitrio. Altrimenti rischiamo la guerra civile».

Lo squilibrio sociale è giudicato, fin da inizio dramma, dai suoi stessi personaggi come malsano («unheilvoll»)<sup>14</sup> Il disordine arrecato è un problema soprattutto per il popolo che a causa del cambio di governo è inquieto («Unruhe»). Per gli itacesi non conta tanto il ritorno di Ulisse, ma quello di un qualsiasi sovrano che sia in grado di assumere il controllo della città e che possa farla prosperare nuovamente. Fin dall'inizio del dramma la donna esperisce un'introspezione, sconosciuta ad altre riscritture dello stesso periodo, che la porta addirittura a lamentare la propria condizione con un pretendente:

Du hast diesen riesigen Leib. Es zwingt dich, immer aufrecht zu sitzen. Ich halte mich gerade. Damit mir der Bauch nicht ans Kinn stößt. Du mußt dich langsam bewegen, mußt immer langsam gehen, gerade sitzen, gerade lehnen. Aber es gibt Stunden, da möchtest du dich verkriechen. Gar nicht so einfach, irgendwo einen Schlupfwinkel zu finden mit dem Leib, wo du dich verkriechen kannst, wie dir zumute ist (Strauß 2009, 11).<sup>15</sup>

Nonostante il lettore venga informato fin dall'inizio dell'anormalità del corpo di Penelope, le cause *expressis verbis* vengono comunicate nel terzo atto:

Die Schönheit tilgten mir Götter an dem Tag, da die Achaier nach Troia fuhren, verflucht sei der Name. (...) Seither mästet mich einmal die Trauer, ein andermal härmen die Sorgen mich ab. Denn was es an Unheil gibt, das zieht mein Haupt und mein Leib auf sich (Strauß 2009, 58).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> La distruzione sociale, avviata dal malgoverno dei Proci, è non a caso definita come «non sana». Il termine è da intendersi anche, e soprattutto, nel suo senso più anatomico.

<sup>15</sup> «Ti ritrovi con questo corpo enorme. Ti costringe a stare sempre seduta in posizione eretta. Mi tengo in posizione eretta, in modo che la pancia non tocchi il mento. Occorre muoversi lentamente, camminare sempre lentamente, sedersi dritti, appoggiarsi dritti. Ma ci sono ore in cui si vuole strisciare via. Non è così facile trovare con il proprio corpo un angolo in cui strisciare via quando se ne ha voglia».

<sup>16</sup> «Gli dèi hanno cancellato la mia bellezza il giorno in cui gli Achei sono andati a Troia,

A caratterizzare il corpo di Penelope è la specularità con i fatti che avvengono. Il disordine a palazzo e la mancanza di un sovrano generano caos. Il corpo di Penelope si identifica con la distruzione a tal punto da prendere esso stesso la forma dell'orrore del palazzo:

Ich bin die Unordnung, ich bin die Vermehrung von Unrat, Fäulnis, Ungeziefer...auf einen zertretenen Artgenossen kommen ein hundert neue!  
(Strauß 2009, 24).<sup>17</sup>

La condizione in cui versa Penelope è come congelata nel tempo:

Niemand vermag ohne wechselnde Gefühle zu leben. Wechsel des Jahres, Wechsel des Spiegelbilds, Wechsel der Launen, überall ist Unbeständigkeit. Nur mir, mir ist sie fortgenommen, alles Verändliche ist mir geraubt wie Augenlicht, wie Stimme (Strauß 2009, 25).<sup>18</sup>

L'impossibilità, da parte di Penelope, di acquisire il nuovo va di pari passo con il periodo di stasi di Itaca: l'inerzia, l'attesa eterna non solo di Ulisse ma di un qualche sovvertimento, è logorante. Il passare del tempo indicherebbe, inoltre, una possibile trascuratezza fisica che Penelope vive con angoscia e che avverte come trappola. L'eccezionalità di questa trasformazione è testimoniata dal dialogo con il pretendente che culmina in una supplica inconsueta:

---

sia maledetto il nome. [...] Da allora, un giorno il dolore mi ingrassa, un altro il dispiacere mi indurisce. Di qualsiasi calamità, la mia testa e il mio corpo si fanno carico». Su questo aspetto cfr. Visser (2012, 78).

<sup>17</sup> «Io sono il disordine, sono il proliferare della sporcizia, del marciume, dei parassiti... per ciascuno calpestato ce ne sono cento nuovi!».

<sup>18</sup> «Nessuno è in grado di vivere senza cambiare le proprie emozioni. Cambio d'anno, cambio dell'immagine riflessa, cambio di umore: l'impermanenza è ovunque. Solo a me, a me viene tolto tutto ciò che è mutevole, mi viene tolto come la vista, come la voce».

(rivolta ad Amphinomos, n.d.A) Befreie die Gefangene aus der Götzenstatue ihres Leibes! Durchschau, ich bitte, alles Stattliche, Große an mir! Befreie das zarte Geschöpf, dessen Rufe – elende, verzweifelte – du deutlich vernimmst aus der Tiefe dieses Kolosses! (Strauß 2009, 12).<sup>19</sup>

La salvezza non deve necessariamente realizzarsi con il ritorno di Ulisse. Ciò rende il personaggio di Penelope autonomo consentendogli di acquisire «tratti individualizzanti» (Visser 2012, 93) nella ricerca della propria verità e della propria liberazione. Il ritorno di Ulisse è auspicato ma non atteso, non certo da Penelope, che si è arresa. La richiesta di liberazione si estende così anche ai nemici. Il corpo, avvertito come una prigioniera, necessita di un altro corpo perché possa essere assolto dal proprio peso. E tuttavia Amphinomos non accetta e aggiunge una frase dal profondo peso filosofico per l'intera opera:

Der Leib, ich weiß nicht, was der Leib wirklich ist. Vielleicht werde ich es niemals herausfinden. Aber über eines hege ich keinen Zweifel: der Leib lügt nicht (ibid.).<sup>20</sup>

In questo passaggio, che differisce sensibilmente dal poema omerico,<sup>21</sup> l'usurpatore diventa un *escamotage* dell'autore per porre una riflessione sul personaggio stesso: il corpo non mente e, in effetti, il problema somatico che riguarda la regina è l'evidenza di una sovranità in ginocchio. Se il

---

<sup>19</sup> «Libera la prigioniera dalla statua idolatriva del suo corpo! Scruta, ti prego, tutto ciò che è maestoso e grande in me! Libera la delicata creatura le cui grida – misere e disperate – tu senti distintamente dalle profondità di questo colosso!».

<sup>20</sup> «Il corpo, non so cosa sia veramente il corpo. Forse non lo scoprirò mai. Ma su una cosa non ho dubbi: il corpo non mente».

<sup>21</sup> Non vi sono momenti di avvicinamento o conciliazione tra Penelope e i Proci nell'*Odissea* che possa dirsi genuino e intimo. Le richieste fatte ai Proci per tessere la tela, ad esempio, sono una finzione e, come tali, finalizzate a congelare il tempo e, in questo modo, permettono a Penelope di non dover maritare nessuno dei pretendenti.

corpo rappresenta il vero, non è dato sapere cosa questa verità rappresenti. Il mistero del corpo diventa così un'unità inviolabile alla quale neppure i Proci, che tutto sperperano, hanno accesso. Il loro approccio al corpo inusuale di Penelope è d'altronde ambiguo. L'aspetto è disprezzato da quasi tutti i Proci: «Welch ein scheußliches Bild diese Erscheinung!»<sup>22</sup> e ancora: «so kann meine künftige Herrin nicht aussehen. Nicht meine! Das war nicht Penelope!»<sup>23</sup> (Strauß 2009, 34). Solo Euryades – un pretendente – rende nota la delicata situazione psico-fisica della regina appellandosi a una presunta vicinanza sentimentale:

Ich bin ein Freund des Königshauses! Von Kinderbeinen an. Ich sehe heute noch die Königin so edel, wie sie ist. Ich sehe sie aus Ehrfurcht, Liebe, Herrschertreue. Und nicht aus Völlerei und Lüsternheit: ein unförmig ekliges Schmergebilde. Ich verbitte mir das ehrverletzende Gespött (Strauß 2009, 34).<sup>24</sup>

### 3.

A differenza degli altri personaggi del dramma, abbastanza fedeli alla controparte omerica, il personaggio di Penelope acquista quindi, proprio in virtù della sua ambiguità fisico-spirituale, tratti sempre molto diversi. L'oscillazione tra passato e presente è determinata dall'immagine del corpo che rappresenta, iconicamente, il passaggio dei due momenti, dalla presa di potere degli usurpatori alla liberazione.

---

<sup>22</sup> «Che immagine orrenda questa apparizione!».

<sup>23</sup> «La mia futura signora non può avere questo aspetto. Non la mia! Quella non era Penelope!».

<sup>24</sup> «Sono un amico dei regnanti! Fin dall'infanzia. Vedo la regina ancora oggi nobile così com'è. La vedo per riverenza, amore, fedeltà al suo sovrano. E non per gozzoviglio né per lascivia: un'informe e disgustosa creatura del dolore. Mi proibisco l'insulto di scherno».

Il mistero anatomico si estende ad altri personaggi del dramma che vanno a costituire, insieme a Penelope, il discorso biopolitico che Strauß intende delineare. Le «Drei fragmentarischen Frauen» («Knie», «Schlüsselbein», «Handgelenk»), il coro scelto dall'autore sul modello della tragedia attica, commentano ed esprimono giudizi su quanto avviene in scena. Interessante, come nota Visser (2012, 77-82), è la multifunzione di questo gruppo: esse non si limitano ad osservare la scena e descrivere le azioni che si susseguono, ma innestano tra loro anche un dialogo critico su quanto avviene. Le tre parti del corpo scelte per rappresentare le commentatrici, ginocchio, clavicola e polso, sono estremamente anonime. Se il corpo di Penelope rappresentava un'anomalia a causa delle sue dimensioni, quello del coro è altrettanto allarmante perché spezzato, privo di un centro prospettico e scientificamente incomprensibile. In quanto giunture, gli elementi del coro hanno la funzione di connettere tra loro parti del corpo diverse, le quali, tuttavia, non compaiono nel trittico. Il focus sul *collegamento* a sé stante sembra essere, per l'autore, un aspetto determinante della riflessione sul presente. Come descritto in *Oniritti. Höhlenbilder (Oniritti. Immagini dalla caverna)*, che gioca sul termine polivalente delle connessioni (Di Maio 2020, 18), i collegamenti veicolano una duplice visione, quella digitale dell'uomo moderno (in quanto *link*) e quella invece, necessaria per Strauß, dell'uomo analogico che deve rivalutare la potenza della metafora, anch'essa giuntura tra un significato celato e l'immagine rappresentata. Il coro, esattamente come le parti che lo compongono, va letto quindi nella sua potenza metaforica di collegamento *tout court*, che unisce le varie scene nello svolgersi dell'intreccio ma al contempo permette allo spettatore, grazie ai commenti delle donne, di avere una visione critica e dinamica della vicenda. L'autore fa poi coincidere – nella medesima opera – l'immagine della metafora con quella della tessitura, simbolo cardine dell'attesa di Penelope presente anche in questa riscrittura. I simboli hanno un senso, per l'autore, solo nell'epoca di un mestiere visibile e palese: quello del

tessitore (Strauß 2013, 30). L'immagine della tessitura è simbolicamente ricorrente nelle opere di Strauß, «rivendica trasparenza e oggettivazione a ogni costo» (Di Maio 2020, 17), laddove, invece, le cose impongono una doverosa distanza e una riflessione analitica attenta. Il telaio, duplice riferimento alla struttura del mondo e del testo letterario, sfugge all'accessibilità immediata. L'ancorarsi di Penelope alla tela, al suo infinito dipanarsi che azzera la durata del tempo e opera per la salvezza, è frutto di quell'operazione di distanza e allontanamento, di mistero, che già il corpo di per sé comunica. Esperire le vicende esterne di anarchia e oblio significa mettere in atto una protezione fisionomica che allontana da sé il pericolo e costringe la donna all'immobilità dentro le mura domestiche, ossia all'interno di uno spazio sacro inaccessibile ai soprusi. Spazio, quello del corpo e non della casa, che garantisce a Penelope un varco d'accesso verso il tepore del sogno.

Che sia artificio brechtiano quale elemento straniante, o che si tratti del punto di vista di un pubblico esterno alla vicenda ma *in* scena, l'immagine di Penelope, dalla loro prospettiva, è carica di tensioni erotiche inespresse:

KNIE [...] die wollen nur die Reine mit Kot bewerfen, wollen sie kränken und verhöhnen, die Erztreue, die sich an ihren Webstuhl fesseln ließ wie ihr Gemahl, der oftmals Untreue, an den Schiffmast. Sie aber widersetzt sich den Sirenen des Schlamms und der Wollust.

SCHLÜSSELBEIN [...] Die Fürstin foltert ihre Reinheit mit dem Anblick der Gelage, die die Freier von ihrem Fenster abhalten. Alles an ihr ist rein. Nur die Entbehrung selbst wird ihr zur finsternen Passion. War es nicht so, daß Telemach sie mit Gewalt daran hindern mußte, sich am Fenster zu zeigen? (Strauß 1998, 13-14).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> «GINOCCHIO Vogliono solo gettare escrementi sulla purezza, vogliono offendere e deridere lei, l'arci-fedele che si è lasciata legare al telaio come suo marito, il più volte infedele, all'albero della nave. Ma lei si oppone alle sirene del fango e della lussuria. CLAVICOLA La principessa tortura la sua purezza con lo sguardo rivolto ai bagordi che allontanano i Proci dalla sua finestra. Tutto in lei è puro. Solo la privazione stessa



Il coro è l'esempio paradigmatico di come, nella rielaborazione in chiave moderna dell'antico, l'elemento mitico è determinato non tanto dal contenuto mitico, ma dal modo in cui esso si condensa *all'interno* della struttura del dramma antico (Horn 2008, 34; Szondi 1978, 201). Se si tiene in considerazione quanto detto da Bruno Snell, l'individuo omerico non avrebbe consapevolezza di sé come di un tutto organico (Snell 1963, 24). *Soma*, che in seguito indicherà il corpo, enuncia, nel periodo greco antico, ancora il cadavere. Alla luce di questo, l'uomo omerico non è in grado di autodeterminarsi (Cantarella 2010, 48-49), piuttosto parla di sé «identificando non un corpo, ma singole parti» (Cantarella 2010, 49). Strauß sembra far confluire coscientemente questi aspetti per la realizzazione delle commentatrici.

Nuovamente, il tema del corpo oscuro e impenetrabile viene marcato questa volta dalle singole parti anatomiche. Il coro percorre tutto il dramma: compie delle ellissi *ad hoc* (vedasi l'episodio del riconoscimento della ferita di Ulisse) e tiene le fila del discorso, assumendo talora la funzione di narratore. Come il corpo di Penelope è un mistero e la scelta delle tre parti del corpo è oscura, lo è – infine – anche la tensione sessuale tra Penelope e i pretendenti. L'exasperazione di Penelope, che la conduce alla finestra dalla quale osserva voyeuristicamente l'amplesso delle ancelle fedifraghe con i pretendenti, è un accenno che diventa uno spunto dalla portata devastante. La *bullitio* (Agamben 2009, 78) si estende così dalle tensioni interne a quelle esterne, andando a coinvolgere gli altri personaggi dell'opera. Il parallelismo con l'episodio delle sirene (Strauß 1998, 14) esplica meglio questo accenno: la resistenza di Ulisse alle sirene è screditata dal coro che attribuisce all'eroe l'epiteto di infedele (riferimento implicito

---

diventa per lei una passione oscura. Non è forse vero che Telemaco ha dovuto usare la forza per impedire che si affacciasse alla finestra?».

a Circe e a Calipso), mentre Penelope è, invece, artefice di una resistenza autentica. Attraverso l'inganno della tela, resiste non solo alle richieste dei pretendenti (seppur non lusinghiere e infatti paragonate alle feci e al fango) ma anche alla chiamata del proprio corpo che, di quella voluttà, vorrebbe approfittare.

Connesso con il coro è il ruolo di un altro personaggio, soprattutto nella messinscena scelta per rappresentare il testo: Atena. È il regista Dorn a mettere in comunicazione volutamente il coro con la dea, come notato da una recensitrice.<sup>26</sup>

Mentre il testo di Strauß tace su questo aspetto (anche nelle indicazioni di scena), la messa in scena offre agli spettatori la genesi del coro che trova così senso e origine all'interno dell'intreccio. Le tre parti anatomiche vengono rappresentate da donne e da una donna vengono create. Atena, fedelmente al poema, coadiuva Ulisse nel suo piano e gli infonde fiducia per la sua riuscita. Atena si libera da una statua: il corpo architettonico, come quello di Penelope, è una prigione che viene infranta da un *deus ex machina* per liberare la dea. Le sembianze sono androgine e l'essere divino viene descritto come "cangiante", mutevole. Il divino, liberatosi dal

---

<sup>26</sup> «Zunächst geht es erst einmal eine große Pallas-Athene-Statue zu Bruch. Aus den Sterben steigt, wie aus einer Fessel entlassen, die Göttin selbst. Hervorragend als androgynes, irisierendes, verspieltes Wesen [...]. Sie schüttelt den weißen Staub von sich ab und klaubt sich aus den Gipstrümmern Knie, Schlüsselbein und Handgelenk heraus. Dann ab durch die Mitte des Zuschauerraums. Wenig später stehen sie als 'fragmentarische Frauen' in elegantem Schwarz selbst auf der Bühne: das Knie [...], das Schlüsselbein [...], das Handgelenk [...]» (Dultz 1996); «All'inizio una grande statua di Pallade Atene va in frantumi. La stessa dea risorge dalla morte, come liberata da una catena. Emerge come essere androgino, cangiante, giocoso [...]. Si scrolla di dosso la polvere bianca e raccoglie dalle macerie di gesso un ginocchio, una clavicola e un polso. Poi si situa al centro del palco. Poco dopo questi stanno in scena da soli come "donne frammentarie" in un elegante nero: il ginocchio [...], la clavicola [...], il polso [...]».

simulacro che lo intrappolava, crea dai resti nuovi corpi frammentati. La dea dell'acume è qui dotata di forza prometeica, sconosciuta al poema, attraverso la quale plasma nuove presenze.

Atena è provvidenziale per il finale di Itaca sia per lo scontro con i Proci, sia nel successivo patto di non belligeranza con le famiglie degli uccisi. Ora, ciò si determina anche nel poema omerico. Tuttavia nel dramma la dea consiglia l'eroe, al punto da diventare una confidente di prim'ordine:

Alter! Traust du meinen Kräften nicht mehr? Kleinmütig darfst du nicht werden. Sonst hast du hier nichts zu bestellen. Jetzt schicke ich dir lindernden Schlaf. Das Wachen macht dich verdrießlich, es schwächt deinen Mut, Bedenken kannst du dir nicht mehr gestatten (Strauß 1998, 66).<sup>27</sup>

Il coro e Atena rappresentano due validi esempi di come l'opera di Strauß non intenda tanto rielaborare il personaggio di Penelope, quanto porre una riflessione tra il maschile, politico e violento, e il femminile, che a quella violenza tenta di dare un senso e una conclusione. Il corpo, in questo processo dialettico, rappresenta il *medium* attraverso cui comunicare al lettore l'evolversi dell'intreccio che è statico nella rappresentazione scenica, ma dinamico e tormentato nella psicologia delle *dramatis personae*. L'interno, il complesso reticolo di umori, rimorsi e angosce sotterranee trova così espressione somatica, sovra-cutanea, nell'ingrossarsi del corpo di Penelope, nel frantumarsi anatomico del corpo e nella presenza – mai così tattile – di Atena: «[...] das Göttliche liegt in unendlicher Zerkleinerung über all unsere Köpfe verstreut» (Strauß 1998, 39).<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> «Vecchio, non ti fidi più dei miei poteri? Non puoi farti prendere dallo sconforto. Altrimenti non hai nulla da pretendere qui. Ora ti instillerò un sonno che ti plachi. La veglia ti rende seccante, indebolisce il tuo coraggio, non puoi più permetterti di dubitare».

<sup>28</sup> «[...] il divino giace sparso in un'infinita frammentazione su tutte le nostre teste».

La particolarità del corpo di Penelope non è da deputare esclusivamente ad un atto di metaforizzazione (Scheitler 2001), ossia non equivale ad essere una mera analisi dell'*Interregnum* (Strauß 1998, 18). Per Strauß il corpo, non solo di Penelope, rappresenta quel recupero della tradizione necessario per contrastare il presente e disinnescare la tragedia (il *Bockgesang* appunto) imminente.

Sul palcoscenico l'orrore del sacrificio di un capro è contenuto, accettato e sopportato per mezzo della tragedia. Ciò non è possibile oggi perché la tragedia non può più avere luogo. L'orrore si riversa dunque nel dominio totale del presente (Strauß 1999, 62) e per opporre resistenza l'uomo deve rivolgersi alle potenze mitiche. Alla fine del dramma, con la risoluzione del dominio dei Proci e il ritorno al regno primigenio, il corpo si affranca dal peso della resistenza e si riconnette con la salubrità della ritrovata Itaca. Il corpo di Penelope verrà liberato in scena dai pesi dell'obesità attraverso un complesso sistema di cavi e funi che, attraverso un *deus ex machina*, affrancano la donna dall'impedimento fisico (Strauß 1998, 53).

#### 4.

La fisionomica enuncia quello che potremmo definire un processo di *Entmythisierung* (Horn 2008, 21-24), di demitizzazione. Per contrastare la tragedia, ossia il dominio dei Proci su Itaca, l'illegittima usurpazione che priva Itaca del suo carattere sacrale e puro, l'autore oppone l'anti-mito come artificio: il corpo, che rifugge l'astratto, raccoglie su di sé il male generato dal *Diktat* degli intrusi. Convogliando il caos sotto l'epidermide, impedisce che esso dilaghi nel palazzo e fuori. Penelope, eroina della resistenza estrema, è stoica nella sua attesa che, a differenza dell'antecedente omerico, non è subordinata al solo ritorno di Ulisse, ma ha carattere di autonomia: resistere e respingere il declino definitivo della città. Il

ringiovanimento cui va incontro nelle ultime fasi del dramma è, a tutti gli effetti, una metamorfosi. La metamorfosi di Penelope, che colpisce la mente quanto il corpo, è un processo mitologico che avviene *attraverso* la demitizzazione. Nel voler resistere al mito, l'autore formula un altro mito, questa volta *ex negativo*. Il mito moderno del corpo prepara la salvezza prima dell'azione pratica finale e la rende definitivamente possibile. Il finale avviene anch'esso attraverso un procedimento mitologico: la ricorsività. In seguito alla strage, la situazione e il corpo di Penelope vengono riportati alla condizione originale. L'abbattimento del nemico e l'azione *super partes* di Atena permettono ai cittadini e alla famiglia di Ulisse di riprendere le loro vite. L'oblio a cui sono destinati è l'unico modo, per le divinità olimpiche, di porre un veto alla violenza indiscriminata di Ulisse e dei compagni, da un lato, e dei parenti delle vittime, dall'altro. Lo spazio domestico è nuovamente libero e per il corpo ciò significa ristabilire un nuovo regime. L'immagine finale, densa di simboli, è essa stessa un inno al ritrovamento del mito e del sacro, un ritorno alle origini:

*Sie spricht mit dem einen oder anderen der Männer lebenswürdig. Hängt sich ein bei einem Alten, streicht einem anderen über die Wange. Die Männer folgen der Penelope, da sie nun Odysseus zuschreitet. [...] Für einen Augenblick stehen Odysseus und Penelope einander allein gegenüber. Dann tritt sie lächelnd zu ihm, küßt ihn, schlingt ihre Arme um seinen Hals und das rechte Bein um seine Kniekehle* (Strauß 2009, 103).<sup>29</sup>

Il collettivo, Penelope e i cittadini, procedono così in direzione di Ulisse, raffigurazione – egli – dell'archè (ἀρχή). Il dramma termina con un intreccio di corpi. Se essi hanno innanzitutto rappresentato il femminile,

---

<sup>29</sup> «Parla amabilmente con uno o l'altro degli uomini. Si appoggia a un vegliardo, accarezza la guancia di un altro. Gli uomini seguono Penelope mentre cammina verso Ulisse. [...] Per un momento Ulisse e Penelope stanno in piedi da soli l'uno di fronte all'altra. Poi lei gli si avvicina, sorridendo, lo bacia, gli cinge il collo con le braccia e pone la gamba destra intorno al suo ginocchio» (corsivo nell'originale).

l'amplesso con le donne di palazzo, il sacro con Atena, la violenza indomita nello scontro con i Proci, alla fine sconfinano in un gesto d'amore ritrovato e, per questo, esperito autenticamente. A testimoniare il sorriso che fa da contrasto in maniera prospettica ai corpi, portati sul palco a inizio dramma: «Unter dem Fenster des oberen Gemachs wird die Plane entfernt: ein Haufen ineinander verschlungener Paare» (Strauß 2009, 31).<sup>30</sup>

Il simbolo (perché *sinnbildlich*<sup>31</sup> sono quei corpi anonimi) rappresenta la dimensione primordiale (del *ritorno* appunto) attraverso la quale è possibile imparare a riconoscere e descrivere, recuperando i «recessi nascosti». Uno spazio ritrovato, come Itaca.

Come afferma Han, il simbolo innalza la parola, erotizzandola, a oggetto del desiderio (Han 2014, 37). Il simbolo, mitologico nel caso di *Ithaka*, permette una presa di distanza dal significato letterale, spostando lo sguardo intrusivo dello spettatore su un'immagine mediana che, senza svelarsi, possa dare un senso, seppur celato, all'opera. Il valore della distanza, caro a Strauß,<sup>32</sup> è ritrovato attraverso lo scioglimento finale che a quei corpi dà un valore programmatico: il dominio *dell'hic et nunc* dei Proci, immagine del rapido consumo della società postmoderna (Huller 2007, 374-377), viene soppiantato dal passo indietro di Ulisse che, per volere altrui, è costretto a interrompere la lotta con il parentado e che ha, come conseguenza, il lento ritorno alla normalità. Il dramma *Ithaka*, contraddistinto dall'attesa, rifonda il mito di Ulisse attraverso l'immagine della corporeità femminile, in bilico tra un passato barbarico e il futuro incipiente della città liberata.

---

<sup>30</sup> «Sotto la finestra della camera superiore, il telone viene rimosso: un mucchio di copie intrecciate».

<sup>31</sup> Su questo cfr. anche Di Maio (2020, 18).

<sup>32</sup> Concetto che Strauß eredita da Adorno (Adorno 1997, 311 e ss). Su questo aspetto cfr. Bosco (2005, 86).

Le tre raffigurazioni del femminile (Penelope, le «Drei Fragmentarische Frauen» e Atena) hanno permesso, lungo lo svolgimento di tutto il dramma, di scorgere la struttura del mondo intesa da Strauß. Il mito viene rivelato: le dimensioni anormali del corpo di Penelope sono, in conclusione, da deputare alla problematica sociopolitica da un lato, e dall'altro al suo espandersi, metaforicamente e non, per il suo carattere di autonomia e indipendenza. La protezione che questo corpo reca in sé è il confine posto da Penelope alla frammentazione del coro e poi ad Atena imperante nella conclusione della vicenda; oltre questo confine lo sguardo intrusivo del lettore/pubblico non può proseguire, rimanendo forzatamente al di qua della vicenda rappresentata. Il mito di Ulisse diventa così il mito dell'attesa di Penelope, figura prospettica per tutti i comprimari della *pièce*, per la quale la trasformazione assurge a processo psico-biologico che tenta, laddove è possibile, di allontanare da sé il mondo che verrà e che Botho Strauß ha postulato e messo sotto accusa in *Anschwellender Bockgesang*.

## Bibliografia

- Adorno Theodor W. 1997, *Über Tradition*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 10/1. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 310-320.
- Agamben Giorgio 2009, *Nudità*, in Id., *Nudità*. Nottetempo, Milano, 52-87.
- Berka Sigrid 1991, *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*. Passagen Verlag, Wien.
- Bosco Lorella 2005, *Umschreibungen der Tradition und Aspekte des Performativen in Botho Strauß' Ithaka (1996)*. «Links. Rivista di Letteratura e Cultura tedesca», V, 83-100.
- Cantarella Eva 2010, *“Sopporta cuore...”*. *La scelta di Ulisse*. Laterza Edizioni, Bari.

- Damm Steffen 1998, *Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbetritt und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß*. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Di Maio Davide 2020, *Contro la "trasparenza". Poetica della "discrezione" e del "velamento" in Botho Strauß*. «Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario», 22, 4-25, <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/contro-la-trasparenza-poetica-della-discrezione-e-del-velamento-in-botho-strauss/342> [19/07/2022].
- Di Maio Davide 2021, *"L'ultimo tedesco"? Identità, Heimat, tradizione. Questioni controverse nell'opera di Botho Strauß (Der letzte Deutsche, Der Fortführer, Sprengsel*. «NuBE», 2, 151-177, <https://rivistanube.dlss.univr.it/article/view/1077/pdf> [19/07/2022].
- Dultz Sabine 1996, *Einer, der über Leichen geht*. «Münchener Merkur», 22. Juli.
- Fuß Dorothee 2001, *Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*. Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- Han Byung-Chul 2014, *La società della trasparenza*, tr. it. Federica Buongiorno. Nottetempo, Milano.
- Herzinger Richard 1996, *Die Heimkehr der romantischen Moderne. Über Ithaka und die kulturphilosophischen Transformationen von Botho Strauß*. «Theater heute», 37, 14-16.
- Höbel Wolfgang 1996, *Ende einer Dienstfahrt*. «Spiegel», 30, 21. Juli, <https://www.spiegel.de/kultur/ende-einer-dienstfahrt-a-21d8a608-0002-0001-0000-000008955415> [19/07/2022].
- Horn Christian 2008, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikedramen der klassischen Moderne*. Universitätsverlag Karlsruhe, Karlsruhe.



- Huller Eva C. 2007, *Griechisches Theater in Deutschland: Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Böhlau, Köln/Weimar/Wien.
- Koberg Roland 1997, *Alt, neu, groß: "Ithaka" von Botho Strauß am Deutschen Theater: Abwägung von Grausamkeit*. «Berliner-Zeitung», 7. April.
- Menke Christoph 2002, *"Niemals" Märchen und Komödie in Ithaka*. «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 76, 306-312.
- Scheuer Hans Jürgen 1998, *"Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts". Zur Bearbeitungstendenz der dramatisierten Homer-Lektüre "Ithaka" von Botho Strauß*, in Arnold Heinz Ludwig (hrsg.), *Botho Strauß* (81). Edition Text und Kritik, München, 129-141.
- Snell Bruno 1963, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, (*Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 1946). Einaudi, Torino.
- Strauß Botho 1987, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken: Texte über Theater; 1967-1986*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- Strauß Botho 1998, *Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*, 2. Aufl. DTV, München.
- Strauß, Botho 1999, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*. Hanser, München.
- Strauß Botho 2000, *"Am Rand. Wo sonst. Ein Zeit-Gespräch"*. «Die Zeit», 23, 31. Mai.
- Strauß Botho 2013, *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit*. Diederichs, München.

Szondi Peter 1978, *Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater. Ein Nachtrag zur Theorie des modernen Dramas*, in Id. e Jean Bollack (hrsg.), *Schriften II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 198-204.

Thomas Nadja 2004, *„Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“: Botho Strauß und die „konservative Revolution“*. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Visser Anthonya 2012, *Körper und Intertextualität, Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*. Böhlau, Köln/Weimar/Wien.

**Of Monsters and Men. The Search for the Human  
in P.O. Enquist's *Nedstörtad ängel***

Catia De Marco  
(Istituto Italiano di Studi Germanici)

Abstract

L'intera opera dell'autore svedese Per Olov Enquist è permeata da un'interrogazione sull'essenza della natura umana, tema che si intreccia con quello più specifico della sua stessa identità personale. L'opera in cui questo interrogativo è affrontato nel modo più esplicito è il breve ma complesso romanzo del 1985, *Nedstörtad ängel*. In questo articolo, sulla base delle riflessioni offerte dai *Body Studies* e *Disability Studies*, si analizza come il tema della natura umana è trattato nel romanzo, servendosi del corpo umano come chiave di lettura.

Parole chiave: P.O. Enquist, *Nedstörtad ängel*, corpo, identità, agape

Abstract

The issue of what a human being is, often connected to a more specific issue regarding the author's own personal identity, frequently recurs in Per Olov Enquist's oeuvre. However, the work where it is most clearly stated and amply dealt with is *Nedstörtad ängel* (1985), a short but dense novel with a complex structure. Drawing on contributions from Body and Disability Studies, this article analyses how the theme of human nature is handled in the novel through the lens of the human body.

Keywords: P.O. Enquist, *Nedstörtad ängel*, Body, Identity, Agape



Catia De Marco, *Of Monsters and Men. The Search for the Human in P.O. Enquist's Nedstörtad ängel*, «NuBE», 3 (2022), pp. 79-107.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1259> ISSN: 2724-4202

## 1. Introduction

According to Danish critic Thomas Thurah, Swedish author Per Olov Enquist's writings can be read «som én lang variation over de samme temaer» (Thurah 2002, 7),<sup>1</sup> the most remarkable of which is the question «hvad et menneske er» (10).<sup>2</sup> The issue of what it is to be human – strictly connected to a more specific one, regarding the author's own personal identity (De Marco 2017, 182-183) – in fact recurs under different wordings and with different answers throughout Enquist's oeuvre. However, the novel where it is most clearly stated and amply dealt with is *Nedstörtad ängel* (1985). The author himself explains that this book is an attempt to approach the question of «vad det var att vara människa» (Enquist 2014, 17)<sup>3</sup> and even declares that the whole novel *is* the question: «Alltså: det här är frågan, om än deformerad» (18).<sup>4</sup>

In the last decades of the past century more and more attention has been paid to the role of the body in constructing, influencing and describing identity.<sup>5</sup> It cannot be a coincidence, then, that, in the book where Enquist deals most deeply with the theme of human identity, bodies play a fundamental role. In this article I will therefore make use of recent theories about embodied self and culturally determined bodies, and about the way in which bodies are used in literature to represent – symbolically or metaphorically – human experience, to explore how the bodily imagery at

---

<sup>1</sup> «A long variation of the same themes». Unless otherwise stated, translations are mine.

<sup>2</sup> «What a human being is».

<sup>3</sup> «What it was to be human» (Enquist 1987, 18).

<sup>4</sup> «Thus: this is the question, even if deformed» (Enquist 1987, 19).

<sup>5</sup> For a valuable survey of the development of Body Studies, see Bryan S. Turner's *Introduction* in Turner 2012.

the centre of *Nedstörtad ängel* is connected to the existential question that permeates the novel.

After a survey of the relevant critical studies, in particular those which highlight the role of the body in determining identity and those which concentrate on the unproper body,<sup>6</sup> I will analyse how Enquist's novel try to answer its fundamental question first through the presence of "monstrous characters" (3.1), then through some images (the gastroscopy, the dream of the man in the ice-grave, see 3.2) which connect to the bodily roots of human identity.

## 2. Critical studies on the body

As anticipated, in this article, I will make use of those branches of Body Studies that concentrate on the relationship between body and identity.

In addition, given the presence of a deformed person among the novel's protagonists, I will also draw on more specific fields of studies, that is Disability Studies and Teratology Studies.

### 2.1 The "tsunami" of Body Studies

«Why 'the body' now?», asks Bryan S. Turner in his introduction to *Routledge Handbook of Body Studies* in 2012 (5). His question arises from the observation that since the mid-Eighties, the body has emerged more and more as a topic of research in the humanities and social sciences, and he answers it by referring to a concomitance of causes such as

---

<sup>6</sup> For the use of the term "unproper", see Paul Youngquist's *Introduction* in Youngquist 2003.

the growth of significant medical technologies [...]; the ageing of human populations and the crises around pensions, retirement, employment and reproduction; the globalization of disease and the threat of epidemics [...]; the commercialization of the body in all spheres of life (medicine, religion and economics); and finally the construction of global sports which inevitably promote the body as a vehicle of cultural, military and economic competition (Turner 2012, 5-6).

However, «the great embodiment tsunami» of the past thirty years (Johnson 2008, 159) has its roots in a much earlier current of thought, the phenomenological thinking of Husserl, Heidegger and Merleau-Ponty. As Jensen and Moran pointed out, «phenomenology has from the outset [...] recognised that subjects are intrinsically embodied» (Jensen and Moran 2013, vii). The vision of the body shared by phenomenologists overcomes the Cartesian duality of mind and body: the mind cannot exist without the body, which is the source of all perceptual experiences (sensorial, proprioceptive, kinaesthetic), which in their turn are at the grounds of abstract thinking. At the ground of this view is the distinction between the “object-body” made of cells and tissues, extending in space as any other object (Husserl’s *Körper*), and the animated body which is the origin of all perceptions (Husserl’s *Leib*, Merleau-Ponty’s *corps vécu*, Sartre’s *chair*), a distinction that allows us to go from “possessing” a body to “being” a body. It is from the body’s perceptions – of the world, of itself, and of other animated bodies – that human consciousness evolves, thus making the physical reality of the body a fundamental component of human identity.

Recent followers of phenomenological thinking have focused on the affective and imaginative dimensions of the body,<sup>7</sup> marking the step from embodied *self* to embodied *person*, as suggested by Forlé, who maintains that «by means of our body, we can express our emotions and feelings, as

---

<sup>7</sup> See for instance Lakoff and Johnson 1999, Johnson 2018.

well as our attitudes and [...] some of our personality traits» (Forlé 2019, 110). The body is the medium through which we express our affective states, but these expressions articulate on three different levels: a basic, universal one, a culture-related one, and an individual one which differentiates us from other people. It is this last level of expression that constitutes the “stylistic mark” of each embodied person, that is, «what unifies all the acts of a person, and which allows one to recognize that individual as the person he/she is» (116). In other words, the physical reality of the body is the constituent not only of our consciousness, our ability to think and communicate, but also of our own specific and unique identity.

Since the 1990s, a number of studies have instead concentrated on the cultural and political significance of the body. Social movements such as the women’s, the LGBTQ+, the disability and more recently the geriatric movement have deployed a common constructionist epistemology to demonstrate the problematic nature of gender, sexuality, disability and age (Turner 2012, 9). The solid starting point of social constructionist studies is that «the human body has been conceptualized, engaged and, indeed, experienced in a multitude of different ways throughout history and across cultures» (Weinberg 2012, 144). However, despite being born out of the laudable desire to claim equal rights and treatment for minorities depreciated or oppressed due to their physical characteristics (gender, race, age, etc.), they have in some cases been accused of resulting in a blatant paradox: overlooking, when not denying, the physical reality of bodies, thus «suppressing the lived body in the name of the body» (Turner 2012, 10). Nevertheless, even one of the most fervent champions of social constructionism, Judith Butler, does not forget «the question of the materiality of the body», underlining that «to claim that sexual differences are indissociable from discursive demarcations is not the same as claiming that discourse causes differences» (Butler 1993, 1). For Butler, *social* constructions inscribe on the *material* fabric of the body: any discourse about the body

contributes to «a further formation of that body» (10). The “culturalist” view of the body has therefore had the merit of reminding us that the body is not merely the flesh and blood of which it is basically constituted, nor the impressions and perceptions that it experiences, but *also* the practices and values to which it is subject in its social and cultural exchanges: a sort of palimpsest where different dimensions of human embodiment overlap and interweave (cf. Johnson 2008, 163 ff).

## 2.2 *The unproper body*

In her 1997 work, Rosemarie Garland Thomson, one of the founders of Disability Studies, reframed disability as «another culture-bound, physically justified difference to consider along with race, gender, class, ethnicity, and sexuality» (Garland Thomson 1997, 5). Although the physical dimension of disability cannot of course be denied, Garland Thomson also wanted to highlight the weight of the exclusionary discourse operated by the “normate”, that is, «the constructed identity of those who, by way of the bodily configurations and cultural capital they assume, can step into a position of authority» (8). This is even truer in literature, where «disabled literary characters usually remain on the margins of fiction as uncomplicated figures or exotic aliens whose bodily configurations operate as spectacles» (9).

More recently, Paul Youngquist underlined how abnormality is tied to a set of cultural norms of embodiment that between the 18<sup>th</sup> and the 19<sup>th</sup> century consolidated into the idea of a “proper body” (Youngquist 2013, xiv-xxvi): the healthy and productive body of a law-abiding citizen. Abnormal bodies are defined by their non-conformity with the norm; at the same time, though, they also contribute to reinforce the idea of normality by showing what lies outside it, hence the fearful fascination they exert. This idea of abnormality as a way to bring out normality by mere



contrast implies that «the spectacle of disfigurement ministered to a historically specific need to interrogate the contours of human identity» (O'Connor 2000, 150).

Youngquist titled his book *Monstrosities*, and in recent years monsters do have carved out a niche for themselves in academic literature, if even a philosopher like Rosi Braidotti calls for a «philosophical teratology» able to «reconfigur[e] the positivity of difference» (Braidotti 2000, 165). It is a commonplace fact that monstrosities have haunted human imagination since ancient times;<sup>8</sup> however, while in pre- and early modern times a moralizing reading prevailed, where deformities were seen as a punishment for improper behavior (cf. Baratta 2016, 18), recent studies concentrate on the positive implications of the monster, seen as a hybrid that «crosses borders and weakens category classifications» (Zeller 2012, 72). Their being at the border between human and non-human allows them to represent an alternative view on human nature: «they alone shed light on what is otherwise invisible and thus make analysis possible in the first place» (75). We are not far from Braidotti's idea of the posthuman condition as a possibility to rethink subjectivity altogether (cf. van der Zaag 2016): “freaky” bodies’ resiliency, their «capacity to metamorphose and thus to survive and cope», helps explain the fascination and the «peculiarly reassuring function» of monsters in contemporary imagination (Braidotti 2000, 163). “Monsters” should therefore perform a twofold function with regard to human identity: on the one hand, they help define the norm of human nature by contrasting it; on the other, they also offer alternative visions of humanity.

---

<sup>8</sup> Amsterdam University Press even has a special series, “Monsters and Marvels: Alterity in the Medieval and Early Modern Worlds”, «dedicated to the study of the monstrous and the marvelous in the medieval and early modern worlds».

### 3. *Nedstörtad ängel*

Despite its brevity (151 pages in the 1985 original edition, reduced to 88 in the unabridged but differently formatted 2014 one), this novel is of great significance in Enquist's production (cf. for instance Thurah 2002, Ekselius 1996). As Thurah pointed out, it is chronologically situated almost precisely in the middle of his career, and it can be seen as a «grundfortælling, en matrice – eller maske – for mange af Enquists romanfortællinger» (2002, 20).<sup>9</sup> It is written in a prose as terse and tight as poetry, where characters and events transcend their narrative setting to become symbols that recur over and over again, each time adding a new layer of meaning, a new shade of significance. Moreover, its complexity in plot and the set of mysterious recurring images (see below, 3.2) allow for multiple interpretations, which range from an attempt to define what a human being is (Thurah 2002), to a modern version of the myth of Orpheus and Eurydice (Ekselius 1996), to a manifold metaphor for the narrator's self (Englund 2006).

The structure of the book recalls a collage or mobile (De Marco 2017, 48), where four narrative threads entwine and intersect each other, mutually amplifying their symbolic meaning: one about Pasqual Pinon, a “monster” with a second, female head on his forehead; one about K,<sup>10</sup> a psychiatrist who develops an inexplicable affection for the young killer of his young daughter; a third, more thinly sketched, which relates the love

---

<sup>9</sup> «A basic story, a matrix – or a mask – for many of Enquist's novels».

<sup>10</sup> Enquist often leaves his characters without name, or indicates them only with an initial letter, especially when he is directly involved in the text as a narrator or a character – such as here, or in the autobiographical *Ett annat liv* (Enquist 2008). This could be due both to a form of discretion, in order not to expose the people around him, and to the desire to give a universal value to his narration.

story between Bertolt Brecht and Ruth Berlau; and, finally, one where a nameless narrator – with several features in common with the writer – speaks about his dreams and his relation to the other three stories. In all these threads bodily images play a fundamental role; in particular, in this article I will concentrate on the monstrous body and the physical body.

As we have seen above, the monstrous is often used as a sort of contrast agent to define what is human by defining its utter limits, and in the following paragraphs I will try to show how «la mostruosità [...] è chiaramente una delle immagini attraverso cui Enquist tenta di rispondere all'interrogativo su cosa sia umano» (Culeddu 2019, 397).<sup>11</sup> Contradicting Garland Thomson 1997 (see 2.2), in *Nedstörtad ängel* the monstrous is absolutely central: Pasqual Pinon has a physical deformity that turns him into a typical “freak”; the killer boy is guilty of a monstrous crime, the unmotivated killing of two young girls; Ruth Berlau is made monstrous by her alcoholism and her internment in a mental hospital;<sup>12</sup> and the narrator himself is at some point compared to a zombie, a living dead: «En människa med bara tre drömmar måste ha dött mycket tidigt, nästan som foster, och bara kroppen blivit kvar» (Enquist 2014, 15).<sup>13</sup> Many of them are either dumb – as Maria – or speechless, as the boy and K’s wife, an evidently non-human trait. Some critics even maintain that the novel itself is «en roman som ter sig närmast monstruös i förhållande till de förväntningar

---

<sup>11</sup> «Monstruousity [...] is clearly one of the images through which Enquist tries to answer the question about what is human». Culeddu’s paper concentrates on the animal element in Enquist’s last book, *Linkelseboken*, but highlights a process of confrontation and contamination between human and non-human which has clear connections with what happens in *Nedstörtad ängel*.

<sup>12</sup> Paul Youngquist dedicates a chapter of his book *Monstrosities to «Bad Habits»* (Youngquist 2003, 89-108), i.e. substance abuse and folly.

<sup>13</sup> «A person with only three dreams must have died very early on, almost as a foetus, leaving only the body» (Enquist 1987, 15).

romanformen väcker» (Rudels 2016, 57),<sup>14</sup> but this statement could apply to most of Enquist's novels, often experimental in form and structure. However, Rudels' comment is in some measure confirmed by the author himself, when he declares that the novel is the answer to the narrator's question, «even if *deformed*» (Enquist 1987, 19, italics mine).

The physical body – his own and others' – also plays a fundamental role in the narrator's search for a definition of being human. Both physiological elements and bodily functions such as sight and speech are used in the text as symbols for humanity (or non-humanity) which contribute to answering the underlying question about human nature.

### 3.1 *The monstrous body*

– Det är ingen människa, sa vägvisaren.

Det var en varelse, med ett slags huvud, ögon som blänkte mitt i det svarta. Huvudet var till större delen täckt av hår. Under huvudet fanns en bål, en hästliknande bringa, och extremiteter nästan liknande armar som avslutades med – var det hovar eller händer? Det gick inte att se, men plötsligt blev han medveten om stanken, den tunga genomträngande stank som gjorde det nästan omöjligt att andas.

– Det är ingen människa, sa vägvisaren (Enquist 2014, 10).<sup>15</sup>

This is the first description of Pasqual Pinon, the double-headed main character of one of the threads of the book. He is clearly presented

---

<sup>14</sup> «A novel that appears almost as monstrous in comparison of the expectations raised by the novel form».

<sup>15</sup> «- This is no man, said the guide. / It was a creature, with some kind of a head, eyes gleaming in the midst of the blackness. The head was in most parts covered by hair. Under the head there was a body, a chest like that of the horse, and limbs, almost like arms, which ended with – was it hooves or hands? It was hard to see, but suddenly he became aware of the stench, the heavy penetrating stench, which made it almost impossible to breathe. / - This is no man, said the guide» (Enquist 1987, 9-10).

first of all as a body, with an accumulation of material details that liken him more to an animal than to a human being: a “sort of” head, covered in hair; a trunk that resembles a horse’s; limbs “almost similar” to arms, and hands that could be mistaken for hoofs. The non-human quality of this creature is also underlined by the guide’s words, repeated twice in exactly identical terms.

A few lines later, the animal leaves room to the supernatural and the demonic: «Det är Satans barn, sa vägvisaren. Ingen människa. Vi fångade honom när han föll» (Enquist 2014, 11).<sup>16</sup> The diabolical nature of this “monster” is underlined by the fact that he lives in a mine, in the depths of the Earth, like Dante’s Lucifer.<sup>17</sup> And like Lucifer, he has “fallen”, as one of the superstitious miners who keep him prisoner to protect them from accidents, almost as a hostage, says: «Likt en från himlen nedfallen ängel hölls han som gisslan mot ondskan själv» (39).<sup>18</sup> The fallen angel of the title is therefore this beastly being living in a cave, clearly repudiated by humankind.

However, although he is named several times in the previous pages, sometimes together with his “wife” Maria, the reader has to wait until page 36 – at about one third of the book – before discovering what Pinon’s monstrosity consists of: «Han hette Pasqual Pinon,<sup>19</sup> och var född med två

---

<sup>16</sup> «- It is a child of the Devil, said the guide. Not human. We caught him when he fell» (Enquist 1987, 10).

<sup>17</sup> The parallels between *Nedstörtad Ängel* and the *Divine Comedy* are highlighted by Kornerud 2010.

<sup>18</sup> «As if an angel fallen from heaven, he was held hostage against evil itself» (Enquist 1987, 45).

<sup>19</sup> Enquist used to find inspiration for his characters in reality, which then he modified according to his artistic needs. According to Robert Bogdan, Paqual Pinon was a poor Texas labourer hired by a so-called freak show, the well-known Sells-Floto Circus, to appear as the “two-headed Mexican”. The Circus even printed a photograph of him

huvuden. / Det andra huvudet var ett kvinnohuvud» (36).<sup>20</sup> His abnormality – a variety of conjoined twins – is of a kind that has always caused great curiosity and dismay among those who have witnessed it, and that already in the early modernity was made the object of public display, anticipating the late 19<sup>th</sup>/early 20<sup>th</sup> century “freak shows”.<sup>21</sup> Pinon’s case is complicated by his second head being a *female* head: the double nature of the monster, both human and non-human, both natural and supernatural, achieves a further duplicity: Pinon is both male and female. After some indecision, people began to talk about him as “them”,<sup>22</sup> especially when he gives his second head a name, Maria.<sup>23</sup> In the book – whose subtitle is, noteworthily enough, «En kärleksroman» («A Love Story») – they are described as husband and wife and their marriage, with a typical example of Enquist’s paradoxical irony, is said to be «ett tillstånd inte utöver det vanliga, men kanske tydligare» (86).<sup>24</sup> Their “monstrous” condition is

---

that was sold along with the show, and that is described in Enquist’s book (2014, 20, 38). However, the real Pasqual was less exceptional than the fictional one: some claim that his second head was a wooden fake, while according to others it was a tumour outfitted with facial features (cf. Bogdan 1988, 84-85).

<sup>20</sup> «His name was Pasqual Pinon, and he was born with two heads. / The other head was a woman’s» (Enquist 1987, 41).

<sup>21</sup> Already Augustine of Hippo in his *City of God* refers to a man «double in his upper, but single in his lower half – having two heads, two chests, four hands, but one body and two feet like an ordinary man» (Augustine 2019, 92). For the spectacularization of deformities in early modern times, see Baratta 2016, 165-215, and Bondestam 2020, 11-36.

<sup>22</sup> This could be seen as an almost clairvoyant anticipation of the use of “they/them” as a singular pronoun proposed by the LGBTQ+ community and now widely adopted by the general public. See for instance <https://uwm.edu/lgbtrc/support/gender-pronouns/> [02/09/2022].

<sup>23</sup> For an interesting discussion of the combined role of body and name in defining identity, see Pilcher 2016.

<sup>24</sup> «Not out of the ordinary, though possibly more explicit» (Enquist 1987, 105).

therefore a metaphor of the complex – and maybe unmanageable – relationship between man and woman. Pinon and Maria are physically entrapped in each other, but K and his wife are also prisoners in an impossible relationship; he holds her responsible for their daughter's death at the hand of the "Säter wolf", but cannot escape from her wordless telephone calls, or her equally wordless requests for him to join her and make love to her: «De hatar varandra mycket, och blir inte fria från varandra» (32).<sup>25</sup> Also Ruth Berlau is prisoner of her own obsession with Berthold Brecht, who rejected her after being her lover for some time, but she also keeps him – or better, his plaster head – prisoner in a hatbox.

As stated above, monsters' function is often that of making visible what is normal. At some point of the book Pinon is said to bear «sitt andra huvud som en koppargruvearbetare bär sin pannlampa» (38),<sup>26</sup> with a reprisal of the Lucifer parallelism. If the novel is a poetic investigation on the nature of mankind, as we postulated in the beginning of this article, the role of Pinon's deformity should be to shed light – like a miner's lamp – on this regard, a view that echoes Zeller's monsters "shedding light" on previously unthought-of possibilities (cf. 2.2).

It is interesting to note that in two other works Enquist use a different, curious image to describe this same process: to see «var går gränsen mellan människa och icke-människa», you should use people at the periphery of the human (like Pinon) «nästan som när man testar ett ostron med en droppe citron. Om kanten drar ihop sig lever varelsen» (Enquist

---

<sup>25</sup> «They hate each other a lot, and cannot free themselves from each other» (Enquist 1987, 35).

<sup>26</sup> «His second head in the same way that the copperminer does his miner's lamp, as a headlamp» (Enquist 1987, 43).

1988, 18).<sup>27</sup> The two works in question are *I lodjurets timma* (1984) and *Boken om Blanche och Marie* (2004), both with a strong connection with *Nedstortad ängel*: in the first the protagonist is a disturbed boy interned in a psychiatric hospital for having killed two people, while in the second we find again Pasqual Pinon, used as an example to try to define what love is.

In *Nedstortad ängel* the role of Pinon as a “testing oyster” is made explicit in one of his first appearances in the text, where he is compared by the narrator to «en liten kamerakula som sänks ner i mig, betraktar mig och mina gamla drömmar inifrån, vänligt och kritiskt» (Enquist 2014, 15).<sup>28</sup> The specific meaning of the «little spherical camera» will emerge later (see 3.2), but already from this first hint the role of Pinon’s monstrous body in making the narrator’s interiority visible is made clear.

The idea of making somebody visible – of making him or her *human*, since it is only in relationship to the others that we are human – returns in several other passages of the book: Shideler – the freak show manager who rescues Pinon from the Mexican mine where he was kept prisoner – makes him visible by admitting him to his circus; Pinon makes Maria visible by unwrapping her from the filthy cloth he wears around his head. In the opposite direction, some characters are instead made invisible: the boy in his cell conceals himself by wrapping his head in a bedsheet; and Brecht stops seeing Ruth, as if she does not exist, thus turning her into «en ormskinn» (8), a snake skin, something below human. Seeing somebody – including oneself, as the narrator in the gastroscopy episode (see 3.2) or Pasqual looking at himself and Maria in the mirror – is therefore a way of

---

<sup>27</sup> «Where are the boundaries drawn between human and non-human; a bit like testing an oyster with a drop of lemon. If the edge withdraws, the beasts are alive» (Enquist 2004b, 139).

<sup>28</sup> «He is a little spherical camera, which has been lowered into me, observes me and my old dreams from inside, kindly and critically» (Enquist 1987, 16).



recognising his or her existence, his or her identity, which, as we have seen is one of the declared themes of the novel.

As mentioned above, another one of the many antinomies of the novel is that between silence and speech. Verbal language is what distinguishes man from animals, and it is not surprising that, in a book about the borders between human and non-human, so many characters are dumb or speechless. Maria is physiologically unable to speak, having no vocal chords nor lungs to make them vibrate; K's wife seems to have lost the ability to speak together with her daughter and carries on a wordless relationship with her husband, made of mute telephone calls and silent sexual intercourses; the interned boy either hums wordless songs (as when he is found by K's wife after having killed their daughter) or writes cryptic messages on small pieces of paper, which he later smears with excrements. All characters in the book seem to delegate the speaking to the narrator:

Jag antar de ville att jag skulle formulera en fråga åt dem, en som gick att besvara, men så enkelt är det ju inte.  
En fråga som innefattade pojken, K och hans hustru, Ruth, Pasqual Pinon, Maria – och i viss mån mig själv, om nu Heisenberg hade rätt i att den som ser förstör bilden (Enquist 2014, 18).<sup>29</sup>

Although some critics see K's wife and Maria's dumbness as a form of gender subalternity (cf. Rudels 2014, 322 f), I rather view it as yet another element of the complex system of symbols that revolve around the book's initial question, what it is to be human. By spotlighting his characters' inabilities, both physical (Pinon's deformity), functional (Maria's and K's

---

<sup>29</sup> «I suppose they wanted me to formulate a question for them, one that could be answered, but it is of course not so simple. / One question, which included the boy, K and his wife, Ruth, Pasqual Pinon, Maria – and possibly myself, if it happens that Heisenberg is right about the observer destroying the observed» (Enquist 1987, 19).

wife's speechlessness) or psychic (Ruth's and the boy's mental disorders), Enquist is positioning his "monster" in the grey area on the borders between human and non-human.

### 3.2 *The physical body*

Först gled kameran ner genom ett väldigt, nästan oändligt djupt schakt, en brunn med nästan vita, svagt ringformade väggar; men det fanns en botten på brunnen, ett slags fiskmun med mjuka slöjliknande läppar som långsamt gav vika, och ögat sjönk in mot fiskmunnen som nästan lockande öppnade sig och inte hade tänder och bara gav vika, nästan som en smekning mot ögat, ett förbiflytande system av läppar och slöjor som smekte sig mot ögats sidor.

Och så, plötsligt, befann vi oss i grottan.

Det var en gigantisk grotta, en väldig underjordisk grotta med blåvitt skimrande tak med mjukt insmygande rödvita toner, den höjde sig i en väldig båge över den sjö som täckte grottans golv: ett hav var det snarare, ett gult bubblande slemliknande hav, ett levande hav som rörde sig och förvandlade sig, ett Solarishav, ett hav som tycktes tala, fast stumt, i andra former än dem jag kunde uppfatta och tolka. [...] Och då, plötsligt, för första gången, och med en kraft så oerhörd att den nästan dödade mig, förstod jag att jag befann mig inne i mig själv. [...]

Under några minuter hade jag blivit iakttagen av mig själv. Nästan sett mig själv, på det sätt som andra hela tiden såg mig, men utan att berätta. Det var det skrämmande. Det jag sett var det fysiska, men ändå inte bara (Enquist 2014, 20-21).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> «First the camera slid down through a huge, almost infinitely deep shaft, a well with near-white, slightly ringshaped walls; but there was a bottom to the well, a kind of fish mouth with soft lips like veils which slowly gave way, and the eye sank down towards the fish mouth which opened almost temptingly and did not have teeth and just relaxed, almost if caressing the eye, a structure floating by, made up of lips and veils which stroke themselves against the sides of the eye.

And then, suddenly, we were in the cave.

It was a gigantic cave, an enormous underground cave with a ceiling shimmering in bluish white with softly shifting redwhite shades, it rose in a great arch over the lake,

As we have seen in 3.1, at the beginning of the book Pinon is compared to «a little spherical camera» lowered into the narrator's body (Enquist 1987, 16). A few pages later, the author describes in detail the experience of a gastroscopy he underwent some years earlier. This oneiric, sensuous, almost hallucinatory passage is clearly reminiscent of science-fiction masterpieces: *Solaris* is openly mentioned in the passage, Verne's *Voyage au centre de la Terre* a few lines later («en resa inte till jordens mittpunkt genom Hekla utan bara sett en bit av mig själv», Enquist 2014, 22)<sup>31</sup> and it is impossible not to think of *Fantastic Voyage*, the innovative film from 1966 in which a miniaturized submarine with five people onboard is injected into a human body. The fantastic imagery helps attribute an aura of exceptionality to a nowadays common medical practice: it is not a mere gastroscopy we are reading of, but an exploration of the interior of the self that short-circuits the distinction between *Leib* and *Körper*: the animate/lived body experiences the physical body not through self-perception, as customary, but objectively, as an object among objects. The physiological details of the physical body are seen as mysterious beings that carry an even more mysterious truth: valves are insistently described as mouths or lips, organs that can swallow – like they do with the endoscopic camera – but that are also designed to speak, to communicate,

---

which covered the floor of the cave: it was more like a sea, a yellow bubbling sea of mucous, a living sea, which moved and transformed itself, a *Solaris* sea, a sea, which seemed to speak, though dumbly, in form other than those I could grasp and interpret. [...] And then, suddenly, for the first time, and with a power so overwhelming that it almost killed me, I understood that I found myself inside me. [...]

For some minutes I had been observed by myself. Almost seen myself, in the way others saw me all the time, without telling. This was frightening. What I had seen was physical, but not only» (Enquist 1987, 22-25).

<sup>31</sup> «I had journeyed, non to the centre of the earth through Hekla, but just to see a bit of myself» (Enquist 1987, 24).

as seems to do the «Solaris sea»<sup>32</sup> in which the stomach content is transfigured. These lips – dumb as Maria’s – and this sea seem willing to communicate some message, which the narrator does not understand; only in the final lines of the passage does he realize that he had been watching himself «in the way others saw me».

According to Sartre, the gaze of the Other is a menace for the Self, that is objectified by it and risks to be destroyed: «the Other looks at me and as such he holds the secret of my being, he knows what I am. Thus the profound meaning of my being is outside of me, imprisoned in an absence. The Other has the advantage over me» (Sartre 1956, 363). In the gastroscopy passage, the narrator goes through a similar experience: for a second, he catches a glimpse of «the profound meaning of [him]self», and is deeply shocked by its possible consequences: «Allting var möjligt. Det jag sett var bara början» (Enquist 2014, 22).<sup>33</sup>

However, this aggressive movement from the other to the self is completed by a specular one, from the self to the other, represented by a dream of a man in an ice-grave, which recurs three times in the less than hundred pages of the book. In the first occurrence in the Prelude (rendered by the English translator as «Opening song»), the image is quickly sketched: an unknown man lying in a grave in the ice, with his face covered by a thin frozen film (Enquist 2014, 9). Here it is the Self, the narrator, who objectifies the Other, turning it – literally – into a *Körper*, a dead body, cold and stiff.

A few pages later the dream is described in more detail:

---

<sup>32</sup> In Lem’s novel and Tarkovsky’s film, the ocean covering the surface of planet Solaris is an alien life-form of its own.

<sup>33</sup> «Everything was possible. What I had seen was only the beginning» (Enquist 1987, 25).

Måste vara: den döde Finn Malmgren i hans isgrav. [...] Som barn var just den bilden den som starkast etsade sig in i mitt medvetande: jag föreställde mig hur jag återfann Finn Malmgren i hans isgrav, död, och hur en tunn ishinna hade bildats runt hans kropp och täckt hans huvud och ansikte, och hur han legat där med öppna ögon och stirrat rakt upp genom ishinnan [...].

En så maniskt återkommande bild. En så lustfylld skräck att leva och dö bakom en ishinna. Mer lust än skräck, kanske (Enquist 2014, 31).<sup>34</sup>

The dead man is Finn Malmgren, the Swedish meteorologist who died during Umberto Nobile's failed polar expedition with the airship *Italia*. In the autobiographical *Ett annat liv* (Enquist 2008) the origin of the image is associated to a book the author read in his childhood: as many other impressions from his life – the heavenly harp, the cycle ride to the Lord's Table, the resurrected cat –<sup>35</sup> also the man in the ice-grave is turned into a «maniacally recurring image». Its symbolic significance is stated explicitly: the ice film that covers the man's face offers protection and isolation at the same time, it shields from danger but also from contact, it symbolizes a life-saving armour but it also implies death by congelment and suffocation. It is therefore explicitly used as a symbol for an ambivalent wish for life and death at the same time, maybe – at this point – with a slight imbalance in favour of the latter. It is certainly not by chance that

---

<sup>34</sup> «This must be: the dead Finn Malmgren in his ice-grave. [...] As a child it was just that image which became most sharply etched into my mind: I imagined how I would find Finn Malmgren in his grave in the ice, dead, and how a thin film of ice would have formed round his body and covered his head and his face, and how he would have been lying there, his eyes open and staring, straight through the film of ice. [...] Such a maniacally recurring image. Such a pleasurable fear at lying and dying behind a film of ice. More pleasure than fear, perhaps» (Enquist 1987, 34).

<sup>35</sup> For an in-depth analysis of Enquist's recurring images and symbols, see Ekselius 1996 and De Marco 2017.

another of the protagonists of the novel, the killer boy, commits suicide in his cell by pulling a plastic bag over his head and holding it tightly closed.

However, the full importance of the ice-grave image for Enquist's poetics is revealed by the third and last occurrence, which closes the book. This version of the dream pulls together all of the novel's many threads: «Det var en mycket liten expedition: det var Pasqual Pinon och hans Maria, jag själv, K, hans hustru, pojken, och Ruth B» (Enquist 2014, 87).<sup>36</sup> The main characters of the book's different stories are crossing the polar plain, when they come across the ice-grave; however, this time it is not Finn Malmgren lying in it: «Jag såg genast vem det var. Han låg utsträckt på rygg i isgraven. Det var pappa, precis som på kortet» (88).<sup>37</sup> The author's father is lying in the grave, and the hint to «the picture» immediately suggests to the reader what is coming next. In a previous passage, in fact, Enquist had described the paralyzing seconds when he first saw his father's mourning portrait and thought to be looking at his own picture in a coffin – an experience he likens to the gastroscopy: a moment of objectification of the self. It is not a surprise, so, that the dream ends with the narrator seeing himself in the grave: «Jag böjde mig fram, andades mot ishinnan, strök samtidigt med fjädern mot den. Isfågeln försvann långsamt, ansiktet kom fram, och det var jag» (89).<sup>38</sup> As with the mourning portrait, the narrator confuses himself with his father, although with an inverted order: here it is the father who turns out to be the son, and not

---

<sup>36</sup> «It was a very small expedition. It consisted of Pinon and his Maria, myself, K, his wife, the boy and Ruth B» (Enquist 1987, 107).

<sup>37</sup> «I saw at once who it was. He was lying stretched out on his back in the ice-grave. It was Daddy, just as in the corpse-picture» (Enquist 1987, 108).

<sup>38</sup> «I leaned forwards, breathed on the film of ice, stroked it with the feather at the same time. The ice bird disappeared slowly, the face emerged, and it was I» (Enquist 1987, 109).

the opposite. However, although the man in the ice-grave is dead, this revelation is not laden with anguish, as were the experiences of the mourning portrait and the gastroscopy. All movements are soft and quiet, the narrator's breath and the feather strike the ice-covered face like a caress: it reminds of the peaceful epiphany of self, rather than the shocking revelation of the gastroscopy experience.

The gaze from the Self to the Other and vice-versa is turned into a circular movement, with Sartre giving way to Emmanuel Lévinas. For the Lithuanian philosopher the meeting with the gaze of the Other is not a war, an attempt to destroy – to objectify – each other: it is an invitation to mutual comprehension and solidarity. Although the face of the Other «si affaccia nell'orizzonte del soggetto come fenomeno inquietante e turbativo della stabilità dell'essere» (Di Marco 2016, 10),<sup>39</sup> for Lévinas it is the Other who allows the self to become itself: «ce mouvement du Moi vers Autrui est aussi un mouvement de libération du Moi» (Salmon 2012, 109).<sup>40</sup>

It is interesting to notice that for Lévinas the presence of the Other, his/her very existence for the Self, is incarnated in his/her “face” (“le visage”); also Enquist in this book seems obsessed with the characters' faces, which are either hidden – by an ice film, some rags or a plastic bag – or revealed, as in the final dream, where the «épiphanie du visage» (Lévinas 1961, 43, 73), the acceptation of the Other through the Self's reflection in his/her face, evokes the possibility of a (dreamed) universal reconciliation.

---

<sup>39</sup> «Appears in the horizon of the Subject as a perturbing phenomenon which upsets the soundness of being».

<sup>40</sup> «This movement of the Self towards the Other is also a movement of liberation of the Self».

#### 4. Conclusion: the power of Agape

In the opening lines of this article, we postulated that *Nedstörtad ängel* is basically a poetic rendering of the question “What it is to be human”, and we chose to use the body as an instrument, a lens to explore its possible answers.

A first, tentative answer to be found in the novel is summarized by Thurah: «monsteret er mennesket. Ikke den fysisk deformede, ikke vanskabningen, men den forstødte, dvs. den, der er adskilt [...] fra andre» (Thurah 2002, 25).<sup>41</sup> After traveling for a while with Shideler’s freak show, Pinon and Maria join a Satanic sect founded by a malformed person, Anton Lavey:<sup>42</sup>

Satan, den från himlen utstötta och förkastade ängeln, blev sektens Gud. Honom tillbad de, i en tro som var humanistisk, inte teologisk. Medan de kristna satte Gud i centrum, satte satanismen människan i centrum. Medan Guds son uppstigit till himlen hade Satan blivit störtad från himlen, ned till människorna, och där hade han förblivit. Så hade han blivit de utstötta helgon, de avvisades Gud, de icke framgångsrika, de förkastades, de icke fulländades, alltså människans Gud. [...] Ställd inför frågan: vad är en människa? en fråga som alla inom sekten många gånger ställts inför, och av personliga skäl också velat få besvarad, ställd inför denna fråga använde de sig själva som svar, eller prövade sig själva som svar (Enquist 2014, 76).<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> «The monster is the human being. Not the physically deformed, but the refused, i.e., that who is separated from the others».

<sup>42</sup> This is another example of Enquist’s playful use of reality: an Anton LaVey was really the founder of a Church of Satan, but about thirty years later than in Enquist’s version, and his sect had nothing to do with disabled people.

<sup>43</sup> «Satan, the angel expelled and ejected from heaven, was made the God of the sect. Him they worshipped, following a belief which was humanistic, not theological. While Christians placed God at the centre, Satanism placed man at the centre. While the son of God had ascended to heaven, Satan had been cast out from heaven, down to mankind, and there he had remained. Thus he had become the saint of the outcast, the



The monster is not only a litmus test – or a drop of lemon – to define what is human; the outcast, the rejected, the unsuccessful, the condemned, the imperfect *is* the human itself.

However fascinating and appeasing this answer could be, it is not Enquist's last word on the matter. In the very final pages of the novel, Enquist adds a further gloss:

Vi var en organism, hade vi plötsligt förstått. Tillsammans kunde vi lösa uppgiften, för det var bara tillsammans vi var en människa. Tillsammans skulle vi hitta målet, lösa den oerhörda uppgiften.

Det var en känsla av stillsam lycka och beslutsamhet, vi skulle alla hjälpa till. Ruth och pojken och K och hans hustru och jag och Pasqual och Maria. *Tillsammans var vi en människa* (Enquist 2014, 88, italics mine).<sup>44</sup>

Only by joining forces can the imperfect become really human. Isolated from one another, dumb, incapable of communication like Maria or the killer boy, human beings remain incomplete, imperfect – a monster. Together, they are complete, they can face their task. As Thurah recognised, in Enquist «[mennesket] søger sin opfyldelse i den anden. I tilgivelsen, i kærligheden» (Thurah 2002, 85).<sup>45</sup> The keyword here is “kærlighed”, love,

---

God of the rejected, of the unsuccessful, of the condemned, of the imperfect, that is the God of the people. [...] Faced with the question: what is a human being? – a question which all belonging to the sect had been confronted with, and because of personal circumstances also wanted to find an answer for – faced with that question they used themselves as an answer, or tried themselves as an answer» (Enquist 1987, 91-92).

<sup>44</sup> «We formed an organism, we had suddenly understood that. Together we could solve the problem, for it was only together that we made up a human being. Together we would reach the goal, carry out the enormous task. / It was a feeling of quiet happiness and resolution, we were all going to help. Ruth and the boy and K and his wife and I and Pasqual and Maria. *Together we formed a human beings*» (Enquist 1987, 107-108, italics mine).

<sup>45</sup> «[The human being] seeks his/her fulfilment in the other. In forgiveness, in love».

but a particular form of love, which recurs in many of Enquist's book, that is, *agape*.<sup>46</sup> As is often the case, Enquist gives the term a personal meaning:<sup>47</sup> «Agape: att inte behöva göra sig förtjänt av förlåtelsen» (Enquist 2014, 48, 78),<sup>48</sup> as he defines it in *Nedstörtad Ängel*. The word appears twice, both times immediately after another of his many symbolic images: that of the celestial harp, an acoustic phenomenon he witnessed in his childhood, which came to represent the fascinating but frightening contact with the transcendent (cf. De Marco 2017, 100-106; Ekselius 1996: 157-228); here in *Nedstörtad Ängel*, however, the experience of the “song from the stars” has nothing menacing about it: it is a shared experience, and that changes everything: «Förr drömde jag mig alltid ensam i den. Vilken oerhörd skillnad mot nu, sedan jag lärt känna Pinon och hans hustru» (Enquist 2014, 78).<sup>49</sup> The key is again human communion: as in the closing dream analysed in 2.2, being together makes a disturbing experience (the ice-grave, the menacing song from the stars) peaceful. The final answer

---

<sup>46</sup> «In the New Testament, the fatherly love of God for humans, as well as the human reciprocal love for God. In Scripture, the transcendent agape love is the highest form of love and is contrasted with eros, or erotic love, and philia, or brotherly love. [...] The term necessarily extends to the love of one's fellow humans, as the reciprocal love between God and humans is made manifest in one's unselfish love of others. See also charity», *Encyclopaedia Britannica online*, <https://www.britannica.com/topic/agape> [06/09/2022].

<sup>47</sup> For an in-depth treatment of agape in Enquist's works, see Agrell 1993. Part III of her monography, *Forskningsresan som roman. "Tillvaron som citat". Hypertextualitet och alteritet I P.O. Enquists Hess*, uses agape, together with politics and style, as a “starting point” for Enquist research.

<sup>48</sup> «Agape: not to have to earn forgiveness» (Enquist 1987, 57); «Agape: not to have to attempt to deserve to be forgiven» (95).

<sup>49</sup> «I was always alone in it before when I dreamed. What a fantastic difference from now, when I have got to know Pinon and his wife» (Enquist 1987, 95).

– at least for this short novel –<sup>50</sup> seems to be that being together is the precondition to being human. This realization passes through the mutual recognition of the self and the other looking at each other's face: the very last words of the novel are those of the dreaming narrator finding out that the face of the other in the ice grave is his own: «the face emerged, and it was I». Lévinas again, in other words. And it is not by chance that the philosopher who presented «la subjectivité comme accueillant Autrui, comme hospitalité» (Lévinas 1961, 12)<sup>51</sup> is evoked to close a book where agape and communion are presented as the keys of human nature – be it only in a dream.

## References

Agrell Beata 1993, *Romanen som forskningsresa/Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*. Daidalos, Göteborg.

Augustine Aurelius 2019, *The City of God*, vol. 2. Outlook, Frankfurt am Main.

---

<sup>50</sup> Enquist's quest for the human is an unceasing effort, as both Thurah and Culeddu highlighted in their works. According to Culeddu, his whole oeuvre is an attempt to «raccontare la disgregazione del soggetto come perdita e lutto e di mettere in scena innumerevoli tentativi di una sua ricomposizione, ma anche di delineare finalmente un Io ibrido la cui scomposizione non si configura più come informe sconfitta ma come liberatorio abbraccio delle proprie intrinseche caratteristiche di dinamismo, rizomaticità e molteplicità» (Culeddu 2019, 392: «narrate the disgregation of the subject as loss and bereavement and to stage uncountable attempts to reconstruct it, but also to sketch an hybrid whose dissolution is no longer a formless defeat but a liberating acceptance of his/her own intrinsic characteristics of dynamism, rhizomaticity and multiplicity»).

<sup>51</sup> «Subjectivity as welcoming the Other, as hospitality».

- Baratta Luca 2016, «*A Marvellous and Strange Event*». *Racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*. Firenze University Press, Firenze.
- Bogdan Robert 1988, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. University of Chicago Press, Chicago.
- Bondestam Maja (ed.) 2020, *Exceptional Bodies in Early Modern Culture. Concepts of Monstrosity before the Advent of the Normal*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Braidotti Rosi 2000, *Teratologies*, in Ian Buchanan et al. (eds.), *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 156-172.
- Butler Judith 1993, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, New York & London.
- Culeddu Sara 2019, *Liknelseboken di P.O. Enquist: In viaggio lungo i confini dell'uomo*. «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXXII, 4, 391-408.
- De Marco Catia 2017, *Self-representing Parables: The Autobiographical Element in Per Olov Enquist's Works*. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Milano.
- Di Marco Vincenzo 2016, *Emmanuel Lévinas. L'epifania del volto*. Pazzini, Villa Verrucchio.
- Ekselius Eva 1996, *Andas fram mitt ansikte*, Symposium, Stockholm.
- Englund Axel 2006, *Det kodade meddelandet: Metaforisk interaktion och dödslängtan i Per Olov Enquists «Nedstörtad ängel»*. «Tidskrift för litteraturvetenskap» 36, 1, 62-78.
- Enquist Per Olov 1987, *Downfall*, Eng. transl. Anna Paterson. Quartet Books, London & New York.

- Enquist Per Olov 1988, *I lodjurets timma*. Norstedts, “Kungliga Dramatiska teaterns pjäsbibliotek”, Stockholm.
- Enquist Per Olov 2004a, *Boken om Blanche och Marie*. Norstedts, Stockholm.
- Enquist Per Olov 2004b, *The Hour of the Lynx*, Eng. transl. Kim Dambæk, in *Plays: 1*. Bloomsbury, London, 125-185.
- Enquist Per Olov 2008, *Ett annat liv*. Norstedts, Stockholm.
- Enquist Per Olov 2014, *Nedstörtad ängel*, (Norstedt, Stockholm, 1985). Norstedt, Stockholm.
- Forlé Francesca 2019, *From the Embodied Self to the Embodied Person. On the Constitution of One's Own Personal Expressive Style*. «HUMANA.MENTE Journal of Philosophical Studies», 12, 36, 100-120, <https://www.humanamente.eu/index.php/HM/article/view/291> [07/07/2022].
- Garland Thomson Rosemarie 1997, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press, New York.
- Jensen Rasmus Thybo and Moran Dermot (eds.) 2013, *The Phenomenology of Embodied Subjectivity*. Springer, New York.
- Johnson Mark 2008, *What Makes a Body?*. «The Journal of speculative philosophy», 22, 3, 159-169.
- Johnson Mark 2018, *The Aesthetics of Meaning and Thought. The Bodily roots of Philosophy, Science, Morality, and Art*. University of Chicago Press, Chicago & London.

- Kornerud Linn Helen 2010, *Å plutselig se seg selv. Monstre og monstrositet i Per Olov Enquists Nedstörtad ängel*. Masteroppgave, Universitet i Bergen, Bergen.
- Lakoff George and Johnson Mark 1999, *Philosophy in The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books, New York.
- Lévinas Emmanuel 1961, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. M. Nijhoff, La Haye.
- O'Connor Erin 2000, *Raw Material. Producing Pathology in Victorian Culture*. Duke University Press, Durham.
- Pilcher Jane 2016, *Names, Bodies and Identities*. «Sociology» 50, 2, 764-779.
- Rudels Freja 2014, *Monstrous Subjectivity in P.O. Enquist's «Nedstörtad ängel»*. «Scandinavian Studies», 86, 3, 308-332.
- Rudels Freja 2016, *I berättandets makt. Om tre romankroppar av Per Olov Enquist*. Åbo Akademis förlag, Åbo.
- Salmon Maria 2012, *La trace dans le visage de l'autre*. «Sens-Dessous», 10, 1, 102-111.
- Sartre Jean-Paul 1956, *Being and Nothingness, (L'Être et le Néant, 1943)*, Eng. transl. Hazel Barnes. Gramercy Books, New York.
- Thurah Thomas 2002, *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjørstad*. Samleren, Copenhagen.
- Turner Bryan S. 2012, *Introduction: The Turn of the Body*, in Bryan S. Turner (ed.), *Routledge Handbook of Body Studies*. Routledge, Abingdon, 1-17.
- van der Zaag Annette-Carina 2016, *On Posthuman Subjectivity. Review of Rosi Braidotti's The Posthuman*. «Journal of Cultural Economy», 9, 3, 330-336.

Catia De Marco

Youngquist Paul 2003, *Monstrosities. Bodies and British Romanticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London.

Zeller Joela 2012, *The Function of Monsters: Loci of Border Crossing and the In-Between*, in Gerhard Unterthurner and Erik M. Vogt, *Monstrosity in Literature, Psychoanalysis, and Philosophy*. Verlag Turia + Kant, Wien, 71-88.





## **Razzializzazione e bianchezza nelle opere norvegesi della postmigrazione di Camara Lundestad Joof**

Edoardo Checcucci  
(Università di Trento)

### Abstract

L'articolo si pone l'obiettivo di comprendere se alcuni strumenti teorici forniti dalla teoria critica della razza e della bianchezza siano applicabili al contesto norvegese. Tramite una disamina di due opere della scrittrice, drammaturga e artista teatrale Camara Lundestad Joof, nata in Norvegia da madre norvegese e padre gambiano, l'analisi intende mettere in luce i meccanismi razzializzanti di cui sono vittima le persone non-bianche nella società norvegese e le modalità in cui la bianchezza influenza la loro quotidianità.

Parole chiave: Norvegia, postmigrazione, Camara Lundestad Joof, razzializzazione, bianchezza

### Abstract

The article aims to understand whether certain theoretical tools provided by critical theories on race and whiteness are applicable to the Norwegian context. Through an examination of two works by the writer, playwright and theatre artist Camara Lundestad Joof, who was born in Norway to a Norwegian mother and a Gambian father, the analysis aims to shed light on the racializing mechanisms that non-white people in Norwegian society are subjected to, and how whiteness influences their everyday life.

Keywords: Norway, Postmigration, Camara Lundestad Joof, Racialization, Whiteness

§

Edoardo Checcucci, *Razzializzazione e bianchezza nelle opere norvegesi della postmigrazione di Camara Lundestad Joof*, «NuBE», 3 (2022), pp. 109-135.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1262> ISSN: 2724-4202

## 1. Eccezionalismo nordico e daltonismo razziale

La Norvegia e la Scandinavia in generale sono accomunate da un concetto che prende il nome di *eccezionalismo nordico* (*Nordic exceptionalism*), costruito sull'idea e sulla (auto)rappresentazione dei Paesi nordici quali entità estranee o marginali nella storia del colonialismo europeo e sulla narrazione secondo cui il razzismo è qualcosa di lontano, nel tempo e nello spazio, o che comunque è relegato ai gruppi politici di estrema destra, proponendo un'immagine di Paesi pacifici, non conflittuali e impegnati nella lotta anti-razzista e anti-imperialista globale (Loftsdóttir e Jensen 2016, 2; Hervik 2019, 18). Come osserva Peter Hervik (2019, 18), l'autopercezione della Norvegia ruota attorno a neutralità, buone intenzioni e attaccamento alla natura, nonché ai principi di uguaglianza, tolleranza e solidarietà, tutti elementi che propongono un'immagine esclusivamente positiva che funge da ostacolo a una più ampia comprensione delle dinamiche di potere insite nella società di ieri e di oggi (Fylkesnes 2019a, 398).

Sebbene la Norvegia sia stata una provincia danese per centinaia di anni, da una prospettiva postcoloniale si può osservare che in passato i norvegesi, seppur non in quanto diretti colonizzatori, hanno comunque contribuito in più occasioni al mantenimento e alla costruzione del discorso coloniale, aprendo dunque alla possibilità di parlare di *complicità coloniale* (Eidsvik 2016; Bangstad e Døving 2015, 33). I sociologi Astri Dankertsen e Tone Gunn Stene Kristiansen (2021, 3) ricordano inoltre la colonizzazione perpetrata dalla Norvegia, all'interno dei suoi stessi confini nazionali, ai danni della popolazione sami, discriminata, marginalizzata e vittima di una pesante politica assimilazionista di *norvegizzazione*.

Per quanto riguarda invece la contemporaneità, l'idea di eccezionalismo è messa in discussione dall'evidente polarizzazione che contrappone un "noi" a "loro" all'interno delle società nordiche, inclusa quella norvegese, che si è venuta a creare in seguito ai recenti fenomeni migratori e alla

presenza sempre più numerosa di immigrati e loro discendenti, i quali molto spesso sono vittima di meccanismi discriminatori che li pongono in una posizione di alterità rispetto alla popolazione bianca maggioritaria. In un clima politico europeo caratterizzato dal risveglio di sentimenti nazionalistici e dall'ascesa di partiti politici della destra populista ed estrema, la Norvegia, per quanto testimone di una positività crescente nei confronti degli immigrati (Strøm e Molstad 2020), non è esente dal dover fronteggiare problemi legati al razzismo e alla razzializzazione di cittadini norvegesi non-bianchi, che troppo spesso si vedono relegati in una posizione di inferiorità e privati del diritto di partecipare alla vita sociale alla stregua di tutti gli altri, condizione che riguarda anche la *generazione postmigrante*, nonostante sia nata e cresciuta su suolo norvegese (Dankertsen e Kristiansen 2021, 2).

Due casi estremi ed eclatanti, ma non gli unici in Norvegia, sono l'omicidio di Benjamin Hermansen, quindicenne di madre norvegese e padre ghanese, a opera di tre neonazisti, avvenuto a Holmlia, alla periferia di Oslo, il 26 gennaio 2001 e l'attentato terroristico del 22 luglio 2011 compiuto da Anders Behring Breivik, che ha ucciso 77 persone in nome della preservazione della purezza della "razza nordica". È bene notare però che il razzismo non si manifesta soltanto attraverso episodi di una simile evidenza e brutalità, bensì anche a livello istituzionale e nella vita di tutti i giorni sotto forma di atteggiamenti, azioni o esternazioni che negli ultimi venti anni si sono fatti più sottili rispetto a prima (Bangstad e Døving 2015, 9-10; Hervik 2019, 4). Sono fenomeni di interazione sociale, conosciuti come microaggressioni, che possono essere perpetrati sia consciamente che inconsciamente.

In Norvegia la forma più diffusa di "antirazzismo" è il cosiddetto *daltonismo razziale* (*colour-blindness*), che consiste nella convinzione, ingenua e limitata, che il colore della pelle non sia un elemento a cui prestare attenzione al fine di favorire l'uguaglianza e l'inclusione sociale (Harlap e Riese 2021, 2). Tale pratica, unita alla tendenza dominante a sostituire il concetto

di “razza” con cultura ed etnicità, devia l’attenzione dalla rilevanza che tuttora rivestono le categorie razziali – intese come costrutti sociali e politici privi di significato biologico – nella determinazione dei rapporti di potere all’interno della società e, così facendo, rafforza un sistema normativo che plasma la realtà secondo i presupposti della *bianchezza* (*whiteness*). Il daltonismo razziale disconosce implicitamente sia il vissuto di tutti coloro che subiscono discriminazioni nella quotidianità, sia una forma di razzismo intrinseca nella struttura sociale, e perciò denominata *strutturale* o *sistemica* (Eddo-Lodge 2021, 82), che in Norvegia si manifesta nel mondo del lavoro (Brekke et al. 2020), nel sistema d’istruzione (Fangen e Lynnebakke 2014) e nei controlli della polizia, più propensa a fermare persone di colore (Sollund 2007).<sup>1</sup> Come sostiene il sociologo americano Eduardo Bonilla-Silva (2006) nell’opera *Racism without Racists. Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*, l’ideologia *colour-blind* sostituisce in larga parte le forme di razzismo più esplicite ed è impiegata dai bianchi per mantenere una posizione dominante all’interno della società. Tendenzialmente, la gente non si definisce più razzista e i comportamenti discriminatori verso le persone di colore si fanno più sottili e impercettibili, ragion per cui si può affermare che viviamo in un’epoca di “razzismo senza razzisti”.

## 2. Coscienza razziale, razza e bianchezza

In contrapposizione al daltonismo razziale, i sostenitori della teoria critica della razza e della bianchezza (*critical race and whiteness theory*) ritengono che

---

<sup>1</sup> “Persone di colore” è usato qui non come eufemismo di “neri” ma nell’accezione anglofona di *people of colour*, cioè persone non-bianche razzializzate; cfr. Eddo-Lodge 2021, 14, nota a cura della traduttrice Silvia Montis.

una coscienza razziale sia necessaria per smascherare e contrastare le ingiustizie sociali che originano da strutture gerarchizzanti e pratiche esclusioniste che colpiscono i cittadini non-bianchi (Delgado e Stefancic 2001; Delgado et. al. 2013). Si tratta di un apparato teorico che origina negli Stati Uniti e fa riferimento al contesto statunitense, ma che, prestando la dovuta attenzione alle specificità di ciascun contesto, trova applicazioni fruttuose anche in Europa, in quanto permette di comprendere le dinamiche di potere all'interno delle società europee contemporanee, percorse da linee di demarcazione in cui anche l'aspetto razziale assume rilevanza. Bisogna sottolineare che la Norvegia non può in alcun modo essere paragonata agli Stati Uniti, dal momento che si tratta di due Paesi molto diversi tra loro per motivi storici, politici e culturali, e che quando qui si parla di razzismo in Norvegia non si vuole proporre una generalizzazione del vissuto e delle esperienze delle persone, assumendo che tutti i bianchi siano razzisti e i non-bianchi razzializzati, bensì l'obiettivo è individuare una tendenza e far luce su un problema che affligge la società odierna.

In questo contesto, il concetto di "razza" non prende le mosse dall'essentialismo biologico, secondo cui i membri di un gruppo condividono caratteristiche innate e inalterabili (Rattansi 2020, 48), bensì si fonda sulla teoria del costruttivismo sociale, poiché è una categoria soggetta a mutamenti nel tempo e nello spazio, differenziandosi sia in sincronia tra spazi diversi che in diacronia nello stesso spazio, e dunque reale non dal punto di vista biologico ma sociale. La "razza" si fonda quindi sulla categorizzazione di tratti, spesso fisici, costruiti e condivisi dalla società (Hill e Lane 2021). Un esempio dell'elasticità delle categorie razziali ci viene fornito da Ali Rattansi (2020, 114-120), il quale ricorda che inizialmente né gli irlandesi né gli italiani residenti negli Stati Uniti erano considerati appartenenti alla "razza bianca" e che solo in seguito sono stati riconosciuti in quanto tali. In Norvegia, un processo simile ha interessato i sami, che dopo un lungo periodo di oppressione hanno rafforzato la loro posizione

all'interno della società, avvicinandosi sempre di più a raggiungere lo status di "bianchi" (Dankertsen e Kristiansen 2021, 6), anche se tutt'oggi persistono atteggiamenti discriminatori nei loro confronti che lasciano intendere che la lotta per l'uguaglianza e la piena accettazione per loro non si è ancora conclusa (Bangstad e Døving 2015, 35-36).

Il fatto che le categorizzazioni razziali siano il frutto di costruzioni sociali non implica che esse non siano degne di nota, infatti, come sostengono i sociologi norvegesi Jon Rogstad e Arnfinn Haagensen Midtbøen:

Dersom folk oppfører seg *som om* det er forskjeller mellom raser, så er dette viktig uavhengig av biologisk sannhetsgehalt; da er det en kategori som gjøres virkelig i sine konsekvenser og som må gjøres til gjenstand for et analytisk blikk (Rogstad e Haagensen Midtbøen 2009, 4).<sup>2</sup>

Il problema fondamentale è che tale ripartizione, ben lungi dall'essere imparziale, comporta dei vantaggi per il gruppo dominante e degli svantaggi per i gruppi a cui è assegnata una posizione di inferiorità nella scala gerarchica.

Nei Paesi nordici, come in gran parte d'Europa, sebbene il concetto di "razza" sia diventato un tabù che rende difficile parlare in maniera precisa di temi quali razzismo e discriminazione (Hübinette et. al. 2012, 44), uno dei fattori primari che nell'immaginario comune continua a essere associato all'idea di *nordicità* ed *uropeicità* è l'essere bianchi (Hervik 2019, 10; Dankertsen e Kristiansen 2021, 2). È un fenomeno, raccontato anche in numerose opere della postmigrazione in Norvegia, che nella sua espressione più basilare e lampante assume la forma della domanda «da dove vieni realmente?», di norma dopo che il protagonista ha già dichiarato o

---

<sup>2</sup> «Se la gente si comporta *come se* esistessero differenze tra razze, allora è importante al di là della fondatezza biologica; è dunque una categoria che è resa reale nelle sue conseguenze e che deve diventare oggetto di uno sguardo analitico». Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

dimostrato di essere norvegese. Questa e altre azioni, come per esempio il passaggio dal norvegese all'inglese di fronte a una persona di colore, come mostrato nella serie tv norvegese *Verden er min* (Il mondo è mio; Holtmon 2022, episodio 1, minuto 4:09-4:30), partono dal presupposto che un individuo con un più alto livello di melanina nella pelle non possa essere norvegese – cosicché tocca a lui o lei ogni volta dimostrare il contrario – e, in quanto atti ripetuti di alterizzazione, seppur spesso involontari, contribuiscono a delimitare quotidianamente il confine tra “noi” e “loro”, ovvero tra “bianchi” e “non-bianchi”. Come afferma la studiosa norvegese della bianchezza Sandra Fylkesnes:

Rasisme sett fra et kritisk hvithetsperspektiv handler om en hvit overlegenhetsideologi som kommer til uttrykk i praksis. Denne ideologien er såpass internalisert i våre hoder at den oppfattes som normal, vanlig og hverdagslig. Selv om den ikke er så tydelig, ligger den til grunn for mange handlinger. Det spesielle ved denne hvithetens ideologiske rasisme er at den kommer til uttrykk som veldig små, nesten usynlige, systematiske hverdagspraksiser og at den er allestedsnærværende: Ingen slipper unna! (Fylkesnes 2019b).<sup>3</sup>

Similmente, nel suo libro intitolato *White Fragility. Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*, l'accademica statunitense Robin DiAngelo (2018, 71-73) evidenzia l'inutilità e la pericolosità del binarismo di pensiero secondo il quale sono razziste solo le “persone cattive”, cioè co-

---

<sup>3</sup> «Il razzismo visto da una prospettiva critica della bianchezza riguarda un'ideologia bianca di superiorità che si manifesta nella pratica. Questa ideologia è interiorizzata nella nostra testa a tal punto che è considerata normale, comune e quotidiana. Pur non essendo così evidente, sta alla base di molte azioni. La peculiarità di questo razzismo ideologico della bianchezza è che si esprime tramite pratiche quotidiane sistematiche molto piccole, quasi impercettibili, ed è onnipresente: nessuno ne è esente!».

loro che intenzionalmente agiscono contro qualcuno per motivi riconducibili alla “razza”. In questo modo le “persone buone”, in quanto non razziste, sono sollevate da ogni responsabilità e si posizionano al di fuori di un problema che non le riguarda. Questa concezione si rivela però errata se si considera che, perlomeno in forma di *bias* impliciti, tutti hanno pregiudizi in una società profondamente plasmata dalle disuguaglianze razziali, in cui la norma prevede un’esperienza di vita e un sistema di riferimento bianchi. Allora, dato che le persone bianche sono inevitabilmente condizionate dalle società occidentali in cui sono cresciute, forse la domanda giusta da porsi è «*how – rather than if – our racism is manifest*» (DiAngelo 2018, 129). Così facendo l’attenzione si sposta dal convincere gli altri di non avere pattern razzisti al riconoscere di averne e cercare di interromperli, pratica che comporta lo scavalco del binarismo buono/cattivo e un’opposizione attiva al sistema autoconservativo di dominazione della bianchezza.

### 3. Razzializzazione del corpo non-bianco

Nel suo studio inerente alle letterature scandinave analizzate dal punto di vista della postmigrazione e della teoria critica della razza, Maïmouna Jagne-Soreau individua il razzismo e la razzializzazione come tematiche ricorrenti in questo tipo di opere e afferma che «det inte finns något tvivel om att problematiken här tydligt handlar om den icke-vitas rasiferade kropp, då postinvandringsgenerationen annars inte avviker kulturellt från majoritetsbefolkningen» (Jagne-Soreau 2021, 65).<sup>4</sup> Tale osservazione

---

<sup>4</sup> «Non c’è alcun dubbio che la problematica qui riguardi il corpo razzializzato dei non-bianchi, poiché la generazione postmigrante non si distingue granché culturalmente dalla popolazione maggioritaria». Vedi anche Arbouz 2012, 40.



spinge Jagne-Soreau a fornire una definizione alternativa della generazione postmigrante, che, in relazione al contesto scandinavo, anziché essere descritta come composta da individui con un background migratorio indiretto (Petersen e Schramm 2016: 183; Moslund 2019, 351), diventa quella generazione costituita da «de som är födda och uppvuxna i Norden och som rasifieras» (Jagne-Soreau 2019, 45).<sup>5</sup>

Tenendo presente che il concetto di razzializzazione ha un ampio spettro di significati,<sup>6</sup> qui si vuole concentrare l'attenzione sulla razzializzazione del corpo non-bianco. Sara Ahmed, studiosa anglo-australiana specializzata in studi femministi, queer e razziali, afferma che:

The term 'racialized bodies' invites us to think of the multiple processes whereby bodies come to be seen as 'having' a racial identity. One's 'racial identity' is not simply determined, for example, by the 'fact' of one's skin colour. Racialization is a process that takes place in time and space: 'race' is an effect of this process, rather than its origin or cause. So, in the case of skin colour, racialization involves a process of investing skin colour with meaning, such that 'black' and 'white' come to function, not as descriptions of skin colour, but as racial identities. The term 'racialized bodies' has another implication, of course. It suggests that that we cannot understand the production of race without reference to embodiment: if racialization involves multiple processes, then these processes involve the marking out of bodies as the site of racialization itself (Ahmed 2002, 46).

Tra i processi multipli coinvolti nella produzione e riproduzione della razzializzazione, l'antropologa Virginia Rosa Dominguez (1994, 334) individua pratiche ideologiche, istituzionali, interattive e linguistiche atte a costruire l'"altro" come diverso da "noi" e ad ascriverlo in una posizione

---

<sup>5</sup> «Coloro che sono nati e cresciuti nel Nord e che sono razzializzati».

<sup>6</sup> Si vedano ad esempio Rattansi 2020, 64-67; Bangstad e Døving 2015, 19-20.

marginale di inferiorità. Le interazioni tra persone nello spazio sociale assumono dunque un significato fondamentale nel processo di demarcazione razziale, infatti, come sostiene Sara Ahmed:

racialization takes place through spatial and tactile negotiations; through different ways of touching and being touched by others, and different ways of inhabiting space with others, boundaries are established between bodies. [...] [S]uch boundaries also work to align some bodies with the body of the nation, or the body of the community (Ahmed 2002, 61).

La persona razzializzata, in quanto vittima di un abuso di potere, non solo si ritrova con un'identità impostale dall'esterno ma è anche privata della possibilità di identificarsi in maniere alternative e riconoscersi in appartenenze multiple (Fassin 2011, 423), cosicché il suo corpo, posto agli antipodi rispetto alle caratteristiche fisiche che incarnano l'ideale nazionale, non le permette mai di eludere la dimensione politica.

Nel panorama letterario norvegese contemporaneo, tra tutti gli autori che tematizzano la vita di persone non-bianche in Norvegia, merita particolare attenzione la scrittrice, drammaturga e artista teatrale Camara Lundestad Joof, di madre norvegese e padre gambiano. Ha pubblicato nel 2018 la sua prima opera, di non-fiction, dal titolo *Eg snakkar om det heile tida* (Non faccio altro che parlarne), in cui racconta come il razzismo influenzi negativamente la sua quotidianità e sia onnipresente nei suoi pensieri. È un testo intimo, scritto in prima persona, che si suddivide in brevi capitoli, ognuno dei quali riporta una vicenda in cui l'autrice si è sentita trattata diversamente a causa del colore della pelle. Nel 2022 è uscito il suo secondo libro, *De må føde oss eller pule oss for å elske oss* (Devono partorirci o scoparci per amarci), che si compone di un testo indirizzato al regista teatrale Ole Johan Skjelbred e della sceneggiatura ricavata da quest'ultimo e andata in scena al Torshovteatret nel 2021. Tra racconti della quotidianità, riflessioni acute e punti di vista prismatici, tre donne di colore si confrontano sulle proprie esperienze di vita in una società norvegese bianca.

Camara Lundestad Joof utilizza qui un linguaggio in prima persona brillante e provocatorio, saltando da un avvenimento all'altro – talvolta di ispirazione autobiografica – senza però creare confusione nel lettore.

Facendo riferimento alle due opere,<sup>7</sup> i cui aspetti più letterari non rappresentano l'interesse primario di questo saggio, l'intento è di svelare i meccanismi di razzializzazione del corpo (femminile) non-bianco nelle interazioni quotidiane che hanno luogo nello spazio sociale e mostrare in che modo esso venga marginalizzato in quanto scarto dalla norma dettata dalla bianchezza. Benché i testi non possano da soli essere considerati documenti esaustivi per conoscere la realtà del razzismo in Norvegia, offrono comunque importanti spunti di riflessione e costituiscono tasselli essenziali per la comprensione di tale fenomeno.

#### **4. La razzializzazione nell'interazione quotidiana in *Eg snakkar om det heile tida***

*Eg snakkar om det heile tida* è una sorta di diario in cui Camara Lundestad Joof racconta diversi episodi di razzismo che ha vissuto fin da quando era bambina. Al centro delle riflessioni che accompagnano le descrizioni degli eventi emerge la necessità di essere creduta e di fornire quante più prove possibili per dimostrare che il razzismo è presente in Norvegia e affligge tante altre persone non-bianche oltre a lei. L'insieme di pratiche razzializzanti, riconducibili a contesti quotidiani di interazione tra l'autrice e altre persone, contribuisce a dipingere un quadro della Norvegia quale Paese ancora profondamente intriso di un razzismo che – considerando anche

---

<sup>7</sup> Per *De må føde oss eller pule oss for å elske oss*, si è scelto di utilizzare il testo “grezzo” e non quello rielaborato come sceneggiatura teatrale da Ole Johan Skjelbred.

le testimonianze di altri, le storie vere e fittizie di molti autori e la discriminazione di cittadini non-bianchi a livello istituzionale – è definibile sistemico.

La scrittrice racconta di più casi in cui il suo colore della pelle è investito di valore negativo da parte delle persone bianche, in cui cioè il gruppo dominante le attribuisce caratteristiche inferiorizzanti e disumanizzanti in modo da preservare rapporti di potere tramite meccanismi di esclusione materiale e simbolica. Un episodio in particolare evidenzia proprio lo stretto legame tra razzializzazione e ideale nazionale. Nel capitolo intitolato *Bunad I*, Camara Lundestad Joof racconta di quando all'età di sei anni arrivò il suo turno di indossare il *bunad*, abito tradizionale norvegese usato il 17 maggio, giorno della festa nazionale, e nelle cerimonie. In questo caso la vicenda ha luogo proprio il 17 maggio e Camara, che si trova nella città di Sandefjord con la nonna, è felice e orgogliosa di portare l'abito. A un certo punto però la nonna si assenta e le si avvicinano due signore bianche, una delle quali, dopo aver notato che Camara ha indossato un *bunad* del Nordland, si comporta nella maniera seguente:

Den eine kvinna gir meg eit rapp på armen med paraplyen sin. Og ho fortel at eg har ingenting i den bunaden å gjere. Det er respektlaust av meg å bruke den, eg har ingen rett, sier ho. Så eit rapp til på armen. Eg burde skamme meg over å stå og skryte så hemningslaust av noko som ikkje er mitt. Eg gnir meg på armen og stirer på henne (Lundestad Joof 2018, 20-21).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> «Una delle due donne mi dà un colpo sul braccio con l'ombrello. E mi racconta che non ho nulla a che fare con quel *bunad*. È irrispettoso da parte mia usarlo, non ne ho alcun diritto, dice. Poi un altro colpo sul braccio. Dovrei vergognarmi di starmene lì a vantarmi così smodatamente di qualcosa che non mi appartiene. Mi sfrego il braccio e la fisso».

L'osservazione di Sara Ahmed (2002, 61) riportata precedentemente sembra applicarsi alla perfezione all'esperienza di Camara Lundestad Joof. I due colpi sul braccio sferrati dalla donna con l'ombrello, infatti, interpretabili come un modo violento e inferiorizzante di "toccare" Camara, sono riconducibili a un atto subordinante di negoziazione tattile tramite cui stabilire un confine tra corpi bianchi e non-bianchi. Affermare che il *bunad* non è un abito indossabile da Camara, che viene trattata come se stesse commettendo un oltraggio, equivale a dire che lei, in quanto non-bianca, non ha il diritto di essere riconosciuta come cittadina norvegese. Tali pratiche razzializzanti, dunque, contribuiscono a costruire il corpo della nazione Norvegia, che, come si è visto, è ancora fortemente bianco. Inoltre, l'altra donna che rimane in silenzio ad assistere alla scena acconsente tacitamente a ciò che vede e sente e si rende complice di questo sistema oppressivo. La storia prosegue con la nonna che torna e caccia via le due donne, gridando che sono loro a doversi vergognare. Solo in un secondo momento si scopre che in realtà è solo una strategia di difesa personale, dato che quando la nonna torna le due signore sono già andate via e la bambina non proferisce parola sull'accaduto. Camara conclude affermando che la storia è impossibile da sopportare senza l'intervento della nonna, sia per chi ascolta che per l'autrice stessa.

Camara Lundestad Joof (2018, 23-24) fornisce un altro esempio significativo di razzializzazione quotidiana in *Ei mindre hending* (Un accadimento minore). A Oslo, l'autrice è seduta dentro un autobus quando a un certo punto entra una donna bianca, a cui cade l'abbonamento dei trasporti senza che se ne accorga. Camara cerca di attirare la sua attenzione per aiutarla a recuperare la tessera, ma la donna reagisce stringendo forte la borsa e guardando fuori dal finestrino; addirittura trasalisce quando Camara la tocca appena per riconsegnarle ciò che le era caduto. Pur non essendosi mai neppure parlate, il comportamento della donna dice

moltissimo ed è razzializzante nella misura in cui attribuisce immediatamente un significato al corpo di Camara, che, in automatico, in quanto donna di colore, è percepita come una borseggiatrice.<sup>9</sup> Prima di scendere dall'autobus, la donna ringrazia Camara in un modo che conferma i suoi pregiudizi razziali: «Unnskyld, eg vil berre seie takk. Det var veldig danna av deg. Veldig sivilisert. Takk» (Lundestad Joof 2018, 24).<sup>10</sup> Specificando che Camara è stata educata e civile, la donna conferma anche a parole ciò che il suo corpo aveva già espresso tramite una gestualità di profonda diffidenza ingiustificata. A conclusione del breve racconto, sorridendole e rispondendole gentilmente, l'autrice la mette a proprio agio e rinuncia a smascherare pubblicamente il suo pattern razzista e razzializzante. Come traspare anche in *De må føde oss eller pule oss for å elske oss*, infatti, non è mai scontato stabilire che tipo di reazione si debba avere in contesti simili: può capitare di limitarsi a sentirsi offesi e non avere le forze di reagire o di entrare in modalità “pedagogica”, e quindi di spiegare agli altri come il loro comportamento possa ferire e risultare violento, oppure di incanalare la rabbia in modo più o meno costruttivo (Lundestad Joof 2022, quarta di copertina).

Inoltre, la differenza del corpo di colore, che risulta dalla contrapposizione al soggetto bianco, si manifesta non solo tramite un atteggiamento di repulsione, bensì anche di attrazione nei suoi confronti, infatti, come ricorda Sara Ahmed:

While racialization is always about differentiating between bodies that inhabit the world together, it does not only operate through the production of the black body as the body that must be kept at a distance. Other bodily encounters might involve the desire to get closer to black others, who have

---

<sup>9</sup> Cfr. Pesarini 2020.

<sup>10</sup> «Scusa, voglio solo ringraziarti. Sei stata molto educata. Molto civile. Grazie».

also been seen, throughout the history of empire, as exotic and desirable and not just grotesque (Ahmed 2002, 61).

È un tipo di esperienza razzializzante, inerente alla sfera della sessualità, vissuta anche da Camara, come lei stessa racconta ricordando una conversazione con un tassista a Copenaghen:

Og så spør han om eg trur det er raseskilnad på å ligge med svarte damer samanlikna med kvite damer – han har alltid hatt lyst til å ligge med ei svart dame, fordi vi kanskje har noko meir dyrisk i oss, i DNA-et på ein måte (Lundestad Joof 2018, 10).<sup>11</sup>

In un'altra occasione l'autrice è a letto con un uomo bianco e viene fuori che la prima volta di lui è stata con una donna di origini indiane, perciò comincia a chiedersi se il colore della pelle sia una sua preferenza oppure una casualità (Lundestad Joof 2018, 48). Ciò dimostra che l'attenzione agli aspetti razziali è sempre presente e influenza anche il modo in cui vive la sua sessualità. Inoltre, è opportuno notare che "razza" e genere sono categorie inseparabili, in quanto «mutually constitutive forms of oppression» (Ahmed 2002, 47). Queste e altre azioni quotidiane fanno tutte parte di un unico processo teso a tracciare una linea di demarcazione che marginalizza ed esclude le persone non-bianche in Norvegia. Soltanto prestando attenzione alle modalità in cui le pratiche razzializzanti si manifestano all'interno della società è possibile contrastarle e contrastare un sistema oppressivo che, affondando le radici nella storia del colonialismo europeo, gerarchizza le persone su basi razziali. Come osserva la sociologa Silvia Federici studiando il corpo da una prospettiva intersezionale: «*We*

---

<sup>11</sup> «Poi mi chiede se secondo me c'è una differenza razziale ad andare a letto con le donne nere piuttosto che con le donne bianche – lui ha sempre avuto voglia di fare sesso con una donna nera, perché abbiamo forse qualcosa di più animalesco in noi, nel DNA, in qualche maniera».

*must identify the world of antagonistic policies and power relations by which our bodies are constituted and rethink the struggles that have taken place in opposition to the “norm” if we are to devise strategies for change» (Federici 2020, 10).*<sup>12</sup>

### **5. La norma bianca in *De må føde oss eller pule oss for å elske oss***

In *De må føde oss eller pule oss for å elske oss* Camara Lundestad Joof mostra in modo molto efficace cosa significhi vivere in una società norvegese fatta su misura per le persone bianche, in cui tuttora l'individuo non-bianco è considerato un'eccezione alla regola, una deviazione dalla norma. Robin DiAngelo definisce questa condizione *suprematismo bianco* – da non confondere con la concezione diffusa di questo concetto che lo associa esclusivamente ai nazionalisti bianchi dell'*alt-right* – e sostiene che:

White supremacy describes the culture we live in, a culture that positions white people and all that is associated with them (whiteness) as ideal. White supremacy is more than the idea that whites are superior to people of color; it is the deeper premise that supports this idea – the definition of whites as the norm or standard for human, and people of color as a deviation from that norm (DiAngelo 2018, 33).

La realtà norvegese plasmata secondo le norme della bianchezza è criticata e messa costantemente in evidenza nell'opera di Lundestad Joof, per esempio in un episodio in cui la protagonista, di “razza mista”, è in uno studio per registrare un video. In un'occasione così banale, ci si accorge subito che il suo corpo ha un effetto destabilizzante sul truccatore, che dimostra a più riprese la sua impreparazione e incapacità. Inizialmente non dispone di un fondotinta di una tonalità adeguata al suo colore della

---

<sup>12</sup> In corsivo nell'originale.



pelle, eventualità a cui la protagonista era già preparata, essendosene portato dietro uno adatto da casa, ma che la innervosisce. Poi è il turno della luminosità sbagliata, al che è lei a dover dare consigli su come posizionare le luci, cercando allo stesso tempo di mettere a proprio agio il tecnico: «jeg slår en spøk og sier at nei, det er jo litt sånn med mørk hud» (Lundestad Joof 2022, 44).<sup>13</sup> Anche il microfono a mosca causa problemi dal momento che, affinché si mimetizzi, deve assomigliare al colore della pelle di chi lo indossa:

han stopper og sier, aj, det ser ikke helt bra ut med den myggen, nei, det gjør ikke det, sier jeg, for den er jo såkalt hudfarga den, og så ler vi, og sier han at han dessverre ikke har noen i min farge, og da sier jeg at det går bra, det går fint, det er egentlig bedre om jeg bare får en sort mygg, for da later vi liksom ikke som (Lundestad Joof 2022, 44).<sup>14</sup>

Nel suo libro *La pensée blanche (Il pensiero bianco)*, Lilian Thuram sottolinea che chi ha un genitore nero e uno bianco dovrebbe sentirsi libero di scegliere in che colore identificarsi o di non scegliere affatto, ma ciò che lui definisce il *potere di assegnazione bianco* non tiene conto della volontà di un individuo, che viene automaticamente etichettato come “nero”, “diverso”, “altro” rispetto alla norma (Thuram 2021, 168). Lundestad Joof espone questa problematica con sottigliezza tramite la scelta del colore del microfono: la protagonista sa già di essere percepita come nera, ragion per cui, per non perdere tempo, è lei stessa a chiedere un microfono nero e non “color carne”.

---

<sup>13</sup> «La butto sul ridere e dico sai, è un po' così con la pelle scura».

<sup>14</sup> «Si ferma e dice, eh, quel microfono a mosca non va tanto bene, in effetti no, rispondo, perché è del cosiddetto color carne, poi ridiamo e mi dice che purtroppo non ne ha uno del mio colore, allora dico va bene, non c'è problema, in realtà è meglio se me ne dai uno nero e festa finita, così non ci giriamo troppo intorno».

Siccome «[v]irtually any representation of *human* is based on white people's norms and images» (DiAngelo 2018, 57), ne risulta che, come afferma Lisa Wade (2014), «[o]ne manifestation of white supremacy is the use of whiteness as the standard of beauty». La bianchezza ha però un duplice effetto: quello di escludere le persone di colore dai canoni di bellezza, estromissione che all'atto pratico si palesa anche tramite la mancanza di materiale appropriato e competenza da parte di tecnici e truccatori, e, allo stesso tempo, di omologarle agli standard di bellezza bianchi. La seconda circostanza assume rilevanza dal momento in cui alla protagonista viene chiesto di raccogliere i capelli in una coda, così da non ottenere un'immagine sgranata:

så sier han ehm, det håret, det funker liksom ikke helt, det blir veldig kornete på skjermen, kunne du, typ, satt det i en hestehale. Og der går grensa mi. Den går der. Nei, sier jeg. Jeg kan faktisk ikke gjemme bort krøllene mine. Jeg kan ikke det (Lundestad Joof 2022, 44).<sup>15</sup>

Il tecnico rivela anche stavolta la sua incompetenza, che la protagonista denomina «THE CAUCASITY AV HVIT INKOMPETANSE» (Lundestad Joof 2022, 45),<sup>16</sup> perché basterebbe aggiungere alcune luci o adoperare uno schermo blu al posto di quello verde per risolvere il problema. Chiederle di raccogliere i capelli in una coda senza neanche fare un tentativo di migliorare la resa su schermo equivale a suggerirle di nascondarli, di cancellarli, per adeguarsi agli standard di bellezza bianchi, lasciando trasparire la forza omologante della bianchezza che si manifesta in modo subdolo e sottile. Come afferma Emma Dabiri in *Don't Touch My*

---

<sup>15</sup> «Poi mi dice ehm, quei capelli, così non funziona, sullo schermo diventano tutti sgranati, potresti tipo raccogliarli in una coda. E lì oltrepassa il limite. Proprio lì. No, dico. In effetti non posso nascondere i miei riccioli. Non posso farlo».

<sup>16</sup> «LA CAUCASITY DELL'INCOMPETENZA BIANCA».

*Hair*, i capelli, quasi sempre plasmati dalla mano umana, sono una parte del corpo utilizzata per esprimere se stessi ma che, allo stesso tempo, interagisce con la società, riflettendola oppure contestandola. In un contesto occidentale in cui tutto ciò che è africano viene degradato, anche ai capelli afro è attribuito un significato prettamente negativo che inferiorizza e discrimina chi li possiede (Dabiri 2020, 30-31).

A un certo punto il testo diventa scritto tutto in maiuscolo per riflettere la rabbia che la protagonista prova di fronte a tanta incompetenza bianca, in cui ha la sensazione di affogare. Riflette sul fatto che, se si fosse trovata lei al posto del tecnico bianco, l'avrebbero accusata di essere stata assunta tramite azioni positive. Considera poi la faccenda da una prospettiva globale e sottolinea quanto sia assurdo acquisire competenze per poter lavorare con appena il 15% della popolazione mondiale: la persona bianca media è preparata a incontrare i suoi simili, mentre le persone di colore devono saper gestire qualsiasi situazione, finanche assumersi la responsabilità di un lavoro che non spetta a loro svolgere.

Alla fine dello sfogo decide di far finta di nulla e sorridere, come ha fatto fino a quel momento:

JEG SKAL GÅ INN OG SMILE OG VÆRE HØFLIG OG IKKE VÆRE EN JÆVLA DIVA SOM SIER FUCK THE FUCK OFF, JEG DOBLER FAKTURAEN FORDI DERE HAR DOBLA INNSPILLINGSTIDEN FORDI DERE VET FAEN IKKE HVA DERE DRIVER MED I DETTE WHITE FRAGILITY-HIPSTERUNIVERSET DERES, MEN GUD FORBY AT MAN SKAL LAGE DÅRLIG STEMNING (Lundestad Joof 2022, 46).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> «DEVO TORNARE DENTRO E SORRIDERE ED ESSERE GENTILE E NON FARE LA MALEDETTA DIVA CHE DICE FUCK THE FUCK OFF, RADDOPPIO LA FATTURA PERCHÉ AVETE RADDOPPIATO IL TEMPO DELLE RIPRESE PERCHÉ NON SAPETE CHE CAZZO COMBinate NEL

Un dialogo con il concetto di *fragilità bianca*, proposto da Robin DiAngelo, è più che evidente qui, sia perché l'autrice vi fa riferimento in modo esplicito, sia perché la situazione che viene descritta rientra pienamente nello schema concettuale bianco individuato dall'accademica statunitense. DiAngelo osserva che le persone bianche ricoprono una posizione dominante all'interno della società e perciò, vivendo in una condizione di insularità rispetto allo stress razziale, non sentono il bisogno di costruirsi una stamina razziale e diventano molto fragili quando si parla di "razza" (DiAngelo 2018, 1-2). DiAngelo prosegue osservando che:

The smallest amount of racial stress is intolerable – the mere suggestion that being white has meaning often triggers a range of defensive responses. These include emotions such as anger, fear, and guilt and behaviors such as argumentation, silence, and withdrawal from the stress-including situation (DiAngelo 2018, 2).

Sono tutti atteggiamenti che hanno l'effetto di ristabilire un equilibrio bianco e mantenere strutture di potere gerarchizzate su base razziale.

Ciò che accade sul set cinematografico è vissuto in due modi totalmente differenti. Il tecnico, abituato a sentirsi sempre a suo agio in una società bianca e a non riflettere più a fondo in termini razziali, continua a comportarsi come se la sua mancata professionalità fosse riconducibile soltanto a una innocua ingenuità priva di significato, che non ferisce nessuno. La protagonista vive invece l'ennesima esperienza in cui le viene ricordato che la società che la circonda non è fatta per lei, che deve adeguarsi costantemente alla norma bianca rispetto alla quale lei è un'eccezione indesiderata. Non è mai facile opporre resistenza a meccanismi alterizzanti

---

VOSTRO UNIVERSO HIPSTER DI WHITE FRAGILITY, MA DIO CE NE SCAMPI SE QUALCUNO PORTA IL CAT'TIVO UMORE».

di questo tipo, soprattutto perché onnipresenti nella quotidianità di una persona non-bianca. Alla fine decide infatti di tornare sul set e di legarsi i capelli, ripetendosi più volte, in un tentativo di autoconvincimento, che, in fondo, «det er bare hår» (Lundestad Joof 2022, 46)<sup>18</sup> – con un probabile rimando al capitolo intitolato *It's Only Hair*, del libro *Don't Touch My Hair* di Dabiri (2020, 1-42) – senza mettere a disagio il tecnico e innescare in lui una reazione che, probabilmente, avrebbe seguito gli schemi difensivi della fragilità bianca. Ovviamente non si tratta solo di capelli, poiché dietro alla richiesta di legarli, purtroppo, vi è nascosta una dimensione politica che non può e non deve essere elusa.

## 6. Conclusioni

L'apparato teorico fornito dagli studi critici sulla razza e sulla bianchezza si è rivelato adatto ad analizzare la realtà norvegese contemporanea, in cui il razzismo agisce spesso – ma non esclusivamente – in sordina e funge da ostacolo al raggiungimento di una società in cui l'uguaglianza non sia soltanto *de jure*, ma anche *de facto*. In *Eg snakkar om det heile tida* e *De må føde oss eller pule oss for å elske oss*, Camara Lundestad Joof dipinge il quadro di una Norvegia in cui le persone non-bianche, marginalizzate e razzializzate, devono costantemente confrontarsi e scontrarsi con una bianchezza che investe ogni aspetto della quotidianità. Sono due opere che offrono una prospettiva nuova e necessaria e si inseriscono tra le tante altre storie che servono a testimoniare l'esistenza di pratiche sistematiche di oppressione che colpiscono le persone di colore:

---

<sup>18</sup> «Sono soltanto capelli».

The hope is that well-told stories describing the reality of black and brown lives can help readers bridge the gap between their worlds and those of others. Engaging stories can help us understand what life is like for others, and invite the reader into a new and unfamiliar world (Delgado & Stefancic 2001, 41).

Inoltre, bisogna ricordare il ruolo fondamentale che le alleanze possono svolgere nella lotta antirazzista. Come ricorda l'attivista norvegese Guro Sibeko (2019, 94), gli alleati sono coloro che non sono esposti direttamente al razzismo, ma intervengono in dibattiti pubblici e si impegnano a smascherare i meccanismi discriminatori insiti nella società. A seguito di eventi molto gravi e impattanti quali l'assassinio di Benjamin Hermansen e l'attentato terroristico del 22 luglio 2011, in Norvegia si è assistito a una maggiore sensibilizzazione sul tema del razzismo. Resta da chiedersi se sia necessario arrivare a tanto prima di mobilitarsi per lottare contro un sistema oppressivo che, nei casi più estremi, porta alla morte di persone innocenti. È una questione affrontata anche da Camara Lundestad Joof, che, a modo suo, fa notare la reticenza delle persone bianche a impegnarsi nella lotta contro il razzismo:

Må jeg spre beina og knuge dem rundt livet hans mens han tømmer seg inni meg for at han skal være mottagelig for mitt perspektiv? Han ble antirasist først etter at vi lå sammen. Det er sant. Jeg frelste ham med fitta mi, jeg er sikker på det (Lundestad Joof 2022, 38).<sup>19</sup>

Non resta che da vedere come la Norvegia affronterà questo problema negli anni a venire. Intanto, per fortuna, la generazione postmigrante sta acquisendo sempre più visibilità all'interno della società,

---

<sup>19</sup> «Devo spalancare le gambe e attorcigliargliele intorno alla vita mentre lui si svuota dentro di me perché accolga la mia prospettiva? È diventato antirazzista solo dopo essere stato a letto con me. È così. L'ho redento con la mia fica, ne sono sicura».

sensibilizzando la popolazione maggioritaria bianca su questioni che, in fin dei conti, la coinvolgono molto da vicino.

## Bibliografia

Ahmed Sara 2002, *Racialized Bodies*, in Mary Evans et al. (eds.), *Real Bodies. A Sociological Introduction*. Palgrave, Basingstoke-New York, 46-63.

Arbouz Daphne 2012, *Vad betyder det att inte känna sig hemma där man är född och uppvuxen? Om mellanförskap i dagens Sverige*, in Tobias Hübinette et al. (red.), *Om ras och vithet i det samtida Sverige*. Mångkulturellt centrum, Tumba, 37-42.

Bangstad Sindre og Døving Cora Alexa 2015, *Hva er rasisme*. Universitetsforlaget, Oslo.

Bonilla-Silva Eduardo 2006, *Racism without Racists. Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States. Second Edition*, (2003). Rowman & Littlefield Publishers, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford.

Brekke Jan-Paul, Fladmoe Audun, Lidén Hilde og Orupabo Julia 2020, *Etnisk og religiøs mangfold i arbeidslivet. Holdninger, erfaringer, diskriminering og praksis*. Institutt for samfunnsforskning, Oslo, [https://bufdir.no/globalassets/global/nbbf/minoriteter/etnisk\\_og\\_religiost\\_mangfold\\_i\\_arbeidslivet\\_holdninger\\_erfaringer\\_diskriminering\\_og\\_praksis.pdf](https://bufdir.no/globalassets/global/nbbf/minoriteter/etnisk_og_religiost_mangfold_i_arbeidslivet_holdninger_erfaringer_diskriminering_og_praksis.pdf) [07/07/2022].

Dabiri Emma 2020, *Don't Touch My Hair*. Penguin, London.

Dankertsen Astri and Tone Gunn Stene Kristiansen 2021, 'Whiteness Isn't about Skin Color.' *Challenges to Analyzing Racial Practices in a Norwegian*

*Context.* «Societies», 11, 46, 1-18,  
<https://doi.org/10.3390/soc11020046> [01/07/2022].

Delgado Richard and Jean Stefancic 2001, *Critical Race Theory. An Introduction*. New York University Press, New York-London.

Delgado Richard and Jean Stefancic (eds.) 2014<sup>3</sup>, *Critical Race Theory. The Cutting Edge*, (1995). Temple University Press, Philadelphia.

DiAngelo Robin 2018, *White Fragility. Why It's so Hard for White People to Talk About Racism*. Beacon Press, Boston.

Dominguez Virginia Rosa 1994, *A Taste for 'the Other'. Intellectual Complicity in Racializing Practices*. «Current Anthropology», 35, 4, 333-348.

Eddo-Lodge Reni 2021, *Perché non parlo più di razzismo con le persone bianche, (Why I'm No Longer Talking to White People About Race, 2017)*, tr. it. Silvia Montis. Edizioni e/o, Roma.

Eidsvik Erlend 2016, *Colonial Discourse and Ambivalence: Norwegian Participants on the Colonial Arena in South Africa*, in Kristín Loftsdóttir et al. (eds.), *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region. Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*. Routledge, London-New York, 13-28.

Fangen Katrine and Lynnebakke Brit 2014, *Navigating Ethnic Stigmatisation in the Educational Setting: Coping Strategies of Young Immigrants and Descendants of Immigrants in Norway*. «Social Inclusion», 2, 1, 47-59,  
<http://dx.doi.org/10.17645/si.v2i1.26> [07/07/2022].

Fassin Didier 2011, *Racialization. How To Do Races With Bodies*, in Frances E. Mascia-Lees (ed.), *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Blackwell Publishing, Hoboken, 419-434.



- Federici Silvia 2020, *Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. PM Press, Oakland.
- Fylkesnes Sandra 2019a, *Patterns of Racialised Discourses in Norwegian Teacher Education Policy: Whiteness as a Pedagogy of Amnesia in the National Curriculum*. «Journal of Education Policy», 34, 3, 394-422.
- Fylkesnes Sandra 2019b, *For å se rasismen, må vi vite hvordan hvithet virker*. «Afrika.no», <https://afrika.no/artikkel/2019/10/03/for-%C3%A5-se-rasismen-m%C3%A5-vi-vite-hvordan-hvithet-virker> [11/07/2022].
- Harlap Yael and Riese Hanne 2021, *Race Talk and White Normativity: Classroom Discourse and Narratives in Norwegian Higher Education*. «Teaching in Higher Education», 1-17, <https://doi.org/10.1080/13562517.2021.1940925> [05/07/2022].
- Hervik Peter 2019, *Racialization in the Nordic Countries: An Introduction*, in Peter Hervik (ed.), *Racialization, Racism, and Anti-Racism in the Nordic Countries*. Palgrave Macmillan, Aalborg, 3-37.
- Hill Braden and Lane Stevie 2021, *No, You Can't Identify as 'Transracial'. But You Can Affirm Your Gender*. «The Conversation», <https://theconversation.com/no-you-cant-identify-as-transracial-but-you-can-affirm-your-gender-163729> [02/09/2022].
- Holtmon Øyvind 2022, *Verden er min*. «NRK», <https://tv.nrk.no/serie/verden-er-min> [11/07/2022].
- Hübinette Tobias, Hörnfeldt Helena, Farahani Fataneh och Rosales René León 2012, *Om ras och vithet i ett samtida Sverige*, in Tobias Hübinette et al. (red.), *Om ras och vithet i det samtida Sverige*. Mångkulturellt centrum, Tumba, 41-75.

- Jagne-Soreau Maïmouna 2019, *Att vakna upp som suedi. Om mellanförskap och rap*. «Nordisk poesi: Tidsskrift for lyrikkforskning», 4, 1, 43-60, <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2019-01-04> [09/07/2022].
- Jagne-Soreau Maïmouna 2021, *Postinvandringslitteratur i Norden. Den litterära gestaltningen av icke-vita födda och uppvuxna i Norden*. Doktorsavhandling, Helsingin yliopisto, Helsingfors.
- Loftsdóttir Kristín and Jensen Lars 2016, *Introduction. Nordic Exceptionalism and the Nordic 'Others'*, in Kristín Loftsdóttir et al. (eds.), *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region. Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*. Routledge, London-New York, 1-11.
- Lundestad Joof Camara 2018, *Eg snakkar om det heile tida*. Samlaget, Oslo.
- Lundestad Joof Camara 2022, *De må føde oss eller pule oss for å elske oss*. Forlaget Oktober, Oslo.
- Moslund Sten Pultz 2019, *When Migration Turns from the Spectacular to the Ordinary. Postmigrant Inflections of Analytical Categories and Concepts of Migration*, in Burcu Dogramacia et al. (eds.), *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenge*. De Gruyter, Berlin-Munich-Boston, 351-365, <https://doi.org/10.1515/9783110476675> [02/09/2022].
- Pesarini Angelica 2020, *RAZZIALIZZAZIONE – Angelica Pesarini – LE PAROLE CHE CI MANCANO*, «Il razzismo è una brutta storia (YouTube)», <https://www.youtube.com/watch?v=fERQvfGSEp4> [13/09/2022].
- Petersen Anne Ring og Schramm Moritz 2016, *Postmigration. Mod et nyt kritisk perspektiv på migration og kultur*. «Kulturkritik nu», XLIV, 122, 182-200, <https://tidsskrift.dk/kok/article/view/25052> [02/09/2022].

- Rattansi Ali 2020, *Racism. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.
- Rogstad Jon og Haagensen Midtbøen Arnfinn 2009, *Rasisme og diskriminering. Begreper, kontroverser og nye perspektiver*. Forskningsrådet, Oslo, <https://www.forskningsradet.no/om-forskningsradet/publikasjoner/2009/rasisme-og-diskriminering/> [12/07/2022].
- Sibeko Guro 2019, *Rasismens poetikk*. Ordatoriet, Oslo.
- Sollund Ragnhild 2007, *Tatt for en annen. En feltstudie om relasjonen mellom etniske minoriteter og politiet*. Gyldendal akademisk, Oslo.
- Strøm Frøydis og Sørlien Molstad Christian 2020, *Holdninger til innvandrere og innvandring 2020*. Statistisk sentralbyrå, Oslo-Kongsvinger, <https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/attachment/440155?ts=1764bb71778> [01/07/2022].
- Thuram Lilian 2021, *Il pensiero bianco. Non si nasce bianchi, lo si diventa*, (*La pensée blanche. On ne naît pas blanche, on le devient*, 2020), tr. it. Marco Aime e Maria Elena Buslacchi. add editore, Torino.
- Wade Lisa 2014, *When Whiteness is the Standard of Beauty*. «The Society Pages», <https://thesocietypages.org/socimages/2014/05/16/white-as-beautiful-black-as-white/> [12/09/2022].



## **This Body which Is not M(in)e Figuring the Pregnant Body**

Marilena Parlati  
(Università degli Studi di Padova)

### Abstract

Il saggio prende avvio dalla riflessione di Christine Battersby sulla natura fenomenale della relazione tra Sé nell'incontro con e in opposizione al corpo dell'Altro che ha tempo e luogo durante la gravidanza. Il saggio disegna un percorso che intreccia queste riflessioni teoriche con alcune forme letterarie che la relazione prenatale è andata prendendo nel mondo anglofono, in una linea che attraversa luoghi, tempi e generi diversi, passando dai *mothers' legacies* della prima età moderna ad alcuni testi poetici a cavallo tra Settecento e Ottocento, per giungere alla scrittura poetica della scrittrice australiana Judith Wright e al romanzo contemporaneo, con *Nutshell* (2016) di Ian McEwan. Questi testi esemplificativi danno prova di un atteggiamento controverso rispetto alla gestazione e al venire-alla-luce, per cui il corpo ospitale è il campo di battaglia su cui si sono giocate l'appropriazione ed espropriazione dei corpi delle donne e delle loro rappresentazioni. Nei testi poetici di Wright, invece, si articola una versione più complessa della gravidanza come fenomenalità duplice, che mette in atto l'ospitalità chiasmatica proposta da Maurice Merleau-Ponty e Rosalyn Diprose in connessione con l'esperienza incarnata del dare e venire alla vita.

Parole chiave: corporeità fenomenale, gestazione, ospitalità chiasmatica, Ian McEwan, Judith Wright, *mothers' legacies*

### Abstract

This study takes its cue from Christine Battersby's inquiry into the «phenomenality» of the self-and/but other-than-self body during gestation. Its contention is that a proprietorial, controversial attitude has often been taken in Anglophone literary texts as varied as early modern mothers' legacies and eighteenth- and nineteenth-century pregnancy poems written by women, and that even a recent novel by Ian McEwan, *Nutshell* (2016) portrays coming-to-life as an occasion for appropriating and disappropriating the bodies of women. The work on pregnancy and birth by the Australian poet Judith Wright, by contrast, provides a different and more nuanced version of

Marilena Parlati, *This Body which Is not M(in)e. Figuring the Pregnant Body*, «NuBE», 3 (2022), pp. 137-158.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1261> ISSN: 2724-4202

pregnancy as double phenomenality, most especially where she seems to enact the intense chiasmatic hospitality that phenomenological thinkers such as Maurice Merleau-Ponty and Rosalyn Diprose associate to the embodied experience of giving and coming to life.

Keywords: Phenomenal Embodiment, Pregnancy, Chiasmatic Hospitality, Ian McEwan, Judith Wright, Mothers' Legacies

§

## 1. The Matter of Bearing

In 1998, British philosopher Christine Battersby published a book dedicated to investigating «woman» as «phenomenal», in the doubly intricate sense of being «astonishing and peculiar» and also non-noumenal, and thus inherently a *less* real and objective form of being (Battersby 1998, 1). Battersby daringly argued that

the dominant *metaphysics* of the West have been developed from the point of view of an identity which cannot give birth, so that birthing is a deviation of the “normal” models of identity – not integral to thinking identity itself (Battersby 1998, 4, my italics).

Potential pregnancy and natality are in her view an abstract category which is absolutely needed to rediscuss and refigure identity, but she often insists that in no way must giving birth be thought of as a *natural* condition or prescription for women or parents or as a necessary step in their formation and self-realization. I wish to widen the scope of Battersby's philosophical argument to include a rhetoric and a possible aesthetics of phenomenality which may help at least partially in surveying some of the literary and cultural forms that “represented” pregnancy has taken in the Anglophone world from the seventeenth to the twenty-first centuries. In doing so, and well aware of the possible objections to connecting such

different times and locations, I will delve into a few twentieth-century critical and political debates on pregnancy, which has often been seen, I argue, as a powerful patriarchal means for depriving women of their bodies and time, at least by thinkers as pivotal to global feminism as Simone de Beauvoir, Julia Kristeva and Iris Marion Young.<sup>1</sup> I am certainly aware that many other critical thinkers (feminist and queer in particular) have worked to disambiguate and dismantle the traditional patriarchal, often binary, expectations related to pregnancy. Yet, it is beyond the scope of this short article to give a general overview of such disputed terrains: the voices I have chosen seem to me to offer fruitful reflections on pregnant phenomenality, namely in its specific connection with hospitality.

Both the texts I briefly encounter and the theoretical framework which sustains my discourse seem to universalize “woman” as a concept and obliterate an innumerable array of other theoretical and political positions as well as embodied experiences of pregnancy. Battersby, for instance, has the clear intent of refiguring the “metaphysics” of giving birth, with all the possible dangers this word and philosophical theorisation entail. Even de Beauvoir and Kristeva, to mention two of the most relevant voices in the twentieth century, assume as pivotal embodied centre of their discussions a universalised female body, which was indeed already transgressive enough and in sore need of coming to critical life at their time. While acknowledging a profound debt towards them, in this article I argue in favour of more recent phenomenological reflections on these controversial issues: namely, reflections on the chiasmatic and reciprocal – truly intercorporeal – relation between the mother-to-be and the foetus, which have triggered fascinating debates on intercorporeal generosity (Diprose

---

<sup>1</sup> For other essential interventions on this debate, see Haraway 1997, Duden 1993.

2002) and immunity (Esposito 2011). I will use these key terms and reflections to read a recent novel by Ian McEwan, *Nutshell* (2016), before concluding with one poem on pregnancy written by the Australian poet Judith Wright in the 1940s. In my view, while these last texts offer a textual perspective on the interrelational matter of bearing life (and being *born* to life), it is only in Wright's work that one finds an instance of a truly and intimately reciprocal gift/given of life.

## 2. Entombed Life

A few decades ago, Elaine Beilin helped focus scholarly attention on previously forgotten early-modern maternal advice books, which had been common and popular in Britain especially in the early seventeenth century (Beilin 1987). Among them, one finds epistles, meditations and spiritual legacies triggered by the dangerous state of pregnancy, at a time when dying in child-birth or due to puerperal fever was all but exceptional. Indeed, many of these texts seem to entitle otherwise unbearable entries of women into the public sphere; yet, these could only be allowed by paternal or otherwise patriarchal "generosity" and often by the most austere authority offered by an impending and literal *rigor mortis* (see Leigh 1616; Parlati 2001). In Wendy Wall's words:

These public/private declarations, eased into print through the authority of death implicit in the drafting of wills, made legacies an important means through which women could offer their words to the public (Wall 1991, 41).

In the case of one of the most famous maternal advice books, Elizabeth Jocelin's *The Mothers Legacie, to Her Unborne Childe* (1624), the mother-child relation is generally checked by the author herself, while her intimate relation with the unborn is translated into a universal lesson in the recognisable form of a sermon, with the text devised as a «twinne-like sister, issuing from the same Parent, and seeing the light about the same time»



(Jocelin 1624, A10r-v). Yet, this text – like many others of the kind – can be no more than a metaphorical «looking-glasse» for a woman «heartily desiring to be religiously prepared to die» (Jocelin 1624, B8r-v).

In the mid-eighteenth century pregnancy became growingly medicalised, and men *accoucheurs* began to substitute the traditional figure of the female midwife and took professional control over designing and patrolling women's perilous journeys towards delivery. Thus, an eminently male gaze started to intrude into an area of traditional female expertise and millennial practice, with *scientifically-minded*<sup>2</sup> men purporting to be the only enlightened actors on the scene of gestation and birth (see Moscucci 1990, Hanson 2004 and Hanson 2015). Many texts – strictly medical as well as literary and autobiographical – register this cultural revolution, somehow re-mediating the already culturally-fraught connection between mother and foetus that maternal advice books had portrayed and made publicly possible. Like the women writers of conduct materials of the previous century, many eighteenth-century women recorded in writing the fears and hopes they connected to that *exceptional* state. Among them, as Elizabeth Raisanen makes clear, some mostly forgotten women poets stand out in their attempt at making physical, conceptual and affective space for the unborn while simultaneously finding space for themselves, albeit as (obliquely) active agents in the parturition itinerary (Raisanen 2016).

Raisanen refers to Jane Cave, for instance, whose 1786 poem *Written a Few Hours before the Birth of a Child* is partly in tune with the funereal, meditative tone of seventeenth-century maternal advice books, as in the

---

<sup>2</sup> It is essential to remind readers that the word “scientist” was coined by William Whewell only in 1833, on the occasion of a meeting of the British Association for the Advancement of Science in Cambridge. Whewell was responding to Samuel T. Coleridge's uneasiness with the term “philosophers” attached to men he saw as empirically experimenting on matter. On this issue, see Ross 1962.

stanzas in which she prays God to «prepare me for that hour, / When most thy aid I want» (Cave 1789a, 153 and Cave 1789b, 153). Yet, while allegedly ceding to the will of the mighty power, Cave also humbly dares a surprising conclusion:

One wish to name I'd humbly dare,  
If death thy pleasure be;  
O may the harmless babe I bear  
Haply expire with me (Cave 1789a, 154 and Cave 1789b, 153).

In one of her six “birth poems”, this poet and/as mother fulfils her role of protective figure and wishes to be united with her baby, even (if) in death. As is well known, the law of coverture (or *covert baron*) would for a long time still make it impossible for married women to claim any legal right over their offspring, property or wages (their legal status being subsumed within that of their husbands or male relatives). Therefore, this deathly wish bears all the resemblance of a transgressive appropriation on the part of a mother not keen on leaving her most prized value and care behind.

Another poet worth mentioning is Anna Letitia Barbauld, who was a well-known and highly-esteemed early nineteenth-century woman of letters whose name has recently been rediscovered. While never a biological mother herself, Barbauld also wrote a poem dedicated to «a little invisible being» (Barbauld 1825, 199). She imagines this «germ of new life» as endowed with «powers» and with a potential to «reap» his/her «rich inheritance of love». The poet refers to the infant bud of being by imagining it will be «saluted» (Barbauld 1825, 200) like a winner intent on a triumphal and much-awaited march.

As Raisanen clarifies in her analysis of works by Cave and Barbauld (among others), these poems are powerful, potentially transgressive tools which

altered the focus [...] from a concern for male figures and the fetus to a focus on women's agency in the processes of pregnancy, childbirth and child-rearing [...] these Romantic poems [...] drastically revised the "mother's legacy" genre by emphasizing not the child's future life and conduct, but rather the mother's concern for the preservation of her own legacy in her poetry. Finally [...] they viewed as compatible their roles as both mothers and authors (Raisanen 2016, 102-103).

While I agree that these texts inaugurate a furtively innovative – though always fraught – relation between mothers-to-be and the not-yet-born, in my view these early modern and modern texts still enact a version of controversial hospitality which posits the woman's body as a «living tomb» – maybe also as a reminder of the many casualties of birth – and a «prison» from which «the stranger guest» who has «fed with her life» had better be «free» and in «haste», though at the cost of «nature's sharpest pangs» for the woman who must «lay her burden down» (Barbauld 1825, 200). In my view, these works give voice to a sense of pregnancy as imprisonment, a key term which has been the object of heated ideological controversy among twentieth-century thinkers such as Simone de Beauvoir and Julia Kristeva, in particular.

### 3. Possessions and Dispossessions

In his essay on the Uncanny, Sigmund Freud highlighted that «the most uncanny thing of all» can be the «idea of being buried alive» (Freud 1966, 14). More relevantly to my discourse, he also suggests that

psychoanalysis has taught us that this terrifying phantasy is only a transformation of another phantasy which had originally nothing terrifying about it at all, but was qualified by [...] the phantasy, I mean, of intra-uterine existence (Freud 1966, 15).

Truly, *conceived* either as a reassuring vessel, a «living tomb» (Barbauld 1825, 200) or a Freudian uncanny mixture of both, the uterus has often

synecdochically signified the entire *woman's body*.<sup>3</sup> Western medical theories on gestation have obviously varied over time, from prescribing women's active participation in the sexual act to facilitate impregnation to eighteenth-century theories on the necessity for absolute passivity during delivery, to various nineteenth-century theories on the *uterine* dangers represented by women in practically every single phase of their sexual life, be it childhood, maturity, menopause and old age (see Mangham 2007). In most cases, as Shildrick suggests, the pregnant body has indeed been seen as «“leaky” and uncontainable, and it is for this very reason that it has been considered monstrous and threatening» (Shildrick 2002, 31). Shildrick also stresses the predicated nature of women's bodies, in general, and of pregnant women's bodies more in particular, and shows how they have often been perceived as both vulnerable and threatening, potentially contaminating and always to-be-contained vessels. In her words, the «pregnant body itself is always a trope of immense power in that it speaks to an inherent capacity to problematise the boundaries of self and other» (Shildrick 2002, 31).<sup>4</sup>

The playing out of this ineradicable tension has been articulated with great vigour by Simone de Beauvoir, whose non-traditional views on pregnancy have also been intensely disputed over time. In a famous and controversial passage of *The Second Sex*, published in 1949, she contends that «it no longer seems marvelous but rather horrible that a parasitic body

---

<sup>3</sup> It is far beyond the scope of this article to delve into the many complexities of a body which is, in the works mentioned here, conceived as normative, and whose colour line is obliterated by a generalising gesture.

<sup>4</sup> Shildrick has widely written on non-normative embodiment and vulnerability, claiming for necessary revisions of simplified ideas of bodily 'normality' and bodily perfection. See Shildrick 2002 and Shildrick 2019.

should proliferate within her body; the very idea of this monstrous swelling frightens her [...] pictures of swelling, tearing, haemorrhage, will haunt her» (de Beauvoir 2009, 360). In this version, the boundary between the foetus and the mother's body is insecure for both actors, and mostly detrimental to the second. She famously affirms that the «species takes residence» (de Beauvoir 2009, 41) in the woman's body, and thus needs to take possession of *her* in a «drama playing itself out in the woman between her and herself» (de Beauvoir 2009, 612).

Thirty years later, Julia Kristeva would take a very different position on this series of issues, and on the power hierarchies which have been and remain at stake when pregnancy is concerned. In maternity de Beauvoir saw exploitation and imprisonment and tried to take women to the political task of refusing it. Kristeva instead wrote an indisputably lyrical celebration of women's gestational time:

Cells fuse, split, and proliferate; volumes grow, tissues stretch, and body fluids change rhythm, speeding up or slowing down. Within the body, growing as a graft, indomitable, there is another. And no-one is present, within that simultaneously dual and alien space, to signify what is going on. «It happens, but I'm not there». «I cannot realize it, but it goes on». Motherhood's impossible syllogism (Kristeva 1980, 237).

Even in Kristeva's view, though, the woman's body remains predicated, caught between the indomitable alien invader who *occupies* her and the physiological transformations which pertain to her own embodiment. In another well-known text, Iris Marion Young also investigates the porous, allegedly *generous*, pregnant subject, who is

decentered, split, or doubled in several ways. She experiences her body as herself and not herself. Its inner movements belong to another being, yet they are not other, because her body boundaries shift [...] Pregnancy, I argue, reveals a paradigm of bodily experience in which the transparent unity of self dissolves (Young 1984, 46).

Notwithstanding their different standpoints, these thinkers all seem to support the view that pregnancy is a violent confrontation, in which the guest is *naturally* hostile when carving his/her space into a body which a century-old patriarchal framing has meant and made to be hospitable and ready to self-sacrifice.

I wish now to turn to a few literary texts from the twentieth and twenty-first centuries to investigate how their competing representations of pregnancy and of the phenomenal plural embodiment it inaugurates may be connected to this hostile/hospitable binarism.

#### **4. Contending Aesthetics of Pregnancy**

In a novel he published in 2016, *Nutshell*, Ian McEwan reinvents the *Hamlet* plot by insinuating within the liquids and folds of Trudy's amniotic sac to record the perceptions and deductions of her not-yet-born foetus. Trudy is a domestic version of Gertrude, plotting with Claude (Claudius) for the murder of John, who owns a derelict house – rotting like the play's Denmark, indeed – yet worth £8million. In his attempt at addressing Shakespeare's most famous triangular plot, McEwan invents a pugnacious pre-natal witness and first-person narrator who indeed appropriates his mother's body as much as she wishes to appropriate John's real estate, each of them utterly and violently hostile to the other: «My limbs are folded hard across my chest, my head is wedged into my only exit. I wear my mother like a tight-fitting cap» (McEwan 2016, 156). As Wolfgang G. Müller suggests, this is not the first time in which a fictional narrator has expanded on *his* own begetting and birth – as the example of Lawrence Sterne's *Tristram Shandy* testifies to (Müller 2018, 374). Yet, McEwan proves his scientific expertise in endowing the foetus with a carefully-wrought net of complex sensory-motor activities, and a sophisticated outlook on both pregnant embodiment and foetal experience:

## Marilena Parlati

So here I am upside down in a woman. Arms patiently crossed waiting, waiting and wondering who I'm in, what I'm for. My eyes close nostalgically when I remember how I once drifted in my translucent body bag, floated dreamily in the bubble all my thoughts through my private ocean [...] colliding gently against the transparent bounds of my confinement, the confiding membrane that vibrated [...] Long ago, many weeks ago, my neural groove closed upon itself to become my spine and my many million young neurons, busy as silkworms, spun and wove from their trailing axons the gorgeous golden fabric of my first idea [...] my idea was *To be* (McEwan 2016, 1).

The accent here falls on the foetus, who remains unnamed but whose stance towards a very ungenerous and uncaring mother-to-be is nevertheless proprietorial. Though Trudy drinks wine, eats junk food, and is never concerned with even basic hygiene, to him she ensures and represents a «body bag» in which he can bask as though in a warm «private ocean» (McEwan 2016, 1). Tragedy and comedy intertwine as in the Shakespearean play, with the foetus intent on listening to voices and sounds, registering sensations, impeding the crime, saving his father's life (and property), and, shortly, beginning *to be*:

I've come to a decision. Enough. My amniotic sac is the translucent silk purse, fine and strong that contains me. It also holds the fluid that protects me from the world and its bad dreams. No longer. Time to join in. To end the endings. Time to begin (McEwan 2016, 192).

The confrontation with Claude is highly competitive, since the decision to be, eventually, born to life literally takes the foetus through a vagina transmuted into a colonised Panama Canal:

What was in his day a vagina, is now proudly a birth canal, my Panama, and I'm greater than he was, a stately ship of genes, dignified by unhurried progress, freighted with my cargo of ancient information [...] A slipping moment of waxy, creaking emergence, and here I am, set naked on the Kingdom.[...] now I have it at last, I own it, and it possesses me (McEwan 2016, 197).

The metaphorical mercantile language is ironically adopted *in reverso*, with before and after typically represented as space (and time) which must be conquered inside out. And yet, the Kingdom also possesses the newly-born creature, although it remains unclear whether the term actually implies *life*, or more reductively, the outside of his mother's body. In either case, though, a hostile dispute over property boundaries remains at stake.

It is to a woman poet that I turn to find what I deem a more fertile mode of imagining and representing pregnancy, Judith Wright. She is one of the best-known twentieth-century Australian literary figures, a poet, novelist and Aboriginal rights activist who devoted a few texts to the phenomenal state and relation I am concerned with.<sup>5</sup> In her 1946 «Woman to Child», arguably the most pivotal among a series of short texts, she connects gestation to Aboriginal cosmic dreaming, positing the speaking persona as a pivotal centre of both the text and creation/gestation:

You who were darkness warmed my flesh  
where out of darkness rose the seed.  
Then all a world you hear and see  
all the world you hear and see  
hung upon my dreaming blood.

There moved the multitudinous stars,  
and coloured birds and fishes moved.

---

<sup>5</sup> *The Unborn, Woman to Child, Woman to Man, The World and the Child* were all published in 1946, and later collected in *Woman to Man* (Wright 1949). In this collection Wright published another beautiful poem on pregnancy and birth, *Conch Shell*. I owe my first discovery of Judith Wright's poems to Anne Elvey's essay on pregnant bodies and the «material given» in which she takes issue with Derrida's work on the gift and hospitality and draws instead on the French phenomenologist Jean-Luc Marion. She thus manages to disturb any logic of appropriation and commodification that she reads in Derrida and chooses interconnectedness and relationality as fundamental tools for rethinking planetary space and life (see Elvey 2003).



There swam the sliding continents.  
All time lay rolled in me, and sense,  
And love that knew not its beloved (Wright 1946, 24).

Even though the «I» addresses the titular child as «node and focus of the world», and the voice posits herself as a «well / you shall escape and not escape», this body is not a prison but a continuing source of nurture for «crescent cells» (Wright 1946, 24). The repetitive use of the pronoun reinstates her/self as a *link*, in a fundamental ethical move which resonates with more contemporary philosophical positions on impregnated identity: «I am the earth, I am the root, / I am the stem that fed the fruit, / the *link* that joins you to the night» (Wright 1946, 24, my italics). Indeed, I argue that Wright anticipates the phenomenological concept of pregnant interconnectedness: «To be pregnant in ontological terms is to be in an intercorporeal relation with another entity that is not you» (Cahill 2015, 47).

## 5. Chiasmatic Hospitality

Jacques Derrida's prolonged reflections on the gift and its gratuitous nature also touch the issue of hospitality. Etymologically speaking, the words hospitality and hostility share common roots, with "hospes" and "hostis" both including the sense of enemy and stranger. It is in the Old Testament that Derrida finds many examples of the violent hierarchical powers which are mobilised by the arrival of the stranger, with the host construing and enacting his power exactly on the stranger and being hostile against them (see Derrida 2000). In the view of the French philosopher, like/as a radical gift, hospitality is always *à-venir / avenir*, yet to come, never truly encountered. In her work on hospitality and the pregnant body, Frances Gray maintains that Derrida has forgotten to account for pregnancy, and for the fleshy embodiment it is grounded upon. In her view

the pregnant woman as host participates in a hospitality that potentially models a temporary abandonment of her self in pursuit of the interests of a dependent, immature being. Pregnancy can be seen as the original host-guest relationship: it is ethically primitive. Its ethical primitiveness consists not in the fact that a host offers hospitality to a pre-existing guest. Rather, pregnancy is an actualizing of being, an enabling of life that has not previously existed. In that sense, pregnancy does not follow the Derridean model of hospitality as gift (Gray 2012, 72).

That model pivots on a revision of Maussian theories on the gift as imbricated in an exchange systematic discourse: Derrida imagines the gift (and hospitality) instead as non-returning, as aneconomic in the sense of always foreign to that circular logic. Following Gray, I argue that a feminist and phenomenological perspective stretches Derrida's fascinating theories to articulate pregnancy as other than a gratuitous offer of an already existing *gift*. In this context, it might be useful to remember Christine Battersby's position on the necessity of «models to explain how identity might be retained whilst impregnated with otherness and whilst other selves are generated from within the embodied self» (Battersby 1998, 227).

Contemporary discourse (and research) in the biosciences has expanded our understanding of pregnant concorporeality, with its discoveries on the molecular revolutions that gestation brings about in the bodies it creates and recreates (see Shildrick 2019). Instead of imagining childbirth (and the woman's body) as an offer of life, in his outstanding work on immunity Roberto Esposito has tried to reinstate it as

the effective site in which a life makes itself two, in which it opens itself to the difference with itself according to a movement that in essence contradicts the immunitary logic of self-preservation. Against every presupposed interiorization, it exposes the body to the split that always traverses it as an outside of its inside, the exterior of the interior, the common of the immune (Esposito 2008, 108).

In this intricate and different logic which not only intersects immunity and community but *entrains* them in the very process of bodily making

lies, I contend, the new model Battersby was claiming for. In a chapter of *The Visible and the Invisible*, Maurice Merleau-Ponty exposes his views on «the idea of chiasm, that is: every relation is simultaneously a taking and a being held, [in which] the hold is held, it is inscribed in the same being that it takes hold of. The chiasm demands recognition of interdependence and mutual becoming» (Merleau-Ponty 1968, 266). In my reading, therefore, pregnancy might be one of the most intense chiasmatic relationships Merleau-Ponty has been thinking of.

The dual-alien aporia of Kristeva's no-one-but-two, a visible chiasm in its own terms, could be re-opened to accommodate three, if one includes an even more phenomenal matter, the placenta. Indeed, even though the relation between the pregnant body and the foetus that McEwan addresses is not disentangled in *Nutshell*, the novelist nevertheless dramatizes the presence of this third party in gestation, a living organ which makes tangible how pregnancy may and must be taken as a source of different reasonings on identity and otherness-in/as-sameness. JaneMaree Maher dedicates a thoughtful study on placental being:

The possibility of an organ that does not belong to one body, but rather is turned to multiple sites, reforms embodied subjectivity in terms that are much more fluid. Rather than seeking to reinstate the pregnant subject at the centre of the frame, the placenta allows for a new notion of subjectivity that does not depend on closed edges in order to construct itself. The identity of the pregnant subject, in this reading, is not threatened through the multiplication implicit in pregnancy, but is rather expanded and altered by the shifting corporeal terrain (Maher 2002, 97).

Corporeality – or better, flesh, to use a term dear to many phenomenological theorists – can be thought of as enriched by these chiasmatic shifts, in a reciprocal adaptation whose material outcomes and temporary limits are vaster and more prolonged than the mere months of gestation. The foetus certainly intervenes in the maternal immune system, thus

rewriting a simple logic of self-preservation with one of reciprocal accommodation – a making space for the other.<sup>6</sup> The mutual interchange may last for decades, according to the very different logic of microchimerism, due to which the *other* cells (the mother's and those of the foetus) can be detected and can keep on functioning within the body of the *other* (see Nelson 2012).

In this radical, molecular encounter with the other-in-you can be rooted a different and more malleable model of identity, as suggested also by Diprose when she argues for «intercorporeal generosity [which] maintains alterity and ambiguity in the possibilities it opens [...] generosity is only possible if neither sameness nor unity is assumed as either the basis or the goal of an encounter with another» (Diprose 2002, 90-91).

To conclude, some of the literary texts which have been devoted to pregnant time have often testified more to the fears and dangers gestation has entailed for both women and children-to-be, and to the power regimes all were subjected to. More recent works have given fictional voice to the foetus (or the newborn), but often with a comic intent, as in the case of McEwan's *Nutshell*. I argue that in some poems by Judith Wright one encounters a different ethical approach, which makes space for the new, unknown, other who also reshapes the body of woman. And in her work I do see a lyrical version of what many contemporary phenomenologist thinkers and scientists have suggested on the issue of reformulating ideas

---

<sup>6</sup> Esposito clarifies this when he states that «what allows the child to be preserved by the mother is not their “resemblance”, but rather their diversity transmitted hereditarily from the father. Only as a stranger can the child become “proper”». It is in this sense that the mother's immune response becomes «indistinguishable from its opposite, “community”» (Esposito 2011, 171). It does not reject the strange/r body, but adapts to it, often for the benefit of the mother, who might even recover from self-immune diseases either temporarily or on a steady base.

and practices of bodily integrity in non-belligerent, defensive ways. On the one hand, one might wish to welcome Luce Irigaray's contentions on a renewed sense of hospitality founded on pregnancy as a trope of potential coexistence:

If a woman can give birth to a child, and even to a child of another gender, this is possible because, thanks to the two, a place in her is produced [...] that does not belong to the one or to the other, but permits their coexistence: the placenta. Neither the woman nor the fetus could survive without this organ that secures both the existence of each and the relation between the two (Irigaray 2013, 44-45).

On the other, even more radically, I support what Lisa Guenther suggests in her reading of Lévinas on *giving as receiving*, mutually:

Giving and being given intermingle [...] to the point where it is difficult to say who is more profoundly receptive, the parent or the child. The child makes the woman a mother, even as the woman 'makes' the child within her own body. I receive from the Other even my own capacity to give (Guenther 2006, 3).

## References

- Barbauld Anna Letitia 1825, *To a Little Invisible Being who Is Expected soon to Become Visible*, in *The Works of Anna Letitia Barbauld*. Longman, Hurst, Rees, Orme, Browne, and Green, London, 199-201, <https://www.proquest.com/books/little-invisible-being-who-is-expected-soon/docview/2147546615/se-2?accountid=13050> [10/11/2022].
- Battersby Christine 1998, *The Phenomenal Woman. Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*. Polity, Cambridge.
- Beilin Elaine V. 1987, *Redeeming Eve: Women Writers of the English Renaissance*. Princeton University Press, Princeton.

- Cahill Ann J. 2015, *Miscarriage and Intercorporeality*. «Journal of Social Philosophy», 46, 1, 44-58, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/josp.12082> [07/09/2022].
- Cave Jane 1789a, *Written a few Hours before the Birth of a Child*, in *Poems on Various Subjects, Entertaining, Elegiac, and Religious by Miss Cave, now Mrs W* ---. 2nd ed. Thomas Wood, Shrewsbury, 153-154, [https://books.google.it/books?id=7BYAAAACAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=7BYAAAACAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) [10/11/2022].
- Cave Jane 1789b, *To My Dear Child*, in *Poems on Various Subjects, Entertaining, Elegiac, and Religious by Miss Cave, now Mrs W* ---. 2nd ed. Thomas Wood, Shrewsbury, 155-162, [https://books.google.it/books?id=7BYAAAACAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=7BYAAAACAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) [10/11/2022].
- de Beauvoir Simone 2009, *The Second Sex*, (*Le deuxième sexe*, 1949), Eng. transl. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier. Vintage, London.
- Derrida Jacques 2000, *Of Hospitality; Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, Eng. transl. Rachel Bowlby. Stanford University Press, Stanford.
- Diprose Rosalyn 2002, *Corporeal Generosity. On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Lévinas*. SUNY Press, New York.
- Duden Barbara 1993, *Disembodying Women. Perspectives on Pregnancy and the Unborn*, Eng. transl. Lee Hoinacki. Harvard University Press, Harvard.
- Elvey Anne 2003, *The Material Given: Bodies, Pregnant Bodies and Earth*. «Australian Feminist Studies», 18, 41, 199-209, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08164640301727> [08/07/2022].

Esposito Roberto 2008, *Bios, Biopolitics and Philosophy*, Eng. transl. Timothy C. Campbell. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Esposito Roberto 2011, *Immunitas: The Protection and Negation of Life*, Eng. transl. Zakiya Hanaf. Polity, Cambridge.

Freud Sigmund 1966, *The Uncanny*, (*Das Unheimliche*, 1919), Eng. transl. Alix Strachey, in James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works by Sigmund Freud, vol. XVII*. The Hogarth Press, London.

Gray Frances 2012, *Original Habitation: Pregnant Flesh as Absolute Hospitality*, in Sarah LaChance Adams, Caroline R. Lundquist (eds.), *Coming to Life: Philosophies of Pregnancy, Childbirth and Mothering*. Fordham University Press, New York, 71-87.

Guenther Lisa 2006, *The Gift of the Other: Levinas and the Politics of Reproduction*. SUNY Press, New York.

Hanson Clare 2004, *A Cultural History of Pregnancy. Pregnancy, Medicine and Culture, 1750-2000*. Palgrave Macmillan, London.

Hanson Clare 2015, *The Maternal Body*, in David Hillman, Ulrika Maude (eds.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge University Press, Cambridge-New York, 87-100.

Haraway Donna J. 1997, *The Virtual Speculum in the New World Order*. «Feminist Review», 55, 1, 22-72, <https://doi.org/10.1057/fr.1997.3> [25/06/2022].

Irigaray Luce 2013, *Toward a Mutual Hospitality*, in Thomas Claviez (ed.), *Conditions of Hospitality: Ethics, Politics, and Aesthetics on the Threshold of the Possible*. Fordham University Press, New York, 42-54.

Jocelin Elizabeth 1624, *The Mothers Legacie to Her Unborne Childe*. Printed by Iohn Hauiland, for William Barret, London.

Kristeva Julia 1980, *Motherhood according to Giovanni Bellini*, (*Maternité selon Giovanni Bellini*, 1975), Eng. transl. Thomas Gora, Alice Jardin and Leon S. Roudiez, in Leon S. Roudiez (ed.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, New York, 237-270.

Leigh Dorothy 1616, *The Mothers Blessing OR The godly counsaile of a Gentlewoman, not long since deceased, left behinde her for her CHILDREN: Containing many good exhortations, and godly admonitions, profitable for all Parents to leave as a Legacy to their Children but especially for those, who by reason of their young yeeres stand most in need of Instruction*. Printed by Iohn Budge, London.

McEwan Ian 2016, *Nutshell*. Vintage, London.

Maher JaneMaree 2002, *Visibly Pregnant: Toward a Placental Body*. «Feminist Review», 72, 1, 95-107, <https://www.jstor.org/stable/1395888> [29/7/2022].

Mangham Andrew 2007, *Violent Women and Sensation Fiction. Crime, Medicine and Victorian Popular Culture*. Palgrave, London.

Merleau-Ponty Maurice 1968, *The Visible and the Invisible*, (*Le Visible et l'invisible*, 1964), Eng. transl. Alphonso Lingis. Northwestern University Press, Evanston.

Moscucci Ornella 1990, *The Science of Woman: Gynaecology and Gender in England, 1800-1929*. Cambridge University Press, Cambridge.

Müller Wolfgang G. 2018, *The Body within the Body: Ian McEwan's Creation of a New World in Nutshell*. «Frontiers of Narrative Studies», 4, 2, 374-391. <https://doi.org/10.1515/fns-2018-0029> [29/07/2022].



- Nelson J. Lee 2012, *The Otherness of Self: Microchimerism in Health and Disease*. «Trends in Immunology», 33, 8, 421-427, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3516290/> [29/07/2022].
- Parlati Maria Maddalena 2001, *L'eredità di una madre del Seicento*, in Angiolina Arru, Laura Di Michele, Maria Stella (eds.), *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi*. Liguori, Napoli, 161-172.
- Raisanen Elizabeth 2016, *Pregnancy Poems in the Romantic Period: Re-Writing the Mother's Legacy*. «Women's Studies», 45, 2, 101-121, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.2015.1122503> [02/09/2022].
- Ross Sydney 1962. *Scientist: The Story of a Word*. «Annals of Science», 18, 2, 65-85, <https://doi.org/10.1080/00033796200202722> [14/11/2022].
- Shildrick Margrit 2002, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Sage, London.
- Shildrick Margrit 2019, *Body Shock: Unsettling the Biosciences through Postconventional Materialities*. «Somatechnics», 9, 2-3, 206-222, <https://doi.org/10.3366/soma.2019.0280> [10/09/2022].
- Wall Wendy 1991, *Isabella Whitney and the Female Legacy*. «English Literary History», 58, 1 (Spring), 35-62, <https://www.jstor.org/stable/2873393> [28/07/2022].
- Wright Judith 1946, *Woman to Child*. «Meanjin Papers», 5, 1 (Autumn), 24.
- Wright Judith 1949, *Woman to Man: Poems*. Angus and Robertson, Sydney.

Young Iris Marion 1984, *Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation*.  
«Journal of Medicine and Philosophy», 9, 1, 45-62, <https://academic.oup.com/jmp/article-abstract/9/1/45/903564>  
[28/07/2022].



## MISCELLANEA



## Immagini dell'Ucraina nella letteratura contemporanea di lingua tedesca sulla migrazione<sup>1</sup>

Ievgeniia Voloshchuk  
(Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder)

### Abstract

L'articolo offre una panoramica di alcuni principali modelli di rappresentazione dello spazio ucraino nelle opere di alcune autrici contemporanee di lingua tedesca provenienti dall'Europa orientale. In particolare, sulla base dei romanzi *Aller Tage Abend* di Jenny Erpenbeck, *Sie kam aus Mariupol* di Natasha Wodin e *Vielleicht Esther* di Katja Petrowskaja si discutono alcuni casi esemplari allo scopo di stabilire quali elementi topografici, storico-culturali ed estetici svolgono un ruolo centrale nelle immagini dell'Ucraina nel discorso letterario contemporaneo.

Parole chiave: topografia, mappe mentali, Europa orientale, interculturalità, letteratura della migrazione

### Abstract

This article offers an overview of some main representation models of the Ukrainian space in the works of contemporary German-language authors with an Eastern European migration background. Building on a reading of the novels *Aller Tage Abend* by Jenny Erpenbeck, *Sie kam aus Mariupol* by Natasha Wodin and *Vielleicht Esther*

---

<sup>1</sup> Il contributo è nato nel corso del progetto “Esplorazioni di una spazio culturale europeo: Germania, Polonia e Ucraina nella letteratura contemporanea della migrazione” (“Erkundungen eines europäischen Kulturraums: Deutschland, Polen und die Ukraine im zeitgenössischen literarischen Migrationsdiskurs”, n. 2021-02), finanziato dalla “Deutsch-Polnische Wissenschaftsstiftung”. Base della versione italiana è il testo della relazione tenuta in occasione del convegno *Letterature della migrazione* (Verona, 19-21 maggio 2022) e tradotta, per il convegno come ora per la pubblicazione, da Gabriella Pelloni. Sue sono anche le traduzioni dai testi originali, ove non indicato altrimenti.

Ievgeniia Voloshchuk, *Immagini dell'Ucraina nella letteratura contemporanea di lingua tedesca sulla migrazione*, «NuBE», 3 (2022), pp. 159-180.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1258> ISSN: 2724-4202

by Katja Petrowskaja, specific examples are taken into consideration to explore topographical, cultural-historical and aesthetic elements which are central to the images of the Ukraine in contemporary literary discourse.

Keywords: Topography, Mental Maps, Eastern Europe, Interculturality, Migration Literature



## 1. Osservazioni preliminari

Nel corso della stesura di questo articolo si sono verificati eventi che hanno messo in discussione il contenuto stesso del tema proposto. Il 24 febbraio 2022 ha dato avvio a una nuova epoca e un nuovo presente. La guerra scoppiata in territorio ucraino ha improvvisamente trasformato la realtà precedente nel “mondo di ieri”. L’Ucraina, un paese il cui nome, secondo una delle versioni etimologiche, non significa altro che «terra ai margini» (*okraina*) (Jakovenko 2009), e la cui posizione geografico-culturale ha sempre risvegliato associazioni con i margini dell’Europa, è diventata improvvisamente l’epicentro della crisi europea – della crisi più grande dalla fine della Seconda guerra mondiale.

La guerra sta cambiando la topografia e la cartografia dell’Ucraina, e, nel far questo, sta cambiando anche la portata della migrazione ucraina, che già prima non era un fenomeno di dimensioni secondarie. Dall’inizio della guerra milioni di persone hanno abbandonato il paese e sono diventate profughe, e tutti i Paesi europei sono coinvolti da tale fenomeno. È evidente che questa nuova ondata migratoria, motivata da condizioni di guerra estreme e di portata senza precedenti, guarda alla topografia dell’Europa e del proprio paese in modo molto diverso da quelle che l’hanno preceduta. In altre parole, le esperienze di queste rifugiate e questi rifugiati di guerra ucraini hanno meno in comune con le storie familiari, la

ricerca dell'identità, la nostalgia della patria perduta o altri temi che scrittrici e scrittori di lingua tedesca con un background migratorio hanno trattato fino a poco tempo fa. Tuttavia, come si cercherà di dimostrare con alcuni esempi, questi testi continuano a mantenere un grande valore culturale nel contesto dell'attuale fenomeno di fuga dall'Ucraina, e possono essere letti oggi come il prologo di un nuovo capitolo della storia della migrazione ucraina. In tale prospettiva, questo articolo intende offrire una panoramica dei principali modelli di rappresentazione dello spazio ucraino nelle opere di alcune autrici di lingua tedesca provenienti dall'Europa orientale. Si analizzeranno alcuni casi esemplari allo scopo di stabilire quali elementi topografici, storico-culturali ed estetici svolgono un ruolo centrale nelle immagini letterarie dell'Ucraina.

## **2. Il discorso sull'Ucraina: “terra incognita” o “laboratorio di frontiere”**

Le righe seguenti sono tratte dal romanzo di Natasha Wodin *Sie kam aus Mariupol* (*Veniva da Mariupol*) pubblicato in Germania nel 2017 (e tradotto in italiano l'anno successivo, n.d.t.): «Bis vor kurzem hatte in Deutschland kaum jemand von Mariupol gehört, über Nacht hatte der Bürgerkrieg sein Schlaglicht auf die Stadt geworfen» (Wodin 2017, 86).<sup>2</sup> La citazione non si riferisce quindi alla recente catastrofe, ma alla sua preistoria, ovvero al conflitto armato scoppiato nell'Ucraina orientale nel 2014. Tuttavia, la descrizione fatta allora da Wodin coglie con precisione alcune dislocazioni tettoniche nella geografia culturale e immaginaria evocate dall'attuale guerra in Ucraina.

---

<sup>2</sup> «Se fino a poco prima in Germania quasi nessuno aveva sentito parlare di Mariupol, la guerra civile la pose tutto d'un tratto sotto i riflettori» (Wodin 2018, 92).

Fino agli ultimi decenni il discorso in lingua tedesca sull'Ucraina era dominato dall'idea che l'Ucraina rimanesse un paese sconosciuto (Raabe 2010, 57) o una terra incognita (Schlögel 2015, 62), la cui immagine reale appariva oscurata da stereotipi, pregiudizi e proiezioni ben consolidati (Höhne e Ulbricht 2009, 7). Non è un caso che Steffen Höhne e Justus Ulbricht abbiano adottato come titolo dell'antologia interdisciplinare che hanno curato nel 2009 proprio la domanda cruciale: «Wo liegt die Ukraine?» (*ibid.*).<sup>3</sup> Oggi, tuttavia, si può osservare come Mariupol o altre città ucraine, i cui nomi erano quasi sconosciuti alla maggior parte degli europei, siano diventate ben più visibili dallo scoppio della guerra. Inoltre, con i nomi dei luoghi ucraini che gradualmente emergono nelle mappe mentali dell'Europa orientale, stanno emergendo anche immagini concrete di luoghi che agiscono sempre più come contrassegni ben identificabili dello spazio ucraino. La storia attuale sta quindi cambiando la geografia culturale del paese.

Tuttavia, ben prima che la geografia ucraina divenisse oggetto di attenzione da parte dei media, scrittori e scrittrici di lingua tedesca hanno iniziato a esplorare lo spazio ucraino. Un contributo significativo è stato dato dai rappresentanti della cosiddetta letteratura della migrazione,<sup>4</sup> come Katja Petrovskaja, Jan Himmelfarb, Marjana Gaponenko, Alina Bronsky, Natascha Wodin, ecc. Nel contesto della storia letteraria, le loro opere vengono considerate come opere interculturali di matrice est-europea (Ackermann 2008; Haines 2008); per gli studi culturali, si iscrivono nel cosiddetto

---

<sup>3</sup> «Dove si trova l'Ucraina?».

<sup>4</sup> Il concetto controverso di *Migrationsliteratur* viene qui usato per rendere evidente come per queste/i scrittrici e scrittori l'esperienza della migrazione sia oggetto di un serrato confronto letterario. Sul dibattito attorno a questo concetto cfr. Aumüller et al. (2020).



paradigma dei due mondi.<sup>5</sup> Anche per questo motivo, le loro rappresentazioni dello spazio ucraino sono caratterizzate da una spiccata sensibilità per i confini, per prospettive culturali che si intrecciano, per miti culturali e stereotipi imagologici.

Allo stesso tempo, la topografia dell'Ucraina nelle opere di questi scrittori e queste scrittrici è influenzata dalle costruzioni dominanti dello spazio ucraino nella sfera culturale tedesca. Centrale è il costrutto della terra di confine, che soprattutto dopo il 1991 diventa una caratteristica fondamentale dello spazio ucraino, e che viene collegato alla storia problematica del paese (Hagen 1995, 658) e alla sua altrettanto problematica geografia, a metafore ben note come quella del «laboratorio di frontiere» o di «frontiera d'Europa» (Schlögel 2015, 62). Nel libro *Entscheidung in Kiew* (2015, «Decisione a Kiev»), infatti, lo storico Karl Schlögel parla dell'intera Ucraina come di una terra di confine per eccellenza (*ibid.*), di un territorio attraverso il quale corrono molti confini (*ibid.*, 63) e per la cui esistenza sono costitutive esperienze di confine verso l'esterno e verso l'interno (*ibid.*, 66).

Particolarmente rilevante in questo contesto è il confine tra l'Impero asburgico e l'Impero zarista russo, che attraversava territori ora appartenenti all'Ucraina e li divideva in due parti. Questo confine rappresenta un esempio classico di «frontiera fantasma», un concetto sviluppato e analizzato da Hannes Grandits e colleghi nel volume *Phantomgrenzen im östlichen Europa. Eine wissenschaftliche Positionierung* (2015, «Frontiere fantasma

---

<sup>5</sup> A questo proposito è opportuno fare riferimento alla discussione relativa al concetto di «paradigma dei due mondi», cui Leslie A. Adelson ha dato un contributo significativo con il manifesto *Against Between – A Manifesto* (Adelson 2006, 36-47). Nonostante le critiche che Adelson e i suoi successori hanno mosso a questo termine, esso continua a essere usato dalla critica accademica (cfr. ad es. Hausbacher 2014).

nell'Europa orientale. Un posizionamento scientifico».<sup>6</sup> Secondo questo concetto il confine in questione venne per così dire riattivato molti anni dopo la caduta dei due imperi, sia nell'ambito degli studi culturali che di quelli letterari (Voloshchuk 2018). A questo confine fa riferimento la nota metafora delle «due Ucraine» dello studioso ucraino Mykola Ryabchuk (Rjabtschuk 2005, 11-15), che suggerisce una nozione di Ucraina post-sovietica come di un paese lacerato tra l'occidente «europeo» (leggi: post-asburgico) e l'oriente «sovietico» (leggi: russo) (Woldan 2015a). Un altro esempio eloquente dell'impatto del confine fantasma sulla cartografia letteraria dell'Ucraina moderna è la cosiddetta riscoperta dell'ex Galizia asburgica (ora regione di confine nell'Ucraina occidentale), che ha dato vita a una vivace moda letteraria nei paesi di lingua tedesca dopo la cesura degli anni 1989 e 1991 (Woldan 2015b).

### **3. Arcadia o «porta dell'Olocausto»: immagini della Galizia nel romanzo *Aller Tage Abend* di Jenny Erpenbeck**

Nell'acclamato romanzo di Jenny Erpenbeck *Aller Tage Abend* (2012, tradotto in italiano con il titolo *E non è subito sera*, n.d.t.), la Galizia diventa il punto di partenza di una lunga storia di trasmigrazione che rispecchia la storia europea del XX secolo (Auffermann 2018; Böttiger 2012). La narrazione deve la sua autenticità solo presumibilmente realistica alla storia della nonna di Erpenbeck, Hedda Zinner (1904-1996), scrittrice tedesca di origini ebraiche, biograficamente legata a Lviv (Leopoli, città dell'Ucraina

---

<sup>6</sup> Secondo la definizione sintetica di «frontiere fantasma» data nel volume, queste sono descritte al contempo come «immaginate», ossia prodotte e tramandate nel discorso, «esperite», ovvero percepite dagli attori e dagli osservatori come esperienze e attualizzate nella prassi, e «create», ad esempio nei processi di territorializzazione (Grandits et al. 2015, 39).

occidentale), che nel panorama culturale dell'ex RDT ebbe successo anche come attrice, cabarettista, giornalista e regista. Al contempo, l'autrice trasforma la biografia della nonna in una storia fittizia. La trama del romanzo è costruita come una successione fantasmagorica di cinque diversi percorsi di vita della protagonista, ognuno dei quali si conclude con la morte della stessa.

Il capitolo sulla Galizia con cui inizia il romanzo è solo un episodio nel dramma di una vita che si svolge nell'Austria post-asburgica, nella Russia sovietica stalinista, nella RDT e, infine, nella Germania riunificata. Eppure, la rilevanza del capitolo è riconducibile al fatto che esso getta le basi dell'intera storia della protagonista e della sua famiglia (Voloshchuk 2019).

Erpenbeck rievoca il mito della Galizia come terra leggendaria di confine dell'Impero asburgico (Hüchtker 2002). Così la città di Brody, diventata essa stessa un mito letterario, evoca associazioni inequivocabili con l'immagine a un tempo malinconica e idilliaca della città natale di Joseph Roth, definito da Wendelin Schmidt-Dengler l'Omero della Galizia asburgica sommersa (2007, 42). Seguendo la topografia letteraria di Roth, Erpenbeck descrive Brody come "l'ultimo baluardo"<sup>7</sup> dell'Impero asburgico al confine con l'Impero russo. La Galizia si configura come una terra minacciata e fragile ai margini del grande impero, che evoca associazioni con la fine geografica del mondo:

Seine Frau hatte ihm einmal erzählt, dass sie als Kind lange Zeit überzeugt war, die Welt sei flach wie eine Palatschinke, und gerade sie sei, wie auch die anderen Bewohner der Grenzstadt, an den äußersten Rand dieser Palatschinke gestreut, ein Körnchen Zucker. Hatte sie sich in der Umgebung des Städtchens verirrt, war ihre einzige Angst, dass sie der Grenze zu nahe kam und plötzlich über den Rand fiel. [...] Dabei war ihr Horizont, wie

---

<sup>7</sup> Il topos dell'ultimo baluardo è centrale nell'immagine della Galizia di Joseph Roth (cfr. Kłańska 1990).

sie später in der Schule erfuhr, nichts weiter als eine gedachte Linie, die sich über Russland hinzog (Erpenbeck 2014, 37).<sup>8</sup>

L'immagine del granello che si trova sul bordo, o che cade oltre il bordo, continuerà a ripetersi nel romanzo in contesti diversi fino ad acquisire il significato di un archetipo dell'esistenza del confine, centrale nella storia della famiglia.

Eppure, in contrasto con la tradizionale glorificazione dell'idillio multinazionale della Galizia asburgica, Erpenbeck sottolinea le pericolose contraddizioni della coesistenza etnica. Ad esempio, nel resoconto del *pogrom* di Brody, che è al centro del capitolo sulla Galizia, la realtà inquietante nascosta dietro il mito della convivenza felice dei popoli sotto la corona asburgica emerge con cruda pregnanza. Durante il pogrom, i vicini polacchi uccidono con un'ascia il nonno della protagonista davanti alla nonna, la quale si salva dagli inseguitori salendo sul tetto, ma cade a terra e scappa alla morte solo per miracolo. Questa tragedia dà forma a un'altra storia familiare, causando distorsioni catastrofiche delle identità e dei rapporti tra donna e uomo. Nel contesto del romanzo, il capitolo dedicato alla Galizia costituisce su più livelli un prologo della storia europea del XX secolo. Innanzitutto, la scena del *pogrom* può essere interpretata come un segnale che prelude agli eccessi violenti dell'imminente era delle guerre mondiali e del totalitarismo. D'altra parte, l'episodio può essere inteso come un

---

<sup>8</sup> «Un giorno sua moglie gli aveva raccontato che, da bambina, aveva creduto per parecchio tempo che la terra fosse piatta come una *palacinka*, e che lei, proprio come tutti gli altri abitanti di quella città di confine, fosse stata gettata come un granello di zucchero sul bordo estremo della *palacinka*. Se avesse smarrito la via nei dintorni della loro cittadina, la sua unica paura sarebbe stata di ritrovarsi troppo vicino al confine, e di cadere senza accorgersene giù dal bordo. [...] Allora il suo orizzonte, come avrebbe appreso più tardi a scuola, non si spingeva al di là di una linea immaginaria che sovrastava la Russia» (Erpenbeck 2013, 37).

presagio dell'incipiente disgregazione della monarchia asburgica, innescata non da ultimo dall'esplosione dei nazionalismi. Infine, la scena si può leggere come un significativo preambolo alle persecuzioni degli ebrei europei nel XX secolo e come un'allusione alla storia dell'Olocausto (Michaelis-König 2018).

#### **4. Siberia e Italia: l'immagine di Mariupol di Natasha Wodin**

Le influenze dei confini (fantomatici) con la Russia sulle rappresentazioni dello spazio ucraino si possono cogliere con altrettanta chiarezza nel già citato romanzo *Veniva da Mariupol* (2017) di Natasha Wodin (cfr. Voloshchuk 2020) – scrittrice tedesca di origine “russo-ucraina” (secondo la voce tedesca di Wikipedia) o ucraina (secondo la voce ucraina). La protagonista autobiografica, figlia di lavoratori dell'Ucraina orientale stabilitisi nella Germania del dopoguerra, affronta nel romanzo autobiografico la storia familiare occultata dai genitori (Grabowsky 2017), il cui luogo centrale diventa la città natale della madre, Mariupol. Nella narrazione l'immagine di Mariupol viene ridisegnata più volte. Già nel primo tentativo, che fa riemergere il paesaggio urbano dai ricordi infantili e frammentari dei racconti dei genitori, emerge una cartografia dell'Ucraina come parte integrale della topografia della Russia:

Mein ursprüngliches Bild von Mariupol war davon geprägt, dass in meiner Kindheit niemand zwischen den einzelnen Staaten der Sowjetunion unterschied, alle Bewohner ihrer fünfzehn Republiken galten als Russen. Obwohl Russland im Mittelalter aus der Ukraine hervorgegangen war, aus der Kiewer Rus, die man die Wiege Russlands nannte, die Mutter aller russischen Städte, sprachen auch meine Eltern so über die Ukraine, als wäre es ein Teil von Russland – dem größten Land der Welt, sagte mein Vater, ein gewaltiges Reich, das von Alaska bis nach Polen reichte und ein Sechstel

der gesamten Erdoberfläche einnahm. Deutschland war dagegen wie ein Klecks auf der Landkarte (Wodin 2017, 12).<sup>9</sup>

Il prevalere delle mappe mentali (Wolff 2003) sulla realtà storica è qui apostrofato da toponimi internazionali ripresi da comuni (auto)rappresentazioni politiche o turistiche della Russia, ma anche da toponimi presumibilmente neutri, che accentuano la semantica dello “stato vincitore” nell’immagine della Russia. Se confrontato con l’enorme e minaccioso stato vincitore, lo stato perdente, la Germania, appare minuscolo, e l’Ucraina inesistente. Nell’ambito di tale costruzione dell’Ucraina si attenuano non solo le differenze politiche, linguistiche o culturali, ma anche le differenze climatiche tra lo spazio russo e quello ucraino. Ciò permette di trasporre in modo grottesco l’immagine stereotipata della Russia come paese del grande gelo siberiano su Mariupol, città portuale dell’Ucraina meridionale sul Mar d’Azov, che la scrittrice presenta come «il mare più piatto e caldo del mondo»:

[...] wenn ich meine Mutter in ihrem früheren Leben in Mariupol vorstellte, sah ich sie immer im russischen Schnee. Sie ging in ihrem altmodischen grauen Mantel mit dem Samtkragen, den einzigen Mantel, den ich je an ihr gesehen hatte, durch dunkle, eisige Straßen in irgendeinem unermesslichen Raum, durch den seit Ewigkeiten der Schneesturm fegte. Der

---

<sup>9</sup> «La mia idea originaria di Mariupol era influenzata dal fatto che durante la mia infanzia nessuno faceva distinzioni tra i singoli Stati dell’Unione Sovietica: tutti gli abitanti delle quindici repubbliche erano, semplicemente, russi. Nonostante la Russia fosse nata nel Medioevo dall’Ucraina, dalla Rus’ di Kiev – chiamata infatti la culla della Russia, la madre di tutte le città russe –, anche i miei genitori parlavano dell’Ucraina come se fosse una parte della Russia: il paese più grande del mondo, diceva mio padre, un regno enorme, che andava dall’Alaska alla Polonia e occupava un sesto della superficie terrestre. La Germania in confronto era solo una piccola macchia sulla cartina geografica» (Wodin 2018, 14).

sibirische Schnee, der ganz Russland und auch Mariupol bedeckte, das unheimliche Reich der ewigen Kälte, in dem die Kommunisten herrschten. Meine kindliche Vorstellung vom Herkunftsort meiner Mutter überdauerte Jahrzehnte in meinen inneren Dunkelkammern. Auch als ich längst wusste, dass Russland und die Ukraine zwei verschiedene Länder waren und die Ukraine rein gar nichts mit Sibirien zu tun hatte, berührte das mein Mariupol nicht (*ibid.*).<sup>10</sup>

A prima vista, il protagonista fa riferimento all'emblematico stereotipo della Russia come terra dell'inverno eterno, in evidente contrasto con la reale posizione geografica di Mariupol. Ma uno sguardo più attento rivela alcune connotazioni che vanno oltre questa immagine prefissata. Nella fantasia dei bambini, infatti, lo stereotipo dell'invernale spazio russo si trasforma nel regno del "freddo eterno" e si sovrappone all'ideologia del "dominio dei comunisti" creata dal discorso politico. Questa commistione genera l'immagine di un regno di neve e ghiaccio, che evoca associazioni con un incantesimo malefico e allo stesso tempo con il GULAG staliniano, in cui il gelo siberiano veniva sfruttato per la tortura di massa dei prigionieri. Inoltre, questa immagine fa riferimento al concetto di Russia come "impero del male" e al discorso occidentale sulla Guerra Fredda che ne è stato plasmato. In questo contesto, la città natale Mariupol sfuma nel gelido "impero del male" e si irrigidisce nel gelo infernale del potere comunista.

---

<sup>10</sup> «[...] quando immaginavo mia madre nella sua precedente vita a Mariupol, la vedevo sempre circondata dalla neve russa. Incedeva nel suo cappotto grigio fuori moda con il colletto e i risvolti di velluto – l'unico soprabito che le avessi mai visto indossare – lungo strade gelide in uno spazio smisurato, perennemente spazzato da tempeste di neve. La neve della Siberia, che ricopriva tutta la Russia e anche Mariupol: il lugubre regno del freddo eterno, dove governavano i comunisti.

La rappresentazione infantile del luogo d'origine di mia madre sopravvisse per decenni nella camera oscura della mia interiorità. Anche quando da tempo ormai ero consapevole che la Russia e l'Ucraina erano due Paesi diversi e che l'Ucraina non aveva proprio nulla a che fare con la Siberia, la mia Mariupol rimaneva intatta» (Wodin 2018, 14-15).

Un paesaggio urbano differente riemerge solo dopo molti anni, quando la protagonista legge un articolo di un giornale tedesco che racconta di una partita di calcio a Mariupol. La protagonista immagina a questo punto la madre come una ragazza romantica in un'abbagliante città del sud:

Statt im Schnee sah ich sie plötzlich in einem leichten, hellen Sommerkleid auf einer Straße von Mariupol gehen, mit nackten Armen und Beinen, die Füße sind in Sandalen. Ein junges Mädchen, das nicht am kältesten und dunkelsten Ort der Welt aufgewachsen war, sondern in der Nähe der Krim, an einem warmen südlichen Meer, unter einem Himmel, der vielleicht über der italienischen Adria glich. Nichts erschien mir so unvereinbar wie meine Mutter und Süden, meine Mutter und Sonne und Meer. Ich musste alle meine Vorstellungen von ihrem Leben in eine andere Temperatur, in ein anderes Klima übertragen. Das alte Unbekannte, es hatte sich in ein neues Unbekannte verwandelt (*ibid.*, 13-14).<sup>11</sup>

Da un lato, la menzione della vicina Crimea segna l'appartenenza della città natale della madre a uno spazio che, da una prospettiva "tedesca", è "estraneo" – che si tratti della minacciosa Unione Sovietica, dell'attraente Oriente esotico o dell'idilliaca costa meridionale. D'altra parte, però, Mariupol come città paradisiaca e soleggiata sul mare più caldo si contrappone al freddo spazio "siberiano" con cui si tende a identificare la Russia. Le caratteristiche di idillio esotico insite nell'immagine di Mariupol sono ulteriormente enfatizzate attraverso il parallelismo con l'Italia. In

---

<sup>11</sup> «Invece che nella neve, la vidi improvvisamente camminare per Mariupol con indosso un abito estivo di colore chiaro, le braccia e le gambe nude, i sandali ai piedi. Una giovane donna che non era cresciuta nel luogo più freddo e buio del mondo, bensì vicino alla Crimea, sulle coste di un caldo mare del Sud, sotto un cielo che forse assomigliava a quello del mare Adriatico, in Italia. Niente mi sembrava così inconciliabile quanto mia madre e il Sud, mia madre e il sole e il mare. Dovetti trasferire tutte le mie fantasie sulla sua vita in un altro clima, spostarle a un'altra temperatura. Il vecchio ignoto si era tramutato in un nuovo ignoto» (Wodin 2018, 16).



questo modo, la città viene separata dallo spazio sovietico “ignoto” e messa in relazione con la regione adriatica “nota” nello spazio europeo “proprio”.

In altre parole, l'immagine di Mariupol viene ridisegnata, attraverso manipolazioni di elementi cartografici, come una parte idilliaca della “luminosa” Europa circondata dall’“oscuro” spazio russo. Questa rimappatura è ulteriormente consolidata dall'enfatizzazione di motivi italiani nella storia della famiglia e di elementi europei nella Mariupol pre-rivoluzionaria, che viene riproposta come città con una patina europea, multinazionale, multiconfessionale e tollerante.

### **5. In cammino attraverso un mondo sommerso: l'Ucraina ebraica nel romanzo *Vielleicht Esther* di Katja Petrowskaja**

L'Ucraina ebraica è uno dei *topoi* ucraini più popolari nella letteratura contemporanea di lingua tedesca. Nelle biografie letterarie e nelle storie di famiglia che trattano di esperienze di migrazione, l'Ucraina ebraica viene rappresentata come una parte importante della storia dell'ebraismo dell'Europa orientale e come uno dei luoghi più significativi dell'Olocausto. In termini di geografia culturale, l'immagine dell'Ucraina ebraica, distrutta dalle politiche naziste di sterminio di massa degli ebrei, dalle misure repressive di Stalin e dalle campagne antisemite, è spesso associata al cosiddetto “Yiddishland”, un paese fantasma che non è mai esistito sulle carte politiche e che tuttavia ha plasmato in modo decisivo un'ampia regione culturale dell'Europa orientale al di là dei confini statali, politici e linguistici.

La storia dell'Ucraina ebraica e il destino degli ebrei ucraini sono al centro del romanzo familiare *Vielleicht Esther. Geschichten* (2014, tradotto nello stesso anno con il titolo *Forse Esther*, n.d.t.) di Katja Petrowskaja, autrice ucraina di lingua tedesca che vive da molti anni in Germania.

Nell'ambito della sua narrazione familiare, la scrittrice costruisce un'immagine peculiare dell'Ucraina che si colloca al di là delle consuete linee di demarcazione mentali e degli invadenti stereotipi immaginari (Dubrowska et al. 2019).

Nei ricordi d'infanzia della narratrice, la città natale Kiev appare come un'immagine su cui, nonostante la successiva trasformazione in uno spazio sovietico unificato, si trova ancora il riflesso della precedente Kiev ebraica. La narratrice descrive la casa in cui racconta di aver passato gran parte della sua infanzia come un tipico condominio sovietico: «[...] in einem Bezirk, der nach dem Krieg entstanden war und keine Vergangenheit zu haben schien, nur eine saubere Zukunft» (Petrowskaja 2014a, 40).<sup>12</sup> Tuttavia, dietro a questa facciata priva di colore che appare esteriormente priva di memoria, si svela un passato onnipresente che interessa ogni destino individuale, così come anche la storia della famiglia raccontata dalla protagonista. Da tale prospettiva Kiev viene rappresentata come una città in cui le tracce della vita ebraica di un tempo sono ancora presenti. Oggetti materiali come foto dall'archivio familiare, dettagli topografici, dischi di canzoni ebraiche o la ricetta del *kvas* ebraico appaiono come conferme tangibili della passata esistenza di una comunità ebraica. Persino nel nome russificato della nonna ebrea la protagonista riscopre un passato ebraico segreto che è triste e poetico ad un tempo:

Als ich klein war, ging meine Großmutter Margarita, die Mutter meines Vaters, die wir Rita nannten, obwohl sie ursprünglich Rebekka hieß, kurz also Riva, auf den Balkon unserer Kiewer Wohnung im siebten Stock, blickte in die Ferne, über die Bäume, über den Kanal und rief Hilfe! Die Faschisten wollten mich töten! [...] Aber damals, als ich noch nicht sieben Jahre alt war und nichts von Rebekka und Riva wusste, sondern nur von

---

<sup>12</sup> «[...] in un quartiere che era sorto dopo la guerra e sembrava avesse, anziché un passato, solo un futuro senza macchia» (Petrowskaja 2014b, 39-40).

meiner Großmutter Rita, Margarita, schloss ich ihren Namen nicht in die große dunkle Vergangenheit ein, sondern in meine kleine Welt. Für mich war sie Rita, Margarita, Margaritka, eine Blume, ein Gänseblümchen, und die wuchsen überall (Petrowskaja 2014a, 194-196).<sup>13</sup>

Questa *Heimat*, abbandonata dalla protagonista e scomparsa per sempre dopo il crollo dell'Unione Sovietica, diventa una stazione chiave nella sua odissea attraverso la storia della famiglia: un luogo che funziona a volte come punto di partenza, a volte come punto di arrivo e più volte come punto di transito dei ricordi familiari evocati. Allo stesso tempo, la lingua tedesca viene usata anche per dispiegare la prospettiva culturale tedesca che, come Petrowskaja sottolinea in numerose interviste, contribuisce a determinare la distanza e l'estraneità rispetto agli spazi culturali vicini.<sup>14</sup> Questa prospettiva modella evidentemente sia la rappresentazione della vita degli avi della protagonista, sia la sua auto-riflessione. La ricostruzione performativa della storia familiare sposta l'attenzione dalla storia europea, descritta quasi a margine, alle esperienze ebraiche, che – per dirla con Claudio Magris – rappresentano uno specifico sguardo ebraico (Magris 1971, 25) sul passato sovietico, sullo spazio culturale di lingua tedesca e sull'Ucraina stessa.

---

<sup>13</sup> «Quand'ero piccola, mia nonna Margarita, la madre di mio padre, che noi chiamavamo Rita benché in origine si chiamasse Rebecca e quindi abbreviato Riva, usciva sempre sul balcone del nostro appartamento di Kiev al settimo piano, guardava in lontananza, di là dagli alberi e dal canale verso l'isola artificiale con i suoi edifici prefabbricati, e gridava: Aiuto! I fascisti vogliono ammazzarmi! [...] All'epoca, però, quando non avevo ancora sette anni e nulla sapevo di Rebecca e Riva, ma soltanto di mia nonna Rita, Margarita, inclusi il suo nome non già nel grande passato oscuro, bensì nel mio piccolo mondo. Per me lei era Rita, Margarita, Margaritka, un fiore, una pratolina, e questi erano fiori che crescevano ovunque» (Petrowskaja 2014b, 164-166).

<sup>14</sup> Ci si limita qui a citare un'intervista con la scrittrice, che Helmut Böttiger ha pubblicato nella «Zeitonline» del 13 aprile 2014 con il titolo *Wir sind die letzten Europäer* («Siamo gli ultimi europei»; Böttiger 2014).

Questa molteplicità di prospettive permette di focalizzare la narrazione sui nessi tra storia ebraica, ucraina, polacca, tedesca, austriaca, russa o sovietica. Inoltre, essa allarga la cornice spaziale della storia familiare a un'ampia regione dell'Europa centrale e orientale che comprende Ucraina, Polonia, Germania, Austria e Russia. Seguendo i percorsi e le stazioni, i passaggi di frontiera e le tracce intricate dei suoi antenati, l'autrice dipana una fitta rete di confini in movimento che copre l'intero spazio comune della sua storia familiare.

È significativo, tra l'altro, che il racconto inizi con la partenza della protagonista dalla stazione ferroviaria principale di Berlino, e termini con il suo ritorno nella città natale di Kiev o nella sua casa di Kiev. Tale architettura prefigura il vagabondaggio simbolico che sottende alla trama del romanzo, in cui i confini tra lo spazio "proprio" e quello "estraneo" sfumano e il viaggio della protagonista da Kiev a Berlino e da Berlino a Kiev assume un significato esistenziale e culturale paradigmatico. Nella dimensione della memoria Kiev funziona come un ponte simbolico che, al di là di tutte le rotture tragiche e tutti i traumi storici, ristabilisce la connessione tra ovest ed est, Europa e Russia, passato e presente. Grazie al suo radicamento nello spazio culturale ucraino e germanofono, ma anche grazie alla sua attenzione per l'Ucraina ebraica, Petrowskaya è riuscita a creare un'immagine unica dell'Ucraina al di là delle classiche linee mentali di demarcazione, dei confini fantasma degli imperi o della divisione tra ovest ed est, e a collocare tale immagine nel contesto del paradigma del superamento dei confini.

## **6. Conclusioni**

Dai romanzi di Jenny Erpenbeck, Natascha Wodin e Katja Petrowskaja che sono stati analizzati, si possono individuare non solo modelli signifi-

cativi di rappresentazione dell'Ucraina, ma anche una performance rappresentativa della cartografia dell'Ucraina. Tale produzione letteraria dello spazio, contrassegnata da sovrapposizioni di prospettive differenti, è non di rado oggetto di un'attenzione specifica nelle opere di autrici e autori di lingua tedesca, che in questo modo cercano di ripensare l'Ucraina.

In sintesi, si può affermare che l'immagine dell'Ucraina nella letteratura sulla migrazione è costruita a partire da ricordi immediati e tramandati, ma anche da idee diffuse nello spazio culturale, veicolate attraverso cartografie mentali dell'Europa orientale, narrazioni storiche ripetute, viaggi letterari nell'Europa orientale diventati di moda, o storie familiari di ogni tipo. Con questi singoli tasselli si compone l'immagine di un'Ucraina che si colloca tra memoria e invenzione, una tensione che si può definire quasi paradigmatica nell'immagine dell'Ucraina nella letteratura tedesca contemporanea. Nel rappresentare l'Ucraina, infatti, autrici e autori contemporanei si avvalgono di un "archivio culturale" esistente delle costruzioni ucraine, attualizzando le memorie delle rappresentazioni culturali e letterarie del passato di questo paese. Allo stesso tempo, integrano queste costruzioni del "ricordo" nella narrazione attuale dell'Ucraina, rimodellandole e modificandole e reinventando così il Paese per inserirlo nella cartografia mentale attuale. Nei loro testi, l'Ucraina acquisisce così il fascino di un paese che è, per usare le parole di Karl Schlögel, «so fern, so nah»<sup>15</sup> (Schlögel 2015, 49).

La letteratura di migrazione in lingua tedesca degli ultimi decenni coglie tendenze importanti della topografia culturale ucraina. L'impatto dei confini fantasma degli imperi, le esperienze dei migranti nell'elaborazione dei traumi storici e altri aspetti affrontati da autrici e autori di lingua tedesca nel contesto della tematica ucraina trovano ora una nuova tragica

---

<sup>15</sup> «così lontano, così vicino».

espressione nelle realtà della guerra e nel relativo discorso politico. In tal modo queste opere letterarie possono gettare una luce nuova sui processi attualmente in corso sia in Ucraina, sia nella migrazione ucraina in Europa.

## Bibliografia

- Ackermann Irmgard 2008, *Die Osterweiterung in der deutschsprachigen MigrantInnenliteratur vor und nach der Wende*, in Michaela Bürger-Koftis (hrsg.), *Eine Sprache – viele Horizonte...: Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Praesens, Wien, 13-22.
- Adelson Leslie A. 2006, *Against Between – ein Manifest gegen das Dazwischen*, (*Against Between: A Manifesto*, 2001), in Heinz Ludwig Arnold (hrsg.), *Literatur und Migration*. Edition text+kritik, München, 36-47.
- Auffermann Verena 2018, *Eine Frau, was aus ihr wurde und was hätte sein könne*. «Deutschlandfunkkultur», 7. April, [http://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-frau-was-aus-ih-ur-wurde-und-was-haette-sein-koennen.950.de.html?dram:article\\_id=223043](http://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-frau-was-aus-ih-ur-wurde-und-was-haette-sein-koennen.950.de.html?dram:article_id=223043) [06/11/2022].
- Aumüller Matthias et al. (hrsg.) 2020, *Migration und Gegenwartsliteratur: Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*. Brill/Wilhelm Fink, Paderborn.
- Böttiger Helmut 2012, *Und immer wieder der Tod*. «Zeit Online», 25. Oktober, <http://www.zeit.de/2012/44/Jenny-Erpenbeck-Aller-Tage-Abend> [06/11/2022].
- Böttiger Helmut 2014, *Wir sind die letzten Europäer!* «Zeit Online», 13. März, <https://www.zeit.de/2014/12/katja-petrowskaja-vielleicht-esther>, [31/08/2022].

- Dubrowska Malgorzata et al. 2019, *Indirekte Strategien der Rekonstruktion der ukrainisch-jüdischen Familiengeschichte in Katja Petrowskajas Vielleicht Esther*, in Irmela von der Lühe et al. (hrsg.), *Das Gedächtnis an die Shoah in der polnischen und deutschsprachigen Literatur von Autorinnen und Autoren der zweiten und dritten Post-Shoah-Generation*. Wydawnictwo Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin, 75-97.
- Erpenbeck Jenny 2014, *Aller Tage Abend*, (2012). btb Verlag, München.
- Erpenbeck Jenny 2013, *E non è subito sera*, tr. it. Ada Vigliani. Feltrinelli, Milano.
- Grabowsky Dennis 2017, "Sie kam aus Mariupol": Eine düstere Familiengeschichte, die Weltgeschichte ist. «Vorwärts», 23. März, <https://www.vorwaerts.de/artikel/kam-mariupol-duestere-familiengeschichte-weltgeschichte> [06/11/2022].
- Grandits Hannes et al. 2015, *Phantomgrenzen im östlichen Europa. Eine wissenschaftliche Positionierung*, in Béatrice von Hirschhausen et. al. (hrsg.), *Phantomgrenzen. Räume und Akteure in der Zeit neu denken*. Wallstein, Göttingen, 13-56.
- Hagen Mark v. 1995, *Does Ukraine Have a History?*. «Slavic Review», 54, 3, 658-673.
- Haines Brigid 2008, *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*. «Journal of Contemporary Central and Eastern Europe», 16/2, 135-149.
- Hausbacher Eva 2014, *Unterwegs-Literatur Aspekte zwischenkulturellen Schreibens in Marjana Gaponenkos "Annuschka Blume"*, in Thomas Grob et al. (hrsg.), *Erzählte Mobilität. Postimperiale Diskurse und literarische Mobilitätsforschung*. Francke, Tübingen, 287-305.

- Höhne Steffen e Ulbricht Justus H. 2009, *Einleitung*, in Steffen Höhne et al. (hrsg.), *Wo liegt die Ukraine? Standortbestimmung einer europäischen Kultur*. Böhlau, Weimar, 7-9.
- Hüchtker Dietlind 2002, *Der "Mythos Galizien". Versuch einer Historisierung*, in Michael G. Müller et al. (hrsg.), *Die Nationalisierung von Grenzen. Zur Konstruktion nationaler Identität in sprachlich gemischten Grenzregionen* (= Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung 16), Herder-Institut, Marburg, 81-107.
- Jakovenko Natalia 2009, *Die Wahl des Namens versus die Wahl des Wegs (Die Bezeichnungen des ukrainischen Territoriums zwischen dem Ende des 16. und dem Ende des 17. Jahrhunderts) / Vybiri imeni versus vybir šljahu (Nazvy ukrains'koji terytoriji miž kincem XVI-kincem XVII st.)*. «Interkultureller Dialog» («Mižkulturnyj dialog»), 1. Duh i litera, Kyiv, 57-95.
- Klańska Maria 1990, *Die galizische Heimat im Werk Joseph Roths*, in Michael Kessler et al. (hrsg.), *Joseph Roth. Interpretation – Kritik – Rezeption. Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989*. Stauffenburg, Tübingen, 143-157.
- Magris Claudio 1971, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraica orientale*. Einaudi, Torino.
- Michaelis-König Andree 2018, *Einleitung*, in ders. (hrsg.), *Auf den Ruinen der Imperien. Erzählte Grenzräume in der mittel- und osteuropäischen Literatur nach 1989*. Neofelis Verlag, Berlin, 7-28.
- Petrowskaja Katja 2014a, *Vielleicht Esther. Geschichten*. Suhrkamp, Berlin.
- Petrowskaja Katja 2014b, *Forse Esther*, tr. it. Ada Vigliani. Adelphi, Milano.
- Raabe Katharina 2010, *Kosaken oder Kampfschildkröten. Die Ukraine lesen*. «Osteuropa», 2-4, 49-62.



Rjabtschuk Mykola 2005, *Die reale und die imaginierte Ukraine*. Aus dem Ukrainischen von Juri Durkot, mit einem Nachwort von Wilfried Jilge. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Schlögel Karl 2015, *Entscheidung in Kiew. Ukrainische Lektionen*. Carl Hanser, München.

Schmidt-Dengler Wendelin 2007, *Experiment Galizien – Joseph Roth in deutscher und österreichischer Literaturgeschichte (Eksperyment Halyčyna – Jozef Rot v istorijach nimec’koji ta avstrijs’koji literatury)*, in Tymofij Hawryliw (hrsg.), *Fakt als Experiment. Mechanismen der Fiktionalisierung der Wirklichkeit in den Werken Joseph Roths (Fakt jak eksperyment. Mechanizmy fikcionalizacijy dijsnosti u tvorach Jozefa Rota)*. VNITL-Klasyka, Lviv, 42-61.

Voloshchuk Ievgeniia 2018, *Die Ukraine als Palimpsest: Imperiale Phantomgrenzen der Ukraine aus der Perspektive der ukrainischen und der deutschsprachigen Literatur nach 1991*, in Sabine von Löwis (hrsg.), *Umstrittene Räume in der Ukraine*. Wallstein [Schriftenreihe *Phantomgrenzen in Ostmitteleuropa*], Göttingen, 73-98.

Voloshchuk Ievgeniia 2019, *Der Untergang des Habsburgerreiches aus der Perspektive einer modernen Familiengeschichte (am Beispiel von Jenny Erpenbecks Roman “Aller Tage Abend”)*, in Alina Molisak et al. (ed). *Around 1918: Central and Eastern European polyphony/cacophony*. «Przegląd Humanistyczny»/«Humanist Review» (Special Issue), 63, 464, 27-38.

Voloshchuk Ievgeniia 2020, *An der Grenze zwischen den Welten. (Re-)Konstruktion der verlorenen Heimat im Roman “Sie kam aus Mariupol” von Natascha Wodin*. «NuBE. Nuova Biblioteca Europea», 1, 9-28, <https://rivista-nube.dlcs.univr.it/article/view/857> [06/11/2022].

Wodin Natascha 2017, *Sie kam aus Mariupol*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Wodin Natascha 2018, *Veniva da Mariupol*, tr. it. Marco Federici Solari, Anna Ruchat. L’Orma Editore, Roma.

- Woldan Alois 2015a, *Galizische Topoi als Argumente in der ukrainischen Identitätsdebatte (zwischen Vereinnahmung und Aneignung)*, in ders., *Beträge zu einer Galizienliteratur*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 41-58.
- Woldan Alois 2015b, *Zum deutschsprachigen Galiziendiskurs nach der Wende von 1989/1991*, in ders., *Beträge zu einer Galizienliteratur*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 11-28.
- Wolff Larry 2003, *Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort*, in Karl Kaser et. al. (hrsg.), *Europa und die Grenzen im Kopf*. Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens 11, Klagenfurt, 21-35.



## **SCHEDE E RECENSIONI**



**Peter Handke, *Kleine Fabel der Esche von München*. Mit Fotos von Isolde Ohlbaum und einem Nachwort von Michael Krüger, Wallstein, Göttingen 2022.**

In occasione dell’ottantesimo compleanno di Peter Handke, premio Nobel per la letteratura nel 2019, la casa editrice Wallstein di Göttinga ha recentemente ripubblicato nell’elegante collana “Petrarca” (diretta, tra gli altri, dallo stesso Handke) un breve racconto dello scrittore intitolato *Kleine Fabel der Esche von München* (Piccola favola del frassino di Monaco). La “piccola favola” era già apparsa nel 1990, unitamente ad altri racconti, nel volume *Noch einmal für Thukydides* (Ancora una volta per Tucidide). Questa meritoria impresa editoriale – impreziosita da un apparato fotografico altamente evocativo dedicato al protagonista della favola, ovvero al frassino, da una riproduzione fotostatica del manoscritto omaggiato da Handke all’editore Hubert Burda e da questi messo a disposizione per la divulgazione pubblica, come pure da una raffinata e icastica postfazione a firma di Michael Krüger – meriterebbe di essere offerta anche al pubblico italiano. Il lettore ha infatti modo di apprezzare, o meglio di ritrovare, l’Handke poeticamente più puro e dunque per certi versi più autentico.

L’albero di frassino sul quale si concentra l’attenzione dello scrittore è situato in un giardino di una zona molto centrale di Monaco di Baviera (nel punto della Schackstraße che fa angolo con la Ludwigstraße). Sarebbe uno dei tanti alberi della città, se non fosse che a un certo punto esso si trasforma, agli occhi dell’osservatore e voce narrante (e di conseguenza a quelli del lettore), in un «accadimento» («Geschehen»); in un giorno di fine ottobre del 1989 – il primo dei tre lungo i quali si dipana il racconto – dinanzi allo sguardo dell’io narrante: «trat der Baum aus seinem üblichen, wie auch immer liebgewordenen Bild heraus und überraschte als ein Ort

Davide Di Maio, Recensione di Peter Handke, *Kleine Fabel der Esche von München*. Mit Fotos von Isolde Ohlbaum und einem Nachwort von Michael Krüger, Wallstein, Göttingen 2022, «NuBE», 3 (2022), pp. 179-185.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1318> ISSN: 2724-4202

des Geschehens. Ort des Geschehens? Nein, die Esche selbst wurde (von einem Bild) zum Geschehen» (5).<sup>1</sup>

Sono tre essenzialmente i motivi di questa favola (è bene rispettare la denominazione del genere voluta dallo scrittore), ovvero: 1) quello dell’osservazione, della contemplazione; 2) quello della percezione e della esperienza (*Erlebnis*) dell’evento (*Ereignis*); 3) e quella del “luogo del racconto”. Lo stile altamente poetico e immaginifico agevola il lettore in una graduale immersione, scandita appunto dal trascorrere delle tre giornate, nell’aura emanata dall’evento che prende corpo attorno al frassino. Ma cosa bisogna intendere per “esperienza” dell’“evento”?

La risposta va individuata nei presupposti genuinamente estetico-filosofici di Peter Handke, che in questo caso riguardano primariamente la questione della percezione immediata dello *Erlebnis* della cosiddetta *Ding-Welt*, del mondo fenomenico – immediatezza che verrebbe in qualche modo inficiata nel suo portato fenomenico o epifanico dall’intervento cosciente (più o meno meccanico) della soggettività. Si tratta evidentemente di antiche questioni della filosofia, tanto dell’estetica più pura (nel senso proprio del termine greco *Aisthesis*, messo in luce da Baumgarten), quanto della Fenomenologia e della *Lebensphilosophie* novecentesche, che Handke ha in vario modo ripensato e rielaborato nella sua opera. Non a torto si è spesso parlato in sede di critica di una ben riconoscibile estetica metafisica handkiana connotata per l’appunto da una costante ricerca della “giusta percezione”, ovvero del giusto modo di “esperire” esteticamente in un contesto (quello moderno) secondo lo scrittore proteso piuttosto a limitare l’immediatezza e l’autenticità di tale esperienza – una precipua

---

<sup>1</sup> «l’albero usciva dalla sua immagine consueta e comunque divenuta cara, sorpendo per il fatto di essere divenuto un luogo dell’evento. Luogo dell’evento? No, il frassino stesso era diventato (da una immagine) evento».

*Weltanschauung* che Handke condivide del resto con taluni scrittori e intellettuali della sua generazione (basti pensare a Botho Strauß o a Friederike Mayröcker, ma anche a George Steiner in un contesto più internazionale) impegnati, come ha dimostrato Gert Mattenklott,<sup>2</sup> a elaborare e proporre un particolare tipo di misoneismo, altrimenti definito come “opposizione estetico-metafisica”, al *mainstream*, al linguaggio giornalistico e più in generale a una cieca accettazione del liberalismo più sfrenato (con un conseguente atteggiamento critico anche nei confronti di una cieca, a-critica accettazione di alcuni modelli di pseudo-democratizzazione, assumendo talvolta innegabili posizioni conservatrici ed elitarie).

Tuttavia in questa favola, i margini per parlare di una vera e propria *Zeitkritik* sono ridotti; si impone infatti all’attenzione del lettore la natura squisitamente letteraria di un testo concentrato primariamente sulle possibilità della scrittura di trasporre il risultato di una percezione (*Wahrnehmung*) il più possibile immediata. Lo stesso riferimento a Tucidide nel titolo del suddetto volume collettaneo, andrebbe letto come un tentativo di evocare un *altro* Tucidide, ovvero meno lo storico, e più lo scrittore di *storie*, per dimostrare come sia possibile pensare anche a un altro modo di raccontare la Storia, ossia concentrandosi sulle immagini, sulla visione, sugli *Augen-Blicke*. La favola stessa assurge a spazio letterario nel quale esperire e raccontare la percezione (in questo caso essenzialmente ottica); una percezione che rende questo particolare spazio, del tutto “estetizzato”, idoneo alla sperimentazione di un rinnovato senso di orientamento nella

---

<sup>2</sup> Gert Mattenklott, *Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen. Botho Strauß, Peter Handke und Friederike Mayröcker*, in Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Hans Ulrich Gumbrecht (hrsg.), *Ethik der Ästhetik*, Akademie Verlag, Berlin 1994.

realtà circostante, come quando la corteccia dell'albero diventa per l'io narrante «Kompaß» (7)<sup>3</sup> e «Wegweiser» (7)<sup>4</sup> nel contesto cittadino.

Ma la favola di Handke racconta, come detto, anche il momento del disturbo della *Wahrnehmung*. Questo particolare momento coincide con una mossa coattiva della sfera soggettiva in grado di annientare il portato di immediatezza dello *Erlebnis* puro, allorché il secondo giorno l'osservatore/io narrante si accorge che: «etwas war nicht mehr richtig zwischen mir und dem Baum. Zwar erneuerte sich die Aufregung des Vortags, doch verengte sie diesmal den Blick und ließ das beiläufige, selbstlose Schauen zu einem absichtlichen, übereifrigen werden» (8).<sup>5</sup> È il momento nel quale la soggettività produttrice di senso entra in gioco costringendo l'osservatore a sovrapporre, per analogia, alle immagini (fenomeniche) immediatamente percepite (la corteccia, i solchi su di essa, i rami, il fogliame) altre immagini immagazzinate nella memoria soggettiva (altrove Handke ha parlato della “miseria del confronto”).<sup>6</sup> Attraverso un procedimento di meta-percezione, ovvero di percezione delle proprie modalità di percezione e dunque di riflessione su di esse, l'io narrante è costretto a constatare la violenza della sua azione, allorché avverte la tentazione di aggiungere («dazuzudenken») un qualcosa di proprio, di attribuire («anzudichten») (13) un senso ulteriore all'esperienza della percezione ottica del frassino: «und trotzdem war mir zugleich, bei aller Aufregung des

---

<sup>3</sup> «bussola».

<sup>4</sup> «segnale stradale».

<sup>5</sup> «qualcosa non funzionava più tra me e l'albero. Se l'emozione del giorno precedente si rinnovava, è anche vero che essa questa volta restringeva lo sguardo, trasformando l'atto del guardare accidentale e disinteressato in un atto intenzionale e eccessivamente zelante».

<sup>6</sup> Peter Handke, *Theater und Film: Das Elend des Vergleichens* (1968).



Schauens, als täte ich den Erscheinungen Gewalt an» (9).<sup>7</sup> Con tutta evidenza, nella sua favola Handke descrive un'esperienza eminentemente epifanica, muovendosi anche in questo caso in un contesto con una lunga tradizione in ambito tedesco (grossomodo da Otto passando per Heidegger fino a Bohrer), e che in un ambito più internazionale ha annoverato al suo interno importanti pensatori come Steiner (*Real Presences*, 1986) e Gumbrecht (*Production of Presence*, 2004). Per definizione il momento epifanico si realizza di fatto indipendentemente dall'intervento del soggetto percipiente, presupponendo piuttosto un atteggiamento patico/passivo o, in termini più filosofici ovvero husserliani, responsivo (*Responsivität*) e non intenzionale (*Intentionalität*). I contorni auratici del *Geschehen* al quale l'io narrante allude nella prima pagina del racconto, diventano dunque più nitidi nell'ultima pagina, quando trionfa la percezione della semplice e totale presenza del frassino nella sua semplicità e immediatezza: «Da stand der Baum und verkörperte, wie kein anderes Ding, nichts als die Gegenwart» (13).<sup>8</sup> Se si volesse cercare una morale anche in questa favola, la si potrebbe probabilmente trovare nelle ultime battute della penultima pagina, laddove l'albero di frassino rivela il suo carattere ammonitorio e – stando alla scelta lessicale dell'io narrante – persino educativo: non soltanto il frassino non intende ricordare nulla di particolare al suo osservatore con la sua presenza, ma gli insegna appunto a «prendere le misure» del presente che si gli si «dilata» innanzi ad altezza degli occhi, o al massimo della testa, non un centimetro di più.

Davide Di Maio  
(Università di Verona)

---

<sup>7</sup> «e nonostante tutto, nell'emozione scaturita dal guardare, mi sembrava allo stesso tempo di fare violenza ai fenomeni».

<sup>8</sup> «L'albero era lì e, come nessun'altra cosa, non impersonava altro che il presente».





## **MATERIALI**



## Introduzione alla sezione Materiali

25.02.2022, ore 02:08

*Abbiamo spento la luce, non riusciamo a dormire. Non sapremmo dove scappare e nemmeno ne abbiamo i mezzi. So che durante un bombardamento il luogo più sicuro è il corridoio, ma serve solo a proteggersi dalle schegge. Non scenderò nel rifugio antiaereo, soffro di claustrofobia.*

Ol'ga Bragina<sup>1</sup>

Sono passati quasi dieci mesi dal giorno in cui l'esercito russo ha invaso l'Ucraina su larga scala.

A partire dal 24 febbraio scrittori, scrittrici e intellettuali a livello internazionale hanno fatto sentire la propria voce contro la guerra in testi pubblicati nei giornali e nei social, mossi dalla necessità di raccontare l'orrore, dal bisogno di reagire alla violenza dell'invasione con la parola per contrapporsi a un discorso politico imperialista russo troppo a lungo sottovalutato, per fare sentire la voce della cultura ucraina o anche semplicemente per descrivere le atrocità della guerra e denunciarne i crimini.

In Italia nel corso del 2022 si sono susseguite diverse iniziative editoriali. Forse prima in ordine di tempo è la pagina web *Voci contro la guerra*, curata da Giulia Marcucci per il sito di UNISTRASI.<sup>2</sup> Attiva già partire dagli ultimi giorni di febbraio, la pagina è stata concepita come uno spazio dell'Università per Stranieri di Siena per esprimere la condanna della

---

<sup>1</sup> Ol'ga Bragina, *Dal Diario da Kiev*, tr. it. Giulia Marcucci, pagina web *Voci contro la guerra*, UNISTRASI, 2022, <https://www.unistrasi.it/public/articoli/7042/9 - Voci contro la guerra - Dal Diario da Kiev di O. Bragina.pdf> [22/12/2022].

<sup>2</sup> [https://www.unistrasi.it/1/10/7042/Voci contro la guerra.htm](https://www.unistrasi.it/1/10/7042/Voci_contro_la_guerra.htm) [22/12/2022].

guerra, il sostegno alla popolazione ucraina e a quanti in Russia si oppongono al conflitto. I testi raccolti sono dichiarazioni e testimonianze di scrittori, ma anche lettere aperte e appelli di diverse comunità che si sono mobilitate contro la guerra.

Tra le diverse edizioni del 2022 è importante ricordare l'antologia *Poeti d'Ucraina*, curata da Alessandro Achilli e Yaryna Grusha Possamai, uscita nell'agosto del 2022 per Mondadori, che ha il merito di offrire al pubblico italiano uno spaccato rappresentativo della poesia ucraina contemporanea, inserito però in un contesto cronologico più ampio che parte dalla seconda metà del Novecento. Il volume, dunque, dà voce alla testimonianza delle poetesse e dei poeti ucraini sulla guerra (sul conflitto attuale, ma anche su quello del Donbas di cui quello odierno è l'immediata prosecuzione su larga scala), e l'opportunità di contribuire a una maggiore diffusione della cultura ucraina in Italia.<sup>3</sup>

La poesia è al centro del volume \*\*\* / \*\*\*\*\*. *Voci russe contro la guerra*, curato da Massimo Maurizio e Mario Caramitti, un'edizione digitale *open access* (Università degli studi di Torino, serie petuIIIki),<sup>4</sup> che presenta la protesta di scrittori e intellettuali russi contro l'invasione. Gli asterischi del titolo fanno riferimento allo slogan «Net vojne» (No alla guerra) e alludono alla brutale repressione che oggi in Russia colpisce chiunque osi manifestare la propria contrarietà all'aggressione contro l'Ucraina. Parte dei materiali del

---

<sup>3</sup> In questi mesi, in modo particolare, sono state diverse le iniziative dedicate alla diffusione della cultura ucraina in Italia. Nel contesto veronese, perlomeno, vale la pena menzionare l'intensa attività traduttiva di Marina Sorina, organizzatrice insieme a Pina Piccolo di *Piantare un fiore nella terra bruciata*, il tour delle "poete" ucraine Natalia Beltchenko, Iya Kiva e Oksana Stomina, e il ciclo di incontri *Seminario ucraino*, organizzato dalla sezione di Slavistica del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona.

<sup>4</sup> <https://www.collane.unito.it/oa/items/show/101-?c=0&m=0&s=0&cv=0> [22/12/2022].

volume è stata messo a disposizione dalla redazione di «ROAR» («Russian Oppositional Arts Review», Vestnik oppozicionnoj russkojazyčnoj kul'tury).<sup>5</sup>

In questo quadro, sia pure parziale, è opportuno menzionare il volume *Generazione Putin*, a cura di Simone Guagnelli (Stilo): un libro di taglio diverso rispetto alle pubblicazioni fin qui menzionate, che raccoglie le riflessioni sulla guerra di alcuni russisti intervenuti al Festival di Bari “Pagine di Russia” (novembre 2022), interamente dedicato alla guerra in Ucraina. Infine, un importante ruolo di diffusione delle informazioni, soprattutto sulle proteste e sulle violazioni dei diritti umani in Russia, è svolto dalla Rubrica dell'associazione Memorial Italia sulle pagine dell'«Huffington Post».<sup>6</sup>

In un contesto così variegato, qui descritto senza alcuna pretesa di esaustività, e che si arricchisce costantemente di nuovi contributi, la sezione Materiali di «NuBE» intende offrire ai lettori un frammento di questa pluralità di voci contro la guerra in Ucraina. Spesso si tratta di testi scritti nell'urgenza del momento, istantanee diverse che fotografano attimi di una guerra di aggressione di cui oggi non si vede ancora la fine.

L'articolo di Vladimir Vertlib (qui presentato nella traduzione di Gabriella Pelloni) viene pubblicato nei primi di marzo e si presenta, almeno in parte, come una sorta di risposta al celebre discorso di Putin del 21 febbraio 2022. Il testo dell'autrice e studiosa ucraina Oxana Matiychuk (tradotto da Chiara Conterno), invece, è stato scritto il 28 marzo ed è un frammento del suo personale *Diario Ucraino*, in cui emerge il racconto della quotidianità nel perenne stato di emergenza della guerra. L'indignazione dei primi giorni del

---

<sup>5</sup> <https://roar-review.com/ROAR-58ff1e7b138249688cd0df96fed18c42> [22/12/2022].

<sup>6</sup> [https://www.huffingtonpost.it/autori/memorial\\_italia/](https://www.huffingtonpost.it/autori/memorial_italia/) [22/12/2022].

conflitto per i crimini del governo di Putin contraddistingue, invece, il contributo della scrittrice daghestana Alisa Ganieva (nella traduzione di Giulia Marcucci).<sup>7</sup>

L'ultima parte della sezione è riservata alla poesia. Vi sono presentati (nella traduzione di Alessandro Achilli) due componimenti scritti durante le prime fasi del conflitto: «*L'Orrore, l'orrore, l'orrore...*» del poeta ucraino Danik Zadorožnyj, nel quale le immagini scioccanti della guerra toccano e quasi fondono insieme dimensione personale e politica; e *Palloncini sgonfi*, della poetessa bielorusa Tanja Skarynkina, che descrive la violenza bellica, non senza un tocco delicato di ironia.

In conclusione, prima di lasciare il giusto spazio ai testi, desideriamo ringraziare autrici e autori che hanno concesso i loro contributi, assieme alle colleghe e ai colleghi che hanno offerto le proprie traduzioni.

Daniele Artoni e Manuel Boschiero

---

<sup>7</sup> Si ringraziano Giulia Marcucci e l'Università per Stranieri di Siena per aver messo a disposizione il testo della traduzione pubblicata nella pagina web di UNISTRASI *Voci contro la guerra*.



## Ucraini e russi: erano come fratelli

Vladimir Vertlib

*Per gentile concessione dell'autore pubblichiamo la traduzione integrale dell'articolo Über Ukrainer und Russen: Sie waren doch wie Brüder apparso il 4 marzo del 2022 nella sezione Spectrum del quotidiano austriaco «Die Presse».<sup>1</sup> Il testo riporta le riflessioni dell'autore a pochi giorni dall'inizio del conflitto, fornendo un'istantanea di un momento storico preciso e assumendo così il valore di una testimonianza. Nato nel 1966 a Leningrado (ex-URSS), nel 1971 Vladimir Vertlib emigrò con la famiglia in Israele, quindi in Austria, Italia, Olanda e Stati Uniti, prima di stabilirsi definitivamente a Vienna nel 1981. Dal 1993 vive a Salisburgo come libero scrittore. Il suo ultimo romanzo, Zebra im Krieg (Zebra in guerra), dedicato a un conflitto in cui è adombrato quello attuale, è uscito nel febbraio di quest'anno per i tipi della casa editrice Residenz.*

**Ucraini e russi hanno le stesse radici linguistiche ed etniche, le loro famiglie hanno vissuto esperienze simili – come vittime o carnefici, come combattenti nell'Armata Rossa, come lavoratori di fabbrica durante la Grande Guerra Patriottica o prigionieri nei campi, come perseguitati, funzionari o collaboratori. E adesso?**

Il 24 febbraio 2022, nel primo giorno della guerra di Putin contro l'Ucraina, viene pubblicato su internet un video amatoriale realizzato con

---

<sup>1</sup> Il testo originale dell'articolo si può leggere nel blog dell'autore: <https://vladimirvertlib.at/2022/03/05/uber-ukrainer-und-russen-sie-waren-doch-wie-bruder/> [20/10/2022].

un cellulare che mostra l'abbattimento di un aereo militare. In una inquadratura un po' sfuocata e instabile si riconosce l'ansa di un ampio fiume, probabilmente il Dnipro, all'alba, si sente il botto di un'esplosione, si vede un fumo denso che scende come una nuvola sporca dal cielo verso l'acqua e la terra. Da questo fumo un paracadute scivola giù verso il fiume. Si riconosce vagamente una persona in tuta mimetica e si sente una voce maschile in sottofondo: «Abbattuto! Eccolo che arriva. È uno di noi?» Una voce femminile risponde: «No, era un jet militare russo». Poi di nuovo la voce maschile: «Che razza di (segue una cruda parolaccia)! Magari annegasse nel fiume». E qualche istante dopo: «Se lo prendiamo lo picchiamo a sangue!» Al di là della rabbia che si percepisce e delle fantasie violente che ne conseguono, è significativo, in questo breve dialogo, il fatto che si svolga in russo.

Non ci sono altri paesi in Europa che si assomigliano così tanto come la Russia, l'Ucraina e la Bielorussia. Con l'eccezione della Galizia, dell'Ucraina dei Carpazi e della Bucovina, hanno fatto parte dello stesso Stato e della stessa regione culturale per più di duecento anni. I tre «popoli fratelli» hanno le stesse radici linguistiche ed etniche e in gran parte la stessa religione. In epoca zarista, in epoca sovietica e anche per qualche anno dopo la caduta dell'URSS la gente ha avuto la stessa socializzazione, ha letto gli stessi libri, guardato gli stessi programmi televisivi e film, ascoltato la stessa musica e ammirato gli stessi gruppi pop, le stesse star dei media e gli stessi influencer. Le loro famiglie hanno vissuto esperienze simili, sia come vittime che come carnefici, come combattenti dell'Armata Rossa, lavoratori di fabbrica durante la Grande Guerra Patriottica o prigionieri nei campi, come perseguitati politici o carnefici, funzionari e collaboratori. Non tutti parlano l'ucraino o il bielorusso, ma quasi tutti conoscono il russo. Usano le stesse allusioni, espressioni idiomatiche e parolacce. Ci sono più persone di origine ucraina in Russia che russi in Ucraina, anche se è molto difficile tracciare una linea di demarcazione tra questi due popoli. Quale potrebbe essere il criterio per distinguerli? La

religione, la lingua madre o l'origine non si prestano di certo. Durante l'era sovietica il nazionalismo ucraino è stato represso come altri movimenti nazionalisti. Persone di intere regioni vennero lasciate a morire di fame o deportate, ma i tre popoli slavi insieme hanno rappresentato sempre il gruppo dominante al potere. Leader politici sovietici di lungo corso come Chruščëv e Brežnev erano ucraini. Classici della letteratura russa come Gogol' o Bulgakov erano ucraini, Solženicyn era figlio di un russo e di un'ucraina. Oggi Kyjiv è ancora una città in cui si parla prevalentemente il russo, eppure è il centro di un patriottismo ucraino postmoderno che unisce il cosmopolitismo a un pathos stantio e il folklore genuino al kitsch.

Un altro video girato con un cellulare: una strada di campagna poco illuminata di notte. Un uomo di mezza età, corpulento, vestito solo con maglia e pantaloni da ginnastica, grida a due soldati in tenuta da combattimento che sorvegliano l'ingresso della strada: «Cosa ci fate qui, figli di puttana? Perché siete venuti qui? Tornate in Russia! Cosa dicono le vostre madri? Questo è il mio Paese, figli di puttana». I soldati lo ignorano, non si muovono, non dicono una parola. «Sono russo anch'io, figli di puttana», ruggisce l'uomo. «Ma ora vivo in questo paese, è il mio paese. Figli di puttana!».

Un video falso? Propaganda? Forse no.

Anche trent'anni dopo il crollo dell'Unione Sovietica, le società dell'Ucraina e della Russia non differiscono quasi nelle loro strutture di base e nei loro problemi essenziali. L'eredità del socialismo "reale" di un tempo comprende corruzione, nepotismo e potere degli oligarchi, strutture democratiche e legali sottosviluppate, una forte propensione alla violenza, fascismo quotidiano e un sentimento patriarcale unito a razzismo, antisemitismo e omofobia. Quando alcuni anni fa i radicali di destra e i paramilitari fascisti hanno attaccato una manifestazione gay a Kyjiv, ferendo gli agenti di polizia, hanno riscosso un elogio pubblico anche da parte, tra tutti, dei loro peggiori nemici, i leader separatisti russi

dell'Ucraina orientale. L'odio e la paura comune nei confronti dei gay è apparentemente più forte dello sciovinismo e della guerra.

Quando ebbe inizio la Prima guerra mondiale ci fu un breve momento di euforia in Europa; quando iniziò la Seconda guerra mondiale quasi nessuno esultò. La situazione è simile in Russia e in Ucraina. Nel 2014 vi erano rabbia e orrore da entrambe le parti, ma anche giubilo e speranza, emozioni nazionalistiche, disprezzo per l'altra parte e, soprattutto, desiderio di azione. Nel 2022 di tutto ciò è rimasto poco. Le interviste ai passanti di Mariupol', città in gran parte russofona un tempo abitata da molti greci e direttamente sulla linea del fronte con la Repubblica Popolare di Doneck, due giorni prima dell'attacco russo all'Ucraina non tradivano né paura né odio, ma esprimevano soprattutto rassegnazione o semplicemente una profonda tristezza. Dopo otto anni di guerra la gente sembrava stanca di combattere, non intendeva odiare i separatisti né sperare nell'Europa. L'idea di entrare presto nell'UE e di raggiungere un tenore di vita simile a quello polacco appartiene al passato. Alcuni criticavano Zelens'kyj, altri rimproveravano Putin. Nessuno si faceva illusioni, quasi nessuno voleva andare al fronte. Avevano paura di una possibile guerra? «Perché?», fu la risposta. «Siamo già in guerra». Quando però le truppe russe hanno attaccato il paese, la resistenza a Mariupol' è stata particolarmente forte.

### **Isaak Babel' e Bulgakov**

Quando l'Ucraina divenne indipendente, nel dicembre del 1991, non ne fui felice. Certo, avevo molti pregiudizi nei confronti degli ucraini. Una mia zia, nata e cresciuta in Ucraina, aveva raccontato le sue esperienze con l'antisemitismo, l'ostilità, le aggressioni e il disprezzo che aveva dovuto subire come studentessa nella provincia ucraina dopo la Seconda guerra mondiale. Durante l'occupazione nazista alcuni parenti di mia zia erano

stati uccisi dai loro vicini ucraini. La maggior parte di ciò che avevo letto o sentito sugli ucraini mi faceva pensare che si trattasse di bifolchi primitivi e antisemiti che avevano collaborato con i nazisti. Kyjiv e Odessa, Leopoli o la Crimea, luoghi di cultura e oggetto di profonda nostalgia che vedevo come parte della mia identità, anche se li conoscevo principalmente attraverso la letteratura, dovevano davvero essere lasciati agli ucraini? Kyjiv era storia e letteratura russa, la città degli autori classici Bulgakov e Paustovskij, Odessa era il cuore dell'ebraismo russo, patria dello scrittore Isaak Babel' e del sionista Zeev Žabotinskij. La città di Jalta, in Crimea, incarnava la sofisticata Nizza russa con un tocco d'Oriente, il gusto della conversazione colta e dei racconti čechoviani. Che cosa aveva a che fare tutto questo con l'Ucraina? E Leopoli? In questa città originariamente polacca si incontravano simbolicamente le mie tre identità, quella ebraica, quella russa e quella austriaca.

Un altro video: il 26 febbraio, nella città siberiana orientale di Chabarovsk, al confine con la Cina, vengono arrestati due uomini che reggono degli striscioni con la scritta «No alla guerra!». Gli agenti di polizia che li portano via sono gentili ma decisi. Non si registrano né offese né scazzottate. «La nostra polizia protegge il regime», dichiara il più giovane dei due uomini alla telecamera del cellulare e a internet. «Un regime che sta attaccando un paese vicino e uccidendo persone». I passanti restano per lo più impassibili. Non c'è folla, solo qualche simpatizzante che rimane stranamente silenzioso e passivo.

Chabarovsk dista circa 6.500 chilometri dal confine ucraino, ma non è questo il punto. Piuttosto, la gente è stufa da tempo di questo conflitto, anche qui, dove da anni la televisione e internet portano ogni giorno la guerra e l'odio nelle case. La guerra di Putin è impopolare, tranne che nella propaganda ufficiale, dove non può nemmeno essere definita una guerra, ma al di fuori di Mosca e San Pietroburgo sono relativamente poche le persone che scendono in piazza a protestare per questo motivo. Solo

quando decine di migliaia di caduti torneranno a casa in bare di zinco, il regime di Putin potrà essere seriamente minacciato. Se la guerra lampo si trasformerà in una lunga guerra di logoramento e di partigianeria, potrebbe essere l'inizio della fine del regime di Putin. A lungo andare, anche il suo stesso popolo forse non gli perdonerà l'esperienza traumatica di una guerra tra fratelli e sorelle. Già pochi giorni dopo l'inizio della guerra sono stati segnalati episodi di soldati russi che si sono rifiutati di partecipare e hanno distrutto il proprio equipaggiamento. Si sono resi conto presto di non essere visti come liberatori in Ucraina.

Per il momento, però, le preoccupazioni sono altre: centinaia di persone continuano a morire ogni giorno a causa del Covid-19. Secondo fonti ufficiali sono decedute finora circa 350.000 persone, fonti più serie parlano di un milione di morti. La situazione economica e sociale è catastrofica. Kyjiv è lontana, ma la propria tomba è molto vicina. Quindi, in qualche modo, la guerra arriva al momento sbagliato e al momento giusto. La gente è distratta, non è felice, ma fa il suo «dovere». E questo è tutto ciò di cui il regime ha bisogno.

Quando la mattina del 24 febbraio apprendo che l'invasione dell'Ucraina da parte di Putin è effettivamente iniziata, mi sento male. Telefono ad amici e a parenti, rilascio interviste, scrivo i miei pensieri. Le mie radici sono russe, bielorusse e ucraine, ma nella lontana Salisburgo posso solo osservare e commentare gli eventi con disperazione. Rifletto su quanto la storia possa essere sarcastica e su quanto sia cambiata radicalmente solo nel corso della mia vita. Putin vuole «denazificare» l'Ucraina, eppure Volodymyr Zelens'kyj, presidente dell'Ucraina, un paese che un tempo si presumeva essere così antisemita, è lui stesso un ebreo; di madrelingua russa. È stato eletto con il 73% dei voti alle elezioni presidenziali del 2019. Anche l'ex primo ministro Volodymyr Hrojsman è di origine ebraica. L'affermazione della Russia secondo cui l'Ucraina è governata da una «giunta ebraica fascista» è ridicola e bizzarra quanto la dichiarazione

di Putin secondo cui l'Ucraina è una creazione di Lenin e in realtà ha sempre fatto parte della Russia. L'Ucraina oggi non è più Russia di quanto l'Austria sia Germania. Per quanto grandi possano essere le somiglianze, l'identità è una questione di coscienza e di atteggiamento e non di caratteristiche esterne. In definitiva, però, l'Ucraina non è parte della Russia non per via del suo orientamento più democratico e occidentale, ma semplicemente perché esiste come Stato indipendente da trent'anni. Questa esperienza comune è sufficiente per creare un'identità.

Se russi e ucraini combattono gli uni contro gli altri, è ovviamente in primo luogo dovuto alla campagna di conquista di Putin contro il paese vicino.

### **Il peso della storia**

È però vero che si tratta anche di una guerra tra fratelli e sorelle, che forse viene combattuta in modo così aspro proprio perché è un affare di famiglia. Troppo spesso si vede nel «nemico» la propria ombra, le parti represses della propria anima, si riconosce nell'altro il proprio desiderio di liberarsi del peso della storia. Gli uni si danno alla fuga in avanti, dalla propria miseria verso l'Europa occidentale, solo per rendersi conto di quanto sia lungo e faticoso questo percorso. Gli altri si rifugiano nella grandezza e nell'importanza di un tempo, solo per ritrovarsi a un certo punto a mani vuote. Ma fino a quando questo non avverrà, vite umane saranno distrutte, bambini saranno traumatizzati per tutta la vita, e verranno inflitte ferite fisiche ed emotive con conseguenze che perdureranno per generazioni, fino al prossimo secolo. E alcune immagini rimarranno vive per la maggior parte di noi – immagini di Kyjiv nel 2022, che ricordano quelle di Sarajevo nel 1993, di Berlino nel 1945, di Kyjiv nel 1941 o di Londra nel 1940.

Traduzione e cura di Gabriella Pelloni  
(Università di Verona)





**Diario Ucraino (XVII)  
Un'infinita eclissi di sole  
28 marzo 2022, 15:47**

Oxana Matiychuk  
(Università di Černivci)

*Per gentile concessione dell'autrice presentiamo la traduzione integrale dell'articolo Unendliche Sonnenfinsternis (Un'infinita eclissi di sole), uscito il 28 marzo 2022 nella «Süddeutsche Zeitung» online, dove dall'inizio della guerra Oxana Matiychuk pubblica il suo Ukrainisches Tagebuch (Diario ucraino) di cui questo testo costituisce la 17ª puntata. Oxana Matiychuk ha studiato germanistica e ucrainistica alla Jurij-Fedkonytsch-Universität di Černivci. Ha ricevuto borse di studio della Fondazione Robert Bosch, del DAAD e dell'Erasmus Mundus. Nel 2020 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca con una tesi sulla Genese des poetischen Textes im Werk von Rose Ausländer (Genesi del testo poetico nell'opera di Rose Ausländer) presso il Taras-Schewtschenko-Institut für Literatur dell'Accademia ucraina delle Scienze di Kyjiv. Dirige l'associazione culturale ucraino-tedesca di Černivci al centro Gedankendach ([www.gedankendach.org](http://www.gedankendach.org)). Insegna all'istituto di Storia della letteratura straniera, teoria della letteratura e filologia slava dell'università di Černivci e collabora con l'International Office in quanto responsabile di progetti con le università tedesche. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo il graphic novel Rose Ausländer. Leben im Wort (Rose Ausländer. La vita nella parola), uscito a Zagabria per i tipi di danubebooks nel 2021.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Ringraziamo l'autrice e la «Süddeutsche Zeitung» per aver concesso il permesso di pubblicare la traduzione.

Oxana Matiychuk, *Diario Ucraino (XVII). Un'infinita eclissi di sole. 28 marzo 2022, 15:47*, traduzione e cura di Chiara Conterno, «NuBE», 3 (2022), pp. 199-203.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1288> ISSN: 2724-4202

## **Donazioni da Sindelfingen, progetti di Schaschlik<sup>2</sup> e di una donna a cui non si può dire no: il diario dall'Ucraina**

La mattina di domenica 27 marzo 2022 inizia piuttosto presto per quattro miei colleghi, per l'autista dell'università e per me. Alle 9 dobbiamo essere al confine, un professore dell'università partner *PH Ludwigsburg* [*Pädagogische Hochschule Ludwigsburg*, n.d.t.] è in viaggio da due giorni con altre due persone per consegnarci le donazioni. Tutti i *ragazzi* e la sottoscritta sono puntuali all'appuntamento, nonostante il cambio dell'ora. Poco prima del confine telefona il professore, il collega S. intuisce già di cosa si tratterà: i tedeschi non hanno con sé il passaporto, solo le carte d'identità, solo che queste non bastano non appena lasciano il territorio soggetto a sovranità romena e quindi l'Unione Europea. La spensieratezza dell'UE, la conosciamo già.

## **Invece di incontrarsi per progetti di scambio universitari ci si trova al parcheggio**

S. dichiara ai poliziotti di frontiera ucraini che sono nostri amici di una università partner. In viaggio per una missione ufficiale, non entreranno in Ucraina, trasbordiamo soltanto – nel cosiddetto territorio neutrale di confine. Il poliziotto di frontiera è molto condiscendente, cosa non scontata. Poco dopo ci si rivede felici nel parcheggio. Così ci si incontra di nuovo. Uno scambio di studenti nel 2020 non si realizzò a causa della pandemia, uno scambio come quello di oggi non fu mai programmato... Pacchi, casse e borse vengono trasbordati velocemente. Uno scatolone ci colpisce particolarmente: è stato impacchettato da alunni e alunne della

---

<sup>2</sup> Si tratta di spiedini speziati (n.d.t.).

*Realschule* [scuola secondaria alternativa al liceo, n.d.t.] di Sindelfingen, decorato con cuoricini di carta e con la scritta in ucraino e inglese: «Preghiamo per voi», «Spero che ce la farete», «You are not alone».

Di non essere soli, ne siamo consapevoli dal primo giorno di guerra, questa sensazione ci dà molta forza e speranza in questo periodo di «infinita eclissi di sole» (cito la *mia* Rose Ausländer).<sup>3</sup> Ci intratteniamo per un altro quarto d'ora, il vento è gelido e non ci lascia alcuna possibilità di parlare più a lungo. Un abbraccio e la promessa che la prossima volta faremo assieme gli spiedini speziati e festeggeremo, non nell'area di confine. Nello studentato avviene lo smistamento: qualcosa resta per le persone che vivono negli alloggi, un'altra parte va a Kyjiv, un paio di casse vengono imballate per Bilhorod-Dnistrovs'kyj<sup>4</sup> nella regione di Odessa.

Il mattino seguente inizieremo allo stesso modo: dalla rumena Iași arriverà una fornitura ancora più grande con articoli per neonati e 880 dosi di insulina. Scrivo ad alcuni studenti e studentesse che volevano mettersi a disposizione. Due rispondono subito, possiamo contare su di loro.

Nel frattempo, constato che anche altre cose mi – ci – riguardano ancora, oltre a questa maratona con gli aiuti umanitari. Questioni culturali esigono, per così dire, il loro tributo. L'antologia trilingue *Mikroliten: Jenseits von Celan*,<sup>5</sup> che l'*Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas* [Istituto

---

<sup>3</sup> Si tratta dell'ultimo verso della poesia *Damit kein Licht uns liebe*, contenuta in Rose Ausländer 1985, *Die Sichel mäht die Zeit zu Hen. Gedichte 1957–1965*, Band 3. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 332 (n.d.t.).

<sup>4</sup> In italiano la città è chiamata anche Maurocastro (n.d.t.).

<sup>5</sup> Enikő Dác, Florian Kühner-Wielach, Oxana Matiychuk (hrsg.) 2022, *Mikrolithen: Jenseits von Celan. Microlite: Dincolo de Celan. Мікролітми: номоїбич Целана. Spiegelungen-Preis für*

per la cultura e storia tedesca dell'Europa meridionale e orientale, n.d.t.] e la nostra associazione culturale<sup>6</sup> avevano quasi pronta per la stampa prima del 24 febbraio e per cui dovevamo soltanto emendare un paio di errori, è stato portato a termine dai nostri illustratori. Tuttavia sorge un problema: volevamo pubblicarla nella casa editrice XXI di Černivci, i cui libri pregiati fino a quel momento venivano stampati a Charkiv. Il direttore mi scrive che ora si impegnerà per stipulare i contratti con stamperie dell'Ucraina dell'Ovest, anche per altri libri in programma, ma non sarà facile. E il suo sogno a lungo termine è di trovare investitori per una stamperia all'avanguardia a Černivci. Spero molto che il suo sogno possa realizzarsi. In ogni caso ci sarà un cambiamento incisivo in tutti gli ambiti, anche nell'economia su scala nazionale.

### **Ora, quindi, la nostra arte va a Ingolstadt e Stoccarda**

Dall'associazione artistica *Pictoric* ricevo un'e-mail con cui illustratori amici mandano informazioni sull'attuale progetto artistico "L'Ucraina in guerra". Immagini e testi in inglese, che vengono già esposti in varie località degli stati europei, i materiali elettronici vengono messi a disposizione in caso di interesse. Mi guardo il sito, trovo alcune immagini molto belle; le informazioni vengono inoltrate a conoscenti e istituzioni tedesche e austriache che si occupano di arte. Dopo due o tre giorni arrivano le prime

---

*Minimalprosa 2020. Premiul Spiegelungen pentru proză scurtă. Премія для мініпрози 2020.* Verlagshaus 21, Tscherniwzi (n.d.t.).

<sup>6</sup> L'associazione in questione si chiama Gedankendach (n.d.t.).

reazioni, il teatro di Ingolstadt vuole esporre circa 15 immagini, il *Literaturhaus*<sup>7</sup> di Stoccarda si dice interessato. Mi rallegro e auguro a immagini e artisti di trovare un vasto pubblico.

Il teatro di Brema organizza una manifestazione di solidarietà, anche il teatro comunale di Fürth progetta un evento di beneficenza i cui incassi verranno devoluti a noi. Con una collega dell'istituto di letteratura dico che sarebbe bello finanziare con questi soldi anche qualche progetto teatrale. A Černivci si trovano alcuni giovani attori e attrici di altre città, anche una drammaturga, traduttrice e autrice nota nel *milieu* teatrale, Neda Nezhdana, vive qui ora – forse questo nuovo potenziale creativo potrebbe entrare in sinergia con le artiste e gli artisti locali, qualcosa di sperimentale farebbe bene alla scena culturale di Černivci.

E poi ricevo anche la richiesta di un'intervista su Zoom per una trasmissione letteraria su Rose Ausländer per una stazione radio austriaca. Nel caso di Rose Ausländer non posso rifiutare. Una spaccata tra un po' di *management* culturale e molta gestione della crisi si può ancora fare.

Traduzione e cura di Chiara Conterno  
(Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

---

<sup>7</sup> Si tratta di un'istituzione culturale presente in moltissime città tedesche e austriache, il cui nome può essere tradotto con «Casa della letteratura» (n.d.t.).



## Mi vergogno

Alisa Ganieva

*Alisa Ganieva (1985), cresciuta in Daghestan, è nata a Mosca e attualmente vive in Kazakistan. Ha debuttato come scrittrice nel 2010 con il racconto lungo Salam tebe, Dalgat! (Salam, Dalgat!) pubblicato con uno pseudonimo maschile; nel 2012 è uscito in Russia il romanzo Prazdničnaja gora (tradotto in italiano da Claudia Zonghetti, La montagna in festa). Altri suoi romanzi, in cui è forte l'elemento tematico e linguistico della cultura caucasica, sono finiti nelle short-list dei più importanti premi nazionali russi. In italiano sono usciti anche due racconti in Il secondo cerchio (Tropea 2012, traduzione di Mario Alessandro Curletto ed Elena Chessa) e in Falce senza martello. Racconti post-sovietici (Stilo 2017, a cura di Giulia Marcucci). Ganieva è inoltre giornalista e critica letteraria. Il testo qui presentato, che ripropone con minime revisioni quello pubblicato nella pagina Voci contro la guerra dell'Università per Stranieri di Siena,<sup>1</sup> è la traduzione dal russo di alcuni passi di un articolo, uscito nella versione integrale il 28 febbraio sul settimanale «Die Zeit».*

L'invasione dell'Ucraina da parte della Russia è stata improvvisa, benché in tutto il mondo se la aspettassero in molti; e io ero tra le persone convinte che fosse inevitabile. Era chiaro che il nostro «collezionista di terre russe» avrebbe mandato senza sé e senza ma i suoi carri armati nel

---

<sup>1</sup> <https://www.unistrasi.it/public/articoli/7042/6%20-%20Voci%20contro%20la%20guerra%20-%20Alisa%20Ganieva.pdf> [22/12/2022].

paese che era pronto a fare a pezzi, mosso dalla gelosia verso l'«Occidente collettivo». E sebbene capissi che Putin era capace di tutto questo, sebbene la guerra in Ucraina vada avanti da alcuni anni – e sebbene in tutti questi anni, nei limiti delle mie pallide forze, io abbia cercato di oppormi a quello che stavano combinando con il mio paese –, io sento una vergogna incredibile. Provo molta vergogna e un senso di opprimente pesantezza nel far parte di una società, quella russa, che ha formato un humus così ricco per cannibali, parassiti e assassini. [...] L'antropologa Aleksandra Archipova si è messa ad analizzare i post dei russi sui social, in cui ricorrono le parole «ci/mi vergogna» affiancate alle parole chiave «Putin/Donbass/Ucraina/LNR/DNR/il nostro paese» e ha notato che il 22 febbraio (giorno del riconoscimento delle regioni separatiste di Lugansk e Doneck) sono apparse circa 8000 dichiarazioni di quel tipo; tra queste, ce ne sono almeno 1000 in cui si cerca di prendere le distanze dalla situazione con frasi come «io però non lo ho mica votato». Posso testimoniare che il 23 febbraio la quantità di affermazioni del genere si è vistosamente moltiplicata.

[...]

Il 24 febbraio 2022 sarà la pietra miliare dell'inizio della fine: collasso economico totale, ulteriore isolamento della Russia all'esterno e al suo interno, crescita colossale delle repressioni politiche che prima o poi possono portare ad agitazioni sociali, a una guerra civile e alla dissoluzione del paese. Dichiarando guerra all'Ucraina, Putin ha ipotecato da solo la propria fine. Dubito che possa realizzare il suo sogno recondito di restare nei libri di storia come vincitore e salvatore dei popoli slavi fratelli. Dopo il vile attacco di primo mattino a un paese pacifico, lo associano a Hitler anche coloro che lo consideravano degno di una stretta di mano. [...] E per quanto Putin si sforzi di classificare questa guerra come “operazione militare speciale”, per quanto si sforzi di far credere ai russi che se non avessimo cominciato noi avrebbero cominciato loro, il suo ruolo



storico è evidente: è un aggressore che se ne infischia delle leggi internazionali e di quelle interne, e che valorizza solo la propria morale da aguzzino di paese.

[...]

Solo un'analisi sociologica profonda sarebbe in grado di valutare la reale condizione in cui versa la società russa, ma oggi, nello stato di chiusura e di negazione della verità in cui si trova, è praticamente impossibile. Il primissimo giorno del conflitto, in Russia è stata introdotta la censura di guerra: i mezzi di comunicazione di massa possono riferirsi a «informazioni e dati ricevuti unicamente da fonti russe ufficiali»; il mancato rispetto comporta sanzioni gigantesche e l'oscuramento dei siti. La retorica contro la guerra è sempre più vista come un crimine. Una ventina almeno di miei conoscenti ha già ricevuto la visita dei poliziotti di quartiere; vogliono sapere se hanno intenzione di partecipare a qualche manifestazione contro la guerra e cercano di fare una «chiacchierata di prevenzione».

È dunque possibile individuare alcune modalità di reagire, ma è impossibile quantificare la percentuale precisa della popolazione che abbia in questo un ruolo attivo. Provo a fare una sintesi:

1. Non possiedo tutte le informazioni e non so dire di chi è la colpa, però sono contro qualsiasi guerra.
2. Sono contro l'aggressione russa in Ucraina, Putin è un assassino.
3. Ovviamente la guerra non va bene, ma non avevamo alternative: la Nato ci avrebbe bombardati.
4. È solo una provocazione degli Usa e dell'Ucraina, la Russia colpisce solo gli obiettivi militari, i video sulla morte dei civili sono fake.
5. Bisognava prendersi Kiev già nel 2014. Era ora!

Lo scollamento avverrà anche tra le generazioni. Chi è più vecchio è incline a credere alla televisione: cadesse il mondo, ma la televisione è sacrosanta. Alcune persone mi hanno riferito che le madri, filoputiniane, a causa di vedute diverse sulla guerra hanno tagliato i ponti. Queste ma-

dri considerano i propri figli complici del nemico. E nelle conversazioni in famiglia, così come nella retorica ufficiale, si fanno continue allusioni alla Grande guerra patriottica, a come avrebbe reagito a questa situazione un «nonno» a caso, o il vero «nonno», che aveva sconfitto i fascisti. Avrebbe sostenuto l'incursione nel paese fratello o l'avrebbe condannata?

La reazione «altro che se era ora di prendersi Kiev» è radicale e marginale, però, ahimè, gode del consenso anche di una parte della cosiddetta intelligencija: scrittori, editori, critici.

Forse si nasconde qui la reazione perversa della paura. Perché il pentolone della dittatura, il cui coperchio ora sbataccia con fragore, stracuocerà tutti: chi è favorevole e chi non lo è.

Lo abbiamo già vissuto nel 1917.

Nonostante il fatto che Putin, Lukašenko e tutto il loro seguito militare e civile appaiano come un esercito di psicopatici clinici, nonostante questo, i loro crimini non devono essere archiviati come casi di follia.

Devono rispondere in tribunale di ogni loro delitto, di quelli segreti e di quelli alla luce del sole, e io mi auguro con tutto il cuore che vivremo fino a quel giorno, sia loro, sia noi.

Traduzione e cura di Giulia Marucci  
(Università per Stranieri di Siena)

**«UŽASY, UŽASY, UŽASY...»**

**«L'ORRORE, L'ORRORE, L'ORRORE...»**

Danik Zadorožnyj

Danik Zadorožnyj, «*Užasy, užasy, užasy...*», traduzione e cura di Alessandro Achilli, «NuBE», 3 (2022), pp. 209-214.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1327> ISSN: 2724-4202

*Danik Zadorožnyj (Leopoli, 1995), è un poeta ucraino che scrive sia in ucraino che in russo. La lirica che presentiamo, scritta in russo pochi giorni dopo l'inizio dell'aggressione su larga scala, è tipica del linguaggio poetico di Zadorožnyj, che predilige le forme lunghe e una lirica di tipo riflessivo, argomentativo, in cui l'emozione si fonde con il ragionamento, il vissuto con la dichiarazione. Facendo sua una tendenza comune a molti approcci poetici della contemporaneità, Zadorožnyj usa la lirica come strumento di conoscenza del mondo al crocevia dell'individuale e del pubblico, cioè del politico, ricordandoci della labilità del confine fra i due poli.*

Danik Zadorožnyj, «Užasy, užasy, užasy...»

ужасы, ужасы, ужасы  
в наш дом пришли ужасы  
на моей земле столько ужасов  
под руинами сколько ужасов  
в плену сколько ужасов  
с руками-ногами, перевязанными красным скотчем  
обманутые командирами, недоученные срочники без солярки для  
ржавой бронетехники  
с просроченными сухпайками  
ваши ужасы разлетаются на ошметки  
их доедают собаки  
их заваливает снегом  
их посылают нахуй  
их снимают на камеру в телеграм-каналы, которые я не хотел читать  
новых оккупантов будут встречать только те цветы  
которые прорастут из предыдущих  
новые виды растений  
живой перегной и удобрение для нашей земли  
эти цветы по горячей линии отправят российским матерям вместо  
похоронок  
они будут идти годами  
конной почтой россии, как в средневековье  
и они не завянут в пути, все эти столько-то лет  
пути  
без ютуба, долларов и новых айфонов  
чтобы их дети и жены могли почувствовать запах войны  
и горелого мяса детей моей родины  
это настоящая отечественная война  
take the power back  
и гордиться, что полегли в защиту бункера

l'orrore, l'orrore, l'orrore  
a casa nostra è arrivato l'orrore  
nella mia terra c'è così tanto orrore  
sotto le rovine così tanto orrore  
tra i prigionieri così tanto orrore  
i piedi e le mani scocciati di rosso  
reclute incapaci, fregate dai maggiori, carri armati arrugginiti senza  
carburante

i ranci son scaduti  
va in frantumi il vostro orrore  
lo mangiano i cani  
lo copre la neve  
lo mandano affanculo  
lo postano su telegram, io non volevo leggere  
i nuovi invasori troveranno altri fiori  
che nasceranno da quelli vecchi  
nuovi tipi di piante  
humus e concime per la nostra terra  
li manderanno alle madri russe, senza funerali, c'è una hotline,  
ci vorranno anni  
con la posta dei cavalli, quella russa, medievale,  
e non appassiranno, in tutti quegli anni  
di viaggio  
senza video, dollari, iphone nuovi  
per far sentire ai figli e alle mogli l'odore di guerra  
la carne bruciata dei nostri bambini  
questa sì che è una guerra patriottica  
take the power back  
fieri di morire per aver difeso il bunker

черные зубы разбомбленных высоток киевской челюсти  
как карлес войны  
закупоренные людьми и другими животными сосуды  
метрополитена  
как тромбоз войны  
убийство русскоязычных в защиту русских  
как предлог войны  
как обвинять девушку, что все это — из-за короткой юбки  
все  
больше нет никаких русских  
они закончились  
извините  
кто они такие? помните таких?  
руб по стоиисят  
а горбушка по сколько?  
а тело солдата по сколько?  
и что с россссссиян\_ками, а, бабулечка, ты мне скажи  
на седьмой день войны  
по вайберу  
из москвы

Danik Zadorožnyj, «L'orrore, l'orrore, l'orrore...»

i denti neri delle case bombardate, mascelle di Kyjiv  
carie di guerra  
i vasi del metrò intasati di gente e altri animali  
trombosi di guerra  
uccidere i russofoni per difendere i russi  
pretesto di guerra  
incolpare le donne per la gonna troppo corta  
basta  
non ce n'è più di russi  
sono finiti  
scusate  
chi sono? ve li ricordate?  
il rublo è sceso un botto  
e il pesce a quant'è?  
e il corpo del soldato?  
e i rrrrussssi? e le rrrrusssse? mi dica signora  
al settimo giorno di guerra  
su viber  
da mosca

Traduzione e cura di Alessandro Achilli  
(Università di Cagliari)



**KAK SDUVŠIESJA ŠARIKI**

**PALLONCINI SGONFI**

Tanja Skarynkina

Tanja Skarynkina, *KAK SDUVŠIESJA ŠARIKI*, traduzione e cura di  
Alessandro Achilli, «NuBE», 3 (2022), pp. 215-218.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1328> ISSN: 2724-4202

*Tanja Skarynkina (Smarhon', 1969), una delle voci più apprezzate della letteratura bielorusa contemporanea, è poetessa e prosatrice, attiva sia in bielorusso che in russo. La sua poesia, tendenzialmente laconica, è allo stesso tempo scavo nel passato dell'io e lucida esplorazione del presente nella sua dimensione collettiva. Come ben mostra la conclusione del testo che presentiamo, scritto nel marzo del 2022, lo sguardo poetico di Skarynkina si muove su un mondo capace al contempo di gettarci nella disperazione e di lasciarci un barlume di consapevole e ironica speranza, pur nella consapevolezza che le barriere alla libertà e alla giustizia imposte dal totalitarismo necessitano di forza e costanza per essere finalmente eliminate.*

## КАК СДУВШИЕСЯ ШАРИКИ

Снились пузатые самолёты  
две штуки  
низко-низко летят  
ещё ниже  
ещё  
сейчас начнут бомбить  
через мгновенье  
вот-вот  
стою в поле у редкого леса  
над которым они снижаются  
а они берут и падают беззвучно  
как сдувшиеся воздушные шарик  
это повторение сна из детства  
я его сразу узнала  
по свастике на крыльях  
и по выражению морд самолётных  
которых послали бомбить  
но им сделалось стыдно  
и они самоуничтожились  
столько лет не снился этот сон  
пугающий и обнадеживающий.

**PALLONCINI SGONFI**

Due aerei panciuti  
in sogno  
volano bassi bassi  
ancora più bassi  
ancora di più  
ora bombardano  
un istante più tardi  
eccomi  
su un prato, di fianco a un boschetto  
ecco si abbassano  
poi cadono in silenzio  
due palloncini sgonfi  
lo sognavo da bambina  
l'ho capito subito  
la svastica sull'ala  
e quelle facce da aerei di guerra  
che tirano bombe  
ma hanno avuto vergogna  
e si sono distrutti  
quanti anni non li avevo sognati  
tanta paura e tanta speranza.

Traduzione e cura di Alessandro Achilli  
(Università di Cagliari)