

**studi
germanici**



11
2017

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Irene Kajon**
Sul rapporto fede-sapere: Regina Jonas oltre la «Wissenschaft des Judentums»
- 25 Markus Ophälders**
Abgründe und Spiegelungen. Noten zu einem Versuch über die Heimat

Letteratura

- 51 Aldo Venturelli**
Der Dichter und der Historiker. Über Goethes Verhältnis zu Manzoni
- 73 Saverio Campanini**
Alla maniera di Goethe. Su una traccia in Walter Benjamin
- 91 Matteo Zupancic**
Caduta dell'epos e rinascita della tragedia: Paul Ernst e il *Nibelungenlied*
- 105 Francesco Burzacca**
Mendel Singer Goes to Hollywood. On the Lost 1936 Film Adaptation of Joseph Roth's Novel *Hiob*
- 135 Massimiliano De Villa**
Geheimes Lachen und ambivalente Scherze: Thomas Manns Transformation hebräischer Polysemie in den *Joseph*-Romanen
- 159 Valerio Magrelli**
Versi francesi nel *Krull* di Thomas Mann: da Béranger a Hugo
- 171 Dora Rusciano**
Memoria, identità e finzione letteraria. Alcune riflessioni su *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* di Ulrike Draesner

Linguistica

- 197 Marina Foschi**
«Als Witze Scherze waren». Über die Polysemie des Worts 'Witz' mit besonderer Berücksichtigung seiner Verwendung als Fachwort der Ästhetik im Werk *Gedancken von Schertzen* von G.F. Meier

Ricerche

- 219 Selma Jahnke**
La formazione di un intellettuale europeo: Ludwig Pollak.
Erschließung der frühen Tagebücher durch das Istituto Italiano di Studi Germanici – Perspektiven der Forschung
- 227 Elisa D'Annibale**
«Auf den 'italienischen' Marmorklippen». La difficile diffusione di Ernst Jünger in Italia e il contributo della casa editrice Mondadori (1935-1942)
- 249 Pier Carlo Bontempelli**
Perché serve un archivio della germanistica

263 Osservatorio critico della germanistica

361 Abstracts

367 Hanno collaborato

Memoria, identità, e finzione letteraria.
Alcune riflessioni su
Sieben Sprünge vom Rand der Welt
di Ulrike Draesner

Dora Rusciano

Il passato non è morto; non è nemmeno passato. Ce
ne stacciamo e agiamo come se ci fosse estraneo.
Christa Wolf, Trama d'infanzia

L'incipit del romanzo *Trama d'infanzia* di Christa Wolf citato in eser-
go¹ è certamente uno dei più efficaci della letteratura tedesca del secondo
dopoguerra. In esso trova magistralmente espressione l'enorme difficoltà
dimostrata dalla Germania a liberarsi del peso schiacciante del passato.
Sintesi pregnante di questa condizione psicologica che ha trovato ampia
eco nella letteratura, le parole di Wolf hanno recentemente conosciuto
una certa fortuna nella critica letteraria: nonostante il romanzo in que-
stione sia stato concepito in un contesto e con finalità differenti, si presta-
no infatti molto bene a descrivere quella che negli anni Novanta la critica
americana ha categorizzato sotto l'etichetta di *postmemory*. Con questo
termine, la studiosa di origine rumena Marianne Hirsch fa riferimento
a un tipo particolare di memoria che non si fonda su ricordi personali,
ma non è totalmente frutto di invenzione. Quelli che vengono richiamati
alla memoria sono i ricordi di eventi vissuti da persone affettivamente
vicine a chi narra e, nonostante la distanza generazionale, ciò determina
un elevato investimento emotivo e un forte desiderio di tenere viva la me-
moria familiare di accadimenti storici. La studiosa si sofferma molto sulla
persistenza del passato nelle vite di coloro i quali, pur essendo nati dopo
eventi storici drammatici, si sono trovati a condividere i traumi personali
e collettivi di chi li aveva effettivamente vissuti a causa di quello che viene
chiamato *memories cascading*. I suoi lavori mettono in rilievo la profonda
influenza che i racconti e gli stessi comportamenti dei sopravvissuti han-
no avuto sulle nuove generazioni. Scrive Hirsch:

¹ Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Berlin 2007; trad. it. di
Anita Raja, *Trama d'infanzia*, e/o, Roma 2015, p. 9.



Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present².

Leggendo queste osservazioni sulla *postmemory*, il 'post' del termine potrebbe addirittura suonare stonato: lungi dal rimarcare una cesura tra passato e presente, esso sembra invece creare un ponte tra temporalità che si vorrebbero separate, rivelando la presenza ingombrante e dolorosa di un passato solo apparentemente lontano ed estraneo.

Nel suo ultimo volume, *The Generation of Postmemory*, Hirsch ha esposto in maniera sistematica le proprie ricerche sulla memoria transgenerazionale, ricollegandole alla cosiddetta teoria della cultura di Heidelberg elaborata dai coniugi Assmann. Come è noto, Jan e Aleida Assmann distinguono tra memoria comunicativa e memoria culturale: la prima fondata sulla trasmissione intra e intergenerazionale del racconto di eventi da parte dei loro testimoni diretti; la seconda sulla istituzionalizzazione della memoria attraverso la commemorazione rituale di determinati eventi e soprattutto attraverso la selezione e canonizzazione di opere di vario genere nelle quali trovano espressione simbolica valori, modelli interpretativi e comportamentali e tutto quanto va a costituire l'identità di una comunità. Nel primo caso, la memoria si esaurisce nell'arco di tre generazioni, nel secondo annulla i confini temporali attraverso gli archivi dove vengono sia preservati i materiali simbolici sui quali si fonda la memoria culturale attiva di una comunità – ossia quei materiali selezionati dai cosiddetti 'esperti della cultura' – sia accumulati i documenti che costituiscono la cosiddetta memoria passiva o latente, il cui potenziale può essere riscoperto in epoche successive. La memoria comunicativa prevede un passaggio dall'individuale al sociale attraverso la condivisione; quella culturale, invece, prevede un ulteriore passaggio dal sociale al politico, con la conseguente perdita della mediazione familiare, in favore di una più complessa costruzione simbolico-culturale.

Per le proprie ricerche Hirsch mette in rilievo un aspetto poco indagato dagli Assmann e cioè la violenza della storia, che può influenzare in diversi modi la costruzione della memoria. Una prima conseguenza della violenza può essere la difficoltà dei singoli nell'affrontare i traumi da essa generati, nel dare forma narrativa o in generale simbolica a determinati

² <<http://www.postmemory.net/>> (data ultima consultazione: 8 aprile 2017).



eventi per consegnarli alla memoria collettiva. In questo caso, il non detto ha un potere paragonabile – se non superiore – a quello di storie che vengono effettivamente raccontate: ad essere tramandati inconsciamente, sono infatti gli stessi traumi non elaborati che di conseguenza condizionano le vite anche delle generazioni successive. Un caso differente può essere quello di chi tende a vivere nel passato, imprigionandovi anche le nuove generazioni, che vengono costantemente confrontate con eventi violenti non vissuti in prima persona, ma non per questo meno traumatizzanti. Vi è infine il problema ancor più complesso della dissoluzione – attraverso lo sterminio, l’esilio o la diaspora – della comunità che ha generato una determinata memoria culturale, dissoluzione che costringe a una modifica radicale del modo di concepire il legame di comunità per evitare la distruzione della stessa. La *postmemory* nell’analizzare le rappresentazioni simboliche di determinati eventi storici, pone particolare attenzione agli effetti psicologici transgenerazionali di tali eventi, evidenziando come essi portino a rinsaldare i legami familiari e mettendo in luce il modo particolare in cui trovano forma narrativa. Scrive Hirsch:

The structure of postmemory clarifies how the multiple raptures and radical breaks introduced by trauma and catastrophe inflect intra-, inter-, and transgenerational inheritance. It breaks through and complicates the line the Assmanns draw connecting individual to family, to social group, to institutionalized historical archive. That archive, in the case of traumatic interruption, exile and diaspora, has lost its direct link to the past, has fortified the embodied connections that forges community and society. And yet the Assmanns’ typology explains why and how the postgeneration could and does work to counteract or to repair the loss. Postmemorial work, I want to suggest – and this is a central point of my argument in this book – strives to reactivate and re-embodiment more distant political and cultural memorial structures, by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone³.

Il modello di memoria qui proposto è dunque incentrato sul senso di affiliazione e familiarità. Mentre quella degli Assmann è sostanzialmente una teoria della cultura che riconosce nella memoria il presupposto della cultura stessa, quella di Hirsch è appunto una teoria della memoria incentrata sul legame affettivo intergenerazionale che si crea attraverso l’atto di ricordare. Entrambe le teorie riconoscono alla letteratura un ruolo

³ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, p. 33.



primario, ma interpretano la sua funzione in modo diverso. Mentre la teoria della cultura di Heidelberg si focalizza sull'aspetto normativo e formativo della letteratura – e degli altri costrutti simbolici – quale fondamento dell'identità culturale, l'interesse dei *postmemory studies* è tutto rivolto alla narrazione come strumento principe della costruzione/ricostruzione dei ricordi familiari.

La diffusione degli studi sulla postmemoria è andata di pari passo con la proliferazione e il successo – anche commerciale – di quello che va sempre più delineandosi come un filone narrativo con caratteristiche proprie. Ad accomunare i testi ascrivibili alla *postmemory literature* è innanzitutto la problematizzazione del ricordo e lo stretto legame tra passato e presente. In questi romanzi, l'io narrativo non presenta i propri ricordi come un qualcosa di stabile e certo, esplicita i propri dubbi su quanto viene raccontato, mettendo in rilievo il processo emotivo che sottende all'atto di ricordare e lo influenza profondamente. Inoltre, viene posta molta enfasi nella narrazione sia sul *memories cascading* sia sull'influenza del presente sulla costruzione dell'immagine del passato. Molta letteratura postmemoriale, inoltre, fa ampio uso di materiale fotografico che, tuttavia, non ha un carattere testimoniale, non serve a dimostrare la veridicità di quanto narrato, bensì a mettere ulteriormente in discussione l'affidabilità del ricordo. Hirsch insiste molto su questo aspetto e, riprendendo le riflessioni barthesiane sulla fotografia, sostiene che nelle opere in questione le immagini fotografiche fungono da *points of memory*, ossia raccontano soprattutto dei bisogni, delle paure, della ricerca di familiarità di chi narra. Tutte queste caratteristiche vengono ricondotte da Hirsch all'aspetto distintivo della *postmemory*, ossia, appunto, l'aver a che fare non con ricordi personali, né totalmente inventati, bensì con traumi familiari.

Un esempio efficace può essere il romanzo *Forse Esther* di Katja Petrowskaja, nel quale l'autrice ricostruisce la propria storia familiare, segnata dalla Shoah e prima ancora dalla Rivoluzione russa, mettendo in scena il lavoro stesso di ricostruzione di questa storia familiare svolto attraverso le testimonianze dirette dei genitori, gli archivi e i nuovi media tecnologici come internet, nonché i propri ricordi personali dell'influenza che il continuo rimando al racconto del passato ha avuto sulla sua vita. «Avevo pensato che bastasse raccontare di quelle poche persone che per caso erano i miei parenti e già avremmo avuto in pugno la storia del XX secolo»⁴, scrive Petrowskaja, eppure mette costantemente in evidenza l'incertezza del ricordo e delle proprie ricostruzioni, cui allude il titolo stesso dell'opera. Non vi è dunque finzione di verità come in un romanzo

⁴ Katja Petrowskaja, *Vielleicht Esther*, Suhrkamp, Berlin 2014; trad. it. di Ada Vigliani, *Forse Esther*, Adelphi, Milano 2014, p. 10.



storico e non vi è la pretesa di neutralità di una testimonianza storica. In una delle sue prime pubblicazioni sull'argomento, Hirsch afferma che

Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by a deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection, but through an imaginative investment and creation⁵.

Lo sforzo creativo per ricostruire eventi dei quali si conoscono primariamente gli effetti traumatici è il motivo che ha portato Hirsch a proporre anche il romanzo *Austerlitz* di W.G. Sebald come esempio di *postmemory literature*. In realtà, la storia familiare dello scrittore non è stata segnata direttamente dalle vicende storiche alle quali rimanda il romanzo e questo farebbe venir meno l'aspetto preponderante della letteratura postmemoriale. Tuttavia Hirsch argomenta la propria interpretazione dell'opera in chiave postmemoriale soffermandosi sul particolare uso che Sebald fa delle immagini fotografiche e sul modo in cui l'autore costruisce la propria scrittura narrativa in contrapposizione alla testimonianza storica⁶. L'interpretazione del romanzo di Sebald come esempio di letteratura postmemoriale è stato oggetto di critiche da parte della germanista Kathy Behrendt, che ha proposto anche un'analisi del potenziale e dei limiti del concetto di *postmemory*. La germanista ha rimarcato il contributo dato da Hirsch a un ripensamento del rigido modello di memoria culturale proposto dagli Assmann, ma ha anche messo in guardia dagli effetti potenzialmente controproducenti che potrebbe comportare un eccessivo ampliamento dell'uso del concetto di *postmemory* come modello interpretativo di opere nelle quali non c'è il rimando a memorie di traumi familiari. Scrive Behrendt:

The concept of postmemory began largely as an attempt to capture the relation of children of survivors to their parent's memories, through emotional engagement and empathy. The means for this is creative imagination and the goal is to preserve remembered events. If we expand postmemory to include cases like *Austerlitz* and Max Ferber's stories, where some or all of these elements are absent or suppressed, we obscure what is of value in both Hirsch and Sebald⁷.

⁵ Marianne Hirsch, *Family Frames - photography narrative and postmemory*, Columbia University Press, New York 1997, p. 22.

⁶ Su storia e narrazione in Sebald si veda anche Lynn L. Wolff, *W.G. Sebald Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, De Gruyter, Berlin 2014, nel quale l'autrice sostiene che l'opera dell'autore consente di sviluppare una riflessione sul confine tra storia e letteratura.

⁷ Kathy Behrendt, *Hirsch, Sebald, and the Uses and Limits of Postmemory*, in *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*, ed. by Russel J.A.



Behrendt dunque riconosce la necessità di mettere in evidenza l'impatto della trasmissione transgenerazionale dei traumi ma non condivide l'opportunità di utilizzare gli spunti di riflessione venuti dagli studi sulla postmemoria come strumento per interpretare opere letterarie non scritte da discendenti di vittime di traumi, come invece ha fatto Hirsch nel suo ultimo volume. Si potrebbe affermare che la diversità delle posizioni delle due studiose si basi su un diverso modo di porsi nei confronti della finzione letteraria e del peso che il dato autobiografico ha nel modo di concepirla: per Behrendt, il concetto di *postmemory* si giustifica nel momento in cui serve a comprendere meglio il coinvolgimento emotivo di un autore rispetto a quanto viene narrato, coinvolgimento che dà un'impronta autobiografica alla scrittura e in qualche modo diminuisce il grado di finzione di un'opera; la studiosa rumena, al contrario, utilizza il concetto di *postmemory* per rimarcare il maggior grado di finzione della letteratura postmemoriale rispetto alle testimonianze storiche documentarie e considera il dato autobiografico preponderante ma non esclusivo.

Il modo di concepire il concetto di finzione letteraria è una questione tanto complessa quanto importante ed è ancor più rilevante se, come fanno entrambe le studiose, si collega questo discorso al problema della costruzione della memoria culturale. Alcuni importanti spunti di riflessione su questo tema vengono da una delle voci più interessanti del panorama letterario tedesco, quella di Ulrike Draesner⁸. Sul ruolo della finzione letteraria nella costruzione dell'identità e della memoria, nonché sul potenziale ermeneutico degli studi sulla postmemoria si proverà in questa sede a riflettere partendo dall'analisi di *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, l'ultimo romanzo dell'autrice monacense. In particolare ci si soffermerà sul particolare uso che Draesner fa della rete e della lingua tedesca per portare avanti attraverso la pratica letteraria le riflessioni su memoria e finzione narrativa introdotte dai *postmemory studies*.

IL ROMANZO

Ulrike Draesner occupa certamente un posto di rilievo nel panorama letterario tedesco. La scrittura di *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* arriva a quasi venti anni dal suo esordio letterario ed è stata preceduta da una lunga ed eterogenea serie di pubblicazioni (poesie, romanzi, racconti brevi, saggi, traduzioni, radiodrammi), ma si inserisce nel solco tracciato

Kilbourn – Eleanor Ty, Wilfried Laurier University Press, Waterloo Ontario 2013, pp. 51-67, qui pp. 60-61.

⁸ Per la bibliografia completa delle opere dell'autrice si veda il sito <<http://www.draesner.de/>>.



già da *gedächtnisschleifen*, l'opera d'esordio dell'autrice. In questo volume di poesie si può riconoscere l'interesse di Draesner per la costruzione della memoria degli eventi storici che percorre tutta la sua produzione, nonché la complessità e la ricchezza della sua scrittura. La stessa pluralità di significati del titolo della raccolta ne è un ottimo esempio: la prima parte (*Gedächtnis*) fa riferimento a quello che è il tema centrale della scrittura di Draesner; la seconda (*Schleifen / schleifen*) evoca una serie di associazioni (l'ansa di un fiume che raccoglie i detriti, i *loop* musicali che si ripetono come echi incessanti, le stringhe del codice genetico racchiuso nel DNA, l'atto di levigare ma anche quello di cancellare) che raccontano invece del complesso lavoro dell'autrice sulla memoria.

A differenza di altre opere, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* ha carattere dichiaratamente autobiografico: la ricostruzione degli eventi storici ai quali si fa riferimento non ha primariamente lo scopo etico di riportare alla memoria alcuni dei capitoli più bui della storia europea, ma è soprattutto un modo per fare i conti con la propria storia familiare. Secondo quanto riferito dalla stessa autrice, le ricerche svolte da Marianne Hirsch sul *memory cascading* sono state per lei di fondamentale importanza per la concezione di questo romanzo⁹. Esse le hanno fornito un'importante chiave di lettura delle proprie vicende familiari e l'hanno portata a interrogarsi sul passato non a livello macroscopico, soffermandosi sulle dinamiche della società tedesca del dopoguerra in generale, bensì a livello microscopico, partendo dalla concretezza dei traumi individuali e dal modo in cui essi hanno informato le capacità relazionali dei singoli.

L'evento storico al quale rimanda Draesner nel romanzo è quello al quale normalmente si fa riferimento con il termine *Flucht und Vertreibung*, ossia la fuga e l'allontanamento forzato dalla Polonia delle popolazioni di lingua e cultura tedesca presenti in territorio polacco sulla spinta dell'armata rossa. Il ramo paterno della famiglia dell'autrice è appunto originario della Slesia e il trauma dell'allontanamento forzato dalla propria casa, le ferite della guerra e di una fuga estenuante che il padre ha vissuto, così come pure la difficoltà a parlare di questi eventi tragici, hanno condizionato tanto i suoi comportamenti quanto le relazioni all'interno della famiglia. Non meno rilevante è stata poi la compresenza nel nucleo familiare dell'autrice di due mondi molto diversi: il ramo materno, di tradizione cattolica e contadina che parlava il dialetto bavarese, e quello

⁹ Per le informazioni relative alla genesi del romanzo si veda il documentario della NDR dal titolo *Die Verzogenen* presente sul sito dedicato dall'autrice al romanzo <<https://der-siebte-sprung.de>> (data ultima visualizzazione: 11 aprile 2017) e sul suo sito personale <<http://www.draesner.de/sieben-spruenge-vom-rand-der-welt/>> (data ultima visualizzazione: 11 aprile 2017).



paterno di piccoli imprenditori protestanti originari da una regione, la Slesia appunto, con un dialetto molto diverso:

Ich erinnere mich an den schlesischen Singsang meiner Großmutter. Ihre weichen Vokale, die Melodie ihrer Sprache, ihren staubigen Streuselkuchen, der gar nicht dazu passen wollte. Und eine Frau, die in München jahrelang über mir wohnte, 100 schlesische Gedichte auswendig konnte und mir manchmal, auf der Treppe, eines sagte. Ich hörte nie auf den Sinn¹⁰.

Benché il dramma dell'allontanamento forzato dei tedeschi dalla Polonia costituisca certamente la trama narrativa principale, Draesner sceglie di soffermarsi anche sulle sofferenze di quella parte di popolazione polacca che pure fu costretta allo spostamento da una parte all'altra del Paese, a lasciare le proprie case andando ad occupare le abitazioni abbandonate dai tedeschi in fuga. Il riferimento di Draesner alla *polnische Westverschiebung*, un capitolo poco noto della storia della Seconda guerra mondiale e delle sue immediate conseguenze – ma certamente non meno tragico – ha il merito di restituire complessità a una vicenda che continua ad accendere gli animi dei diretti interessati¹¹. La tensione su questi temi è in parte riconducibile alla storica conflittualità tra Polonia e Germania, acuita dalle indicibili violenze compiute dai nazisti e dalla risposta non meno violenta di russi e polacchi che ha visto vittime le popolazioni tedesche presenti sul territorio. Il superamento del conflitto non è stato certo aiutato dal silenzio che per lungo tempo ha tenuto questa parte della storia ai margini del dibattito pubblico. Diverse sono state le problematiche che hanno ostacolato una discussione aperta sul tema all'interno della BRD, della DDR e della Polonia. Se nella DDR e in Polonia il silenzio sull'argomento si può ricollegare alla difficoltà ad ammettere pubblicamente le violenze perpetrate dalle truppe dell'Unione Sovietica non meno problematica si è rivelata la questione nella BRD, soprattutto quando, con la sinistra al governo, è iniziato un periodo di distensione dei rapporti con l'Est Europa: le rivendicazioni del Bund der Vertriebenen – l'associazione fondata negli anni Cinquanta dai tedeschi espulsi dal territorio polacco – sono state infatti respinte e l'associazio-

¹⁰ Ulrike Draesner, *Die rote Spaghetti der Sprache*, in *Helden wie Ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*, hrsg. v. Jürgen J. Becker – Ulrich Janetzki, Quadriga Verlag, München 2000, pp. 24-32, qui pp. 27-28.

¹¹ Cfr. Norman M. Naimark, *The Persistence of 'the Postwar': Germany and Poland*, in *Histories of the Aftermath: The Legacy of Second World War in Europe*, ed. by Frank Biess – Robert Moeller, Berghahn Books, New York-Oxford, 2010, pp. 13-29. L'autore fa riferimento, tra l'altro, alla proposta di costruire un museo-memoriale su questi eventi storici a Berlino che suscitò aspre polemiche sulla stampa polacca, la quale riteneva la Polonia una sede più adeguata a un tale museo.



ne è stata costantemente tacciata di utilizzare una retorica nazionalistica tipica della destra. Solo con la fine della Guerra fredda si è tornato a riflettere su queste vicende storiche, quando cioè è stata anche fatta definitivamente chiarezza sul confine tra Germania e Polonia – individuato provvisoriamente nella linea Oder-Neiße durante le conferenze di pace di Theran, Jalta e Potsdam, ma sancito definitivamente solo dopo il 1990¹².

Nel contesto della narrazione di queste vicende storiche, il romanzo di Draesner si distingue non solo per aver messo l'una accanto all'altra le vicissitudini di tedeschi e polacchi, ma anche per il tono profondamente umano della sua narrazione. L'autrice si sofferma sul dramma dell'abbandono delle abitazioni vissuto da tedeschi e polacchi, sul dolore per la perdita di oggetti cari e sul senso di disagio dei polacchi che si sono trovati a dover occupare case non proprie, piene di ricordi estranei. Concentrandosi sulle sofferenze della popolazione civile più che sulle colpe di questa o quella forza militare, Draesner sottrae questa vicenda alla retorica vittima-carnefice e inserisce il proprio racconto in un discorso più ampio che attiene alla costruzione di una memoria europea e non nazionale o nazionalistica.

Il tentativo di comporre un quadro articolato e umano delle violenze della Seconda guerra mondiale è stato tradotto dall'autrice in un romanzo nel quale si alternano nove diverse voci appartenenti ad altrettanti personaggi intorno ai quali è costruita la storia. La figura cardine del romanzo è Eustachius Gorkmann, un *Kriegskind* che è sopravvissuto alla guerra e alla fuga dalla Polonia, ma non è riuscito mai a liberarsi dei fantasmi del proprio passato. Come succede alla brookesia minima, una sorta di camaleonte che lo affascina tanto in gioventù, il mondo esterno – e con esso la storia – si è iscritto direttamente sul suo corpo. Da adulto il suo interesse è tutto rivolto allo studio dei primati, una passione che ha in comune con la figlia Simone, altra figura centrale del romanzo. È soprattutto per il padre che Simone inizia a fare ricerca sui primati, per avere un punto di contatto e provare a capirlo. La chiave di lettura per comprendere lui e se stessa gliela offre però una trasmissione radiofonica sui *Kriegskinder*, che getta una luce diversa sulla sua infanzia e sul rapporto con il genitore. Decisa a intraprendere un lavoro su se stessa e affascinata dalla voce dello psicologo che parla alla radio, alla prima occasione lo contatta. La voce ascoltata è quella di Boris Nienalt, uno psicologo polacco specializzato in traumi di guerra che lavora a un libro sulla generazione dei nati tra

¹² Cfr. Maren Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989*, Verlag Herder Institut, Marburg 2011; <http://www.deutschlandradiokultur.de/westverschiebung-und-zwangsumsiedlungen.954.de.html?dram:article_id=141877> (data ultima consultazione: 8 aprile 2017). Draesner stessa fornisce una bibliografia sul tema sul sito legato al romanzo: <<https://der-siebte-sprung.de/erste-quellen/>> (data ultima consultazione: 8 aprile 2017).



il 1934 e il 1945, i *Kriegskinder* appunto. Egli stesso, del resto, si è confrontato tutta la vita con le ferite della guerra: Halka, sua madre, era stata infatti costretta ad abbandonare Leopoli per trasferirsi a Breslavia, in una casa dove ancora poteva avvertire la presenza dei tedeschi che l'avevano abitata ed erano stati poi costretti ad abbandonarla in tutta fretta:

Wie Pioniere seien wir in ein Vakuum gefallen voller Leichen, Dreck, Schande, Müll und Gefahr, in Stadt-und Dorfreste, die Lebens- und Lügenreste unserer Vorwohner, eine Stadt nicht völlig leer, sondern bestreut mit Asche und hässlichen Träumen. Da hätten wir in Menschen ohne Gesicht verwandelt, wir durften keine haben, und den Raum, den wir betreten, hatte ebenfalls keine Geschichte mehr oder nur eine zerschlagene oder eine erfundene, die 100 Jahre zurücklag, ein Propagandabild¹³.

Questa storia, la storia delle violenze di tedeschi e russi, di Hitler e di Stalin, viene tramandata dall'anziana donna anche a Jennifer, la figlia di Boris. Jennifer deve però anche confrontarsi con una società globalizzata, vivendo tra Polonia e Germania (o meglio *Schland*, come lei e le amiche chiamano la Germania, uno *shame land* del quale è difficile dimenticare le colpe storiche). Diversa è la prospettiva di Esther, la figlia di Simone, che adora il nonno ed è da questi teneramente riamata. Esther è l'unica che è riuscita ad abbattere le barriere difensive di Eustachius, forse anche perché è l'unica che sembra vedere in lui un uomo e non il condensato di un'epoca storica, l'unica dalla quale Eustachius non si sente accusato di colpe per le quali egli ha già inflitto a se stesso una dura condanna. A tormentare Eustachius è soprattutto la morte del fratello maggiore, Emil. Portatore di handicap, il ragazzo era stato sottratto al destino riservato a quelli come lui dalla società nazista grazie a un accordo della madre con il medico locale. Tuttavia, durante la lunga marcia nella neve da Oels alla Baviera fatta insieme a Eustachius e alla madre Lilly, il giovane muore, facendo nascere nel forte e sano Eustachius il senso di colpa per non essere stato in grado di salvarlo. Il racconto della fuga dalla Polonia, dell'evento che Eustachius aveva provato in tutti i modi a ricacciare nel fondo della memoria, è affidato nel romanzo a Lilly, la madre di Eustachius. Alla sua delicata e intelligente voce femminile si deve anche il racconto degli anni della guerra e della dittatura nazista, nonché quelli dell'immediato dopoguerra.

Ich lernte Englisch: noon. Ich lernte Gefühle: dexterous. Strenuous. Do-
cile. Innocent. Daten: young. Never again. Berufe, Essens- und Tages-

¹³ Ulrike Draesner, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, Luchterhand, München 2014, p. 453.



zeiten. Ich stand da und lachte. Noon, rückwärts: noon. No, on, on, no. Weiter ging es nicht. An dieser Stelle in meinem Inneren, die ich jetzt Leben nannte, hatte ich noch gelacht¹⁴,

afferma Lilly e la sua arguta associazione mentale sulla palindromia della parola inglese *noon* sintetizza in maniera originale l'atmosfera del dopoguerra in Germania, il senso, come dice la donna, di non poter più andare avanti, di non avere un futuro. Ancora diversa è poi la prospettiva di Hannes, marito di Lilly e padre di Eustachius, che ha combattuto entrambe le guerre mondiali e si è poi dovuto scontrare con la propria coscienza, con il giudizio dei vincitori e soprattutto con le accuse del figlio, che gli rimprovera il fatto di avergli lasciato un mondo in macerie.

Assumendo alternativamente una prospettiva interna a nove personaggi appartenenti a quattro diverse generazioni e due differenti nazionalità, Draesner riesce dunque a comporre un quadro composito del lungo secolo della storia tedesca e mitteleuropea. Com'è tipico della *postmemory literature* il focus è tuttavia sul presente: sugli effetti che il passato ha sui comportamenti dei personaggi e sul modo in cui il presente influisce sulla costruzione / ricostruzione dei ricordi (oltre che sul bisogno stesso di rompere il silenzio sul passato). Così, ad esempio, la fobia della razionale Simone per la neve può essere letta sia come un effetto del trauma vissuto dal padre (che nella neve e senza cibo ha camminato per chilometri prima di raggiungere la Germania), sia come proiezione della paura di vedere progressivamente scomparire sotto il silenzioso accumularsi di un manto di neve un passato che pure necessita di rielaborazione. Non a caso è proprio Simone che costringe il padre a incontrare lo psicologo Boris Nienalt, dopo aver scoperto che l'anziano ha speso quasi tutti i propri risparmi nel giro di pochi mesi. Lei stessa, con l'aiuto di Boris e dell'amore che nasce tra loro, inizia a riesaminare e lenire le ferite che le sono state inflitte distrattamente da un padre vittima dei fantasmi del passato. Lei che per anni aveva indagato il comportamento dei bonobo alla ricerca di una chiave di lettura per quello degli uomini, soprattutto di suo padre. E mentre Simone studiava «Menschen und Affen», Eustachius provava invece a comprendere i «Menschenaffen», a spiegarsi attraverso la parentela diretta con i primati la bestialità degli uomini che aveva segnato la sua infanzia. Al suo primo incontro con lo psicologo, Eustachius gli mostra una grandiosa serra fatta costruire a sue spese vicino casa sua per accogliere scimmie traumatizzate, un ospizio per primati, un «Affenparadies». Con questo racconto Eustachius cerca di chiarire all'uomo il motivo delle folli spese effettuate, ma non parla molto dei propri traumi, lasciandosi sfuggire solo un breve accenno alla morte del fratello Emil.

¹⁴ *Ivi*, pp. 190-191.



Alle proteste dello psicologo per la sua poca collaboratività, Eustachius ribatte che gli ha mostrato qualcosa di importante, l'«Affenessenz» da lui creata, una fiala piena di un liquido dall'odore ributtante. Draesner gioca qui chiaramente con le parole: l'essenza di scimmia non è certo un 'profumo', bensì quella che Eustachius ha sempre cercato con i propri studi, l'essenza animalesca nell'animo umano. Il dramma di Eustachius è in qualche modo iscritto nel nomignolo con il quale viene chiamato, ossia Stach, parola che ha una chiara assonanza con l'inglese *stuck*, che evoca una condizione di blocco psicologico, l'incapacità di andare avanti, il sentirsi in trappola. Eustachius è infatti prigioniero del proprio passato. La tragicità di questa figura emerge con chiarezza quando si scopre che nella cantina attigua alla serra da lui fatta costruire, egli custodiva una coppia di questi animali da usare come cavie per i propri studi. L'uomo era arrivato addirittura a farsi impiantare un sofisticato congegno nel cervello per monitorare le proprie reazioni emotive al contatto con i bonobo. Nelle sue intenzioni, infatti, gli studi avrebbero dovuto provare l'effetto positivo dell'interazione tra gli anziani e le scimmie e portare alla creazione di ospizi condivisi da uomini e primati. La scoperta degli assurdi esperimenti dell'uomo viene inizialmente narrata in chiave comico-grottesca, ma il tono cambia quando, a seguito del clamore suscitato dalla vicenda, l'anziano scienziato prende la parola in una trasmissione televisiva per provare a spiegare le buone intenzioni del proprio progetto. Durante la trasmissione, gli esperimenti di Eustachius vengono paragonati dal conduttore a quelli folli compiuti dai nazisti in lager e cliniche psichiatriche. La stessa idea di relegare gli anziani in un ospizio insieme a delle scimmie viene associata al rifiuto dei *Minderwertigen* nella società nazista. Persino la morte di Emil viene tirata in ballo, cosa che ferisce ulteriormente Eustachius, al quale non resta nient'altro che l'amore della nipote Esther, che lo assisterà fino alla sua morte.

Il racconto del momento in cui il passato irrompe con maggior forza e drammaticità nel presente, cioè appunto quello in cui durante una trasmissione televisiva Eustachius viene accusato di condurre esperimenti medici brutali e assurdi come quelli dei nazisti, viene affidato alla voce della giovane Jennifer, alla prospettiva 'esterna' di una giovane polacca. In questa scelta dell'autrice si può leggere un rimando alla tendenza, ancora viva nella società tedesca, a sentirsi giudicati, la paura dell'equiparazione semplicistica di tedeschi e nazisti. Non c'è in realtà giudizio nelle parole di Jennifer, nel modo in cui essa commenta il dibattito televisivo, ma è difficile non restare colpiti dal fatto che sia una straniera a narrare un episodio in cui, nella contemporaneità, un tedesco nato durante il dodicennio nero viene riportato alle colpe di cui si è macchiata la Germania nazista.

Il sentirsi costantemente sotto accusa emerge nel romanzo anche in un altro contesto, quello degli interrogatori svolti dalle autorità america-



ne durante i noti processi di denazificazione: «weil sie weggesehen hatten, weggehört weggerochen, weggeföhlt, weggelebt»¹⁵, viene fatto dire al soldato americano, che nella finzione fa pienamente propri gli strumenti creativi della lingua tedesca. E il dialogo del soldato con Hannes continua giocando con la matrice fonica delle parole: «Menschen mit verdorbenen, bösen Seelen ‘souls’, sagten sie, er konnte das Wort nicht richtig aussprechen, ‘Sauls’ Sauseelen, dachte er, Schweinehundeseelen, ob die das meinten»¹⁶. Facendo interpretare ad Hannes l’assonanza tra l’inglese *soul* (anima) e *Sau* (maiale) come un’accusa implicita da parte del soldato americano nei confronti dei tedeschi, Draesner riesce a far emergere in maniera originale e significativa tanto l’ipersensibilità rispetto al confronto con quanto accaduto durante il dodicennio nero, quanto la produttività del contatto linguistico.

Come si è visto, l’autrice ricorre molto spesso al potenziale significativo e conoscitivo del confronto tra lingue diverse. Se in molti casi, come quello appena presentato, i personaggi giocano esplicitamente con le assonanze tra lingue differenti, altre volte Draesner si limita a disseminare nel corso del romanzo questi giochi interlinguistici, stimolando nel lettore una percezione sensoriale del linguaggio. Si consideri, ad esempio, il passo seguente:

In Sondershausen fielen wir
 Mehr als dem Waggon als dass wir stiegen, Schnee trieb in alle Richtungen zugleich, ich hatte eine Adresse um «unterzuschlüpfen», allein das Wort erzeugte das Parasitengeschmack
 im Mund, oder das, was ich später so nannte¹⁷.

La cittadina di Sondershausen in Turingia fu effettivamente una delle tappe della fuga dei tedeschi dalla Polonia, ma nel racconto di Lilly a questo nome può essere attribuito un significato particolare come sembra suggerire anche la grafica del passo citato. Staccata dal corpo del testo, la frase «In Sondershausen fielen wir» può essere intesa come una sottolineatura dello stato d’animo di Lilly che si sente (*fielen* è quasi omofono di *to feel*) in una casa (*-Hause*) che non è una vera casa (*Sonder-*, un prefisso che, tra l’altro, durante il nazionalsocialismo è stato usato per creare numerose parole che rimandano alle pagine più nere della storia tedesca come *Sondertransporte*, *Sonderkommando*, ecc.). Oltre che giustificata dal frequente ricorso di Draesner a questo tipo di giochi interlinguistici, un’interpretazione in questo senso del passo sopracitato sembra essere av-

¹⁵ *Ivi*, p. 365.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 219.



valorata anche dal riferimento dell'io narrante al 'gusto delle parole', alle sensazioni che esse possono generare, quando parla del «Parasitengeschmack» che le dà la parola «unterschlüpfen». Questo particolare approccio alla lingua risulta ancor più rilevante quando riguarda termini dal particolare peso storico e culturale. Ne è un esempio la parola *Heil*, «das alte Wort»¹⁸ che, dice Hannes, «kroch ihr unbeholfen aus dem Mund. Man brauchte es, aber konnte es nicht mehr gebrauchen»¹⁹. Suggestendo l'idea che le parole possano avere un gusto o strisciare goffamente dalla bocca dei parlanti, Draesner conferisce plasticità e concretezza a un'abilità normalmente data per scontata come l'utilizzo della propria lingua madre. E se in passi come questo l'effetto straniante è, appunto, strettamente legato a un tema caro a Draesner come la messa in discussione dell'immediatezza della lingua materna, in altri passaggi del testo il focus è più sull'aspetto storico-culturale del linguaggio. Si consideri, ad esempio, un passo nel quale Lilly riflette sulle accuse che i soldati americani e inglesi, impegnati in un goffo tentativo di denazificazione, rivolgono ai tedeschi, colpevoli di aver trasformato il mondo in un inferno. In realtà per Lilly non solo il mondo (*world*) è andato distrutto, ma anche la lingua madre (*word/Wort*):

selbst das Wort HEIL war zerstört, dies glaubenswichtige her-
gebrachte Wort
verwandelt
in das 'hell' der Amerikaner und Engländer, 'you' flüsterten
sie voller Trauer und Hass: 'you turned our world to hell'²⁰.

L'ironia del personaggio sullo stridente contrasto tra il significato comune del termine *heil* (che rimanda a un qualcosa di illeso, intatto, ideale) e la distruzione materiale e morale del mondo e della lingua consente appunto a Dresner di mettere in rilievo una questione molto rilevante della cultura tedesca del dopoguerra, ossia le distorsioni alle quali è stata sottoposta la sua lingua dalla retorica nazista. Un tema, questo, sul quale ha scritto pagine interessantissime il filologo Viktor Klemperer²¹, ma sul quale per anni la società tedesca non ha veramente riflettuto limitandosi a tabuizzare determinati termini. Con la caduta del muro e il processo di riunificazione, queste tematiche sono tornate a galla e molti scrittori e intellettuali hanno iniziato ad affrontarle apertamente. Tra essi la stessa Draesner, che in *Wer wir sind, sprechen wir Deutsch*, un breve saggio

¹⁸ *Ivi*, p. 387.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 228.

²¹ Viktor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Aufbau-Verlag, Berlin 1947; trad. it. di Paola Buscaglione, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Giuntina, Firenze 2008.



inserito in una pubblicazione della Konrad Adenauer Stiftung dal titolo *Was eint uns?*, sottolinea l'importanza di una riflessione su termini che hanno avuto (e in forma diversa continuano ad avere) un peso rilevante nella storia culturale tedesca. Questo lavoro sulla lingua è, secondo l'autrice, fondamentale per il processo di costruzione/ricostruzione dell'identità tedesca. Scrive Draesner:

Wir stehen an einer Bruchstelle: dem Krieg folgte der Nachkrieg, er hörte gar nicht mehr auf, doch nun geht er langsam zu Ende. Wenn wir von Einheit sprechen, erscheinen in der spezifisch deutschen Konstellation an eben dieser Stelle schwierige Wörter wie 'Kollektiv', 'Heimat', 'Nation', 'Volk'. Wenn wir uns einen wollen – und darunter verstehe ich: wenn wir in unserer Diversizität (ja, das ist kein Duden-Wort) zueinander gehören wollen, wissend, wo und wem in einer globalisierten, EU-verfassten, auch Geldstärke vereinheitlichenden Welt wir zugehören wollen, ohne die Einheitsbrei unterzugehen –, dann lohnt eine Diskussion dieser Begriffe²².

Per molti versi *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* può essere considerato un tentativo di esporre il lettore a questo tipo di riflessione sul tedesco, di stimolarla. Come emerge dagli esempi fin qui proposti, in *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* la ricerca della «Diversizität» della quale parla Draesner nel passo sopracitato viene condotta innanzitutto attraverso un particolare approccio alla lingua fondato sul confronto interlinguistico e sulla presenza del corpo nella lingua che, riportando la lingua alla sua materialità, consentono anche un'efficace riflessione sulla particolare storia linguistica tedesca.

IL LAVORO SULLA LINGUA

Per comprendere il tipo di lavoro che Draesner compie sul tedesco è importante far riferimento all'origine della particolare sensibilità che l'autrice ha sviluppato nei confronti della propria lingua materna. Essa è riconducibile a un dato biografico ossia l'esposizione prolungata agli stimoli di una lingua straniera, quella inglese nello specifico. Immersa completamente in un ambiente di lingua inglese, l'autrice si è resa conto della profonda influenza che la lingua ha nell'approccio alla realtà e ha iniziato a guardare al tedesco da una prospettiva straniata, cambiando il proprio modo di vivere le lingue:

²² Ulrike Draesner, *Wer wir sind, sprechen wir deutsch*, in *Was eint uns? Verständigung der Gesellschaft über gemeinsame Grundlagen*, hrsg. v. Bernhard Vogel, Herder Verlag, Freiburg 2008, pp. 64-77, qui p. 75.



Ich sprach ein Jahr fast nur Englisch, entdeckte Shakespeare und Beckett – simultan, nebeneinander her, verschwand in einer fremden, neuen Welt. Zurück in Deutschland, ich erinnere mich, lag unter dem Deutschen, oder darüber, oder dazwischen, das Englische. In Wörtern wie Bad hörte/sah ich *bad*. Im Wort verquicken steckt seither *quick*. Und andersherum: he rose: Bewegung der Rose. Ich fing an, erste Gedichtzeilen zu schreiben. Studierte englische und deutsche Literaturwissenschaft, Philosophie. Lernte und las, las²³.

La collisione tra significante scritto di una lingua e significante orale di un'altra che genera suggestioni e significanti nuovi è diventato uno dei tratti caratteristici della scrittura di Draesner e lo stesso *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* è un ottimo esempio di questo importante aspetto della poetica dell'autrice. Non a caso, infatti, è proprio alla fine del soggiorno in Inghilterra che l'autrice ha fatto della letteratura il centro della sua esistenza, iniziando a scrivere poesie e a studiare letteratura e filosofia. La conoscenza vera, spiega Draesner, arriva da quello che non si sa di non sapere, dal riconoscimento del fatto che alcune cose, che normalmente si danno per acquisite, ci sono in realtà ignote. Tra queste c'è la lingua la cui apparente naturalità viene meno attraverso l'incontro con l'interpretazione del reale mediata da lingue diverse. L'autrice, appunto, scopre l'intrinseco potenziale conoscitivo insito in questo contatto durante l'esperienza oxoniana e ne fa poi il motore della propria ricerca artistica, critica e personale. Scrive Draesner:

So scheint mir heute meine Prägung durch das Englische äußerst nützlich für meine Spracharbeit, als Schärfung ebender Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem, als Eintauchen in ein Sprech-, also Denk- und Gefühlsraster das Rückwirkte auf meine Verankerung im Deutschen, als Sprung auch in eine andere literarische Tradition, anderen Geschmack, Blick, Hand- und Kantenschlag. Natürlich hätte eine andere Fremdsprache das in gewissem Maß ebenfalls für mich tun können²⁴.

L'inglese è diventato rapidamente la sua «Fremd-Innensprache»²⁵, una lingua estranea e allo stesso tempo familiare; la sua consapevolezza del tedesco ne è stata significativamente accresciuta; ne è nata una nuova coscienza di ciò che è proprio e ciò che è estraneo, cambiando il modo

²³ Ulrike Draesner, *Die rote Spaghetti der Sprache*, cit., p. 26.

²⁴ Ulrike Draesner, *Die drei Hälften der Torte. Von der Wissenschaft zum Schreiben*, in *Familie, Geschlechter, Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*, hrsg. v. Stephani Catani – Friedhelm Marx, Wallstein Verlag, Göttingen 2008, pp. 13-22, qui p. 16; trad. it. di Maurizio Pirro, *Le tre metà della torta. Sapere (e) scrivere*, in *Il saggio*, a cura di Giulia Cantarutti – Luisa Albertini – Silvia Albertazzi, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 261-272.

²⁵ Ulrike Draesner, *Wer wir sind, sprechen wir deutsch*, cit., p. 72.



dell'autrice di intendere la natura dei confini linguistici. Attraverso il contatto con lingue diverse, Draesner rileva la funzione di filtro che ognuna di esse svolge con il reale: ogni lingua, appunto, filtra la realtà a modo proprio, selezionando un certo ventaglio di interpretazioni e un certo tipo di connessioni a scapito di altre. Quello che conta però, è che il filtro delle lingue non è un confine chiuso che divide nettamente ciò che è proprio da ciò che è estraneo, bensì separa e unisce allo stesso tempo, veicola determinate interpretazioni del reale, ma riesce comunque a suggerirne anche altre per contrasto. Evidente diventa anche il nesso indissolubile tra corpo e linguaggio, che insieme danno forma alla comprensione soggettiva del reale. «Die innere Welt ist eine verschleierte Außenwelt. Die Außenwelt ist eine verschleierte Innenwelt»²⁶, scrive Draesner in *Zauber im Zoo*, il testo delle lezioni di poetica tenute all'Università di Bamberg. Corpo e linguaggio, dunque, formano intreccio indissolubile che avvolge e funziona come una membrana, porosa e filtrante come il confine semiotico lotmaniano²⁷. Corpo e linguaggio si intrecciano quando si concepisce la lingua non soltanto – e non primariamente – come strumento di comunicazione, bensì come strumento di percezione. In questo caso si riconosce che il significato non è già insito in un significante, ma si costruisce soggettivamente attraverso le varie possibilità di percezione e interpretazione connesse a quel significante. Lo zoo del titolo scelto da Draesner per lo scritto di poetica è la gabbia in cui apparentemente il linguaggio imprigiona i parlanti di una lingua attraverso le griglie interpretative che offre. Lo fa solo apparentemente perché attraverso il confronto interlinguistico e attraverso la percezione del nesso tra corpo e linguaggio, si comprende anche il carattere non naturale e stabile della gabbia nella quale una lingua sembra chiudere i suoi parlanti. Di conseguenza le sbarre della gabbia possono essere modificate e allargate, consentendo l'acquisizione di nuove prospettive e nuovi modi di sentire. Non è un caso che riflessioni su questo tema ricorrano soprattutto in scritti sulla traduzione o in opere di letteratura translingue. Infatti, è innanzitutto attraverso il contatto tra lingue diverse che significato e significante smettono di essere un *unicum* indissolubile. È quello che, di fatto, è accaduto anche a Draesner durante il soggiorno in Inghilterra e poi, da letterata, l'autrice ha fatto della traduzione e del contatto tra le lingue il paradigma stesso della sua scrittura, il suo *Motiv* nel senso di elemento propulsore e carattere ricorrente. Un corollario non secondario di queste riflessioni è che secondo Draesner la lingua non può essere considerata *Heimat*. Scrive l'autrice:

²⁶ Ulrike Draesner, *Zauber im Zoo*, Wallstein, Göttingen 2007, p. 6.

²⁷ Cfr. Jurij M. Lotman, *О семиосфере in Учен. Зап. Тарт. Гос. Ун-ма*, Tartu 1984, ed. it. a cura di Simonetta Silvestroni, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985.



So kommt es, dass ich nie sagen würde, Sprache sei Heimat. Manchmal begegnet man dieser Metapher, sie ist beliebt, und falsch. Schon im Uterus hören wir Stimmen, geformte, sprechende, menschliche Stimmen. Schon da wandert Sprache in uns ein; das Hörenkönnen von Tonunterschieden etwa entsteht. Sprache erzeugt Zellenverbindungen, legt Wege, und es beginnt jenes stete Hin und Her zwischen dem, was benannt wird, und dem, was wir in Folge der Benennung sehen, also zu sehen imstande sind. Sprache und 'Welt' formen sich an- nicht nebeneinander. Und das Aneinander, die Membran, an der sie verwachsen, an der sie sich berühren, ist jeder einzelne Mensch. Der Ausdruck «Sprache als Heimat» ist dafür sowohl zu ungenau als auch zu klein²⁸.

L'inadeguatezza dell'equiparazione della lingua alla *Heimat* deriva dunque, secondo Draesner, dalla stretta connessione tra linguaggio e corpo che arricchisce continuamente le possibilità percettive e significative delle lingue, aprendo a nuovi mondi e modi di percepire il reale e, di conseguenza, allargando continuamente i confini della propria *Heimat*.

Tuttavia, pur non essendo *Heimat*, la lingua consente di costruire e ricostruire continuamente l'idea di *Heimat* di una comunità attraverso la letteratura. Draesner dunque non nega la quasi fisiologica necessità di costruire un'idea di appartenenza e anzi, rifacendosi a Nabokov, sostiene che la letteratura ha a che fare con il racconto delle origini. La necessità di andare alla ricerca della propria origine viene paragonata dall'autrice a quella che gli animali hanno di percepire l'odore del branco nel proprio territorio per ricordarsi da dove vengono. Attraverso la letteratura, afferma, soddisfacciamo questo bisogno in modo molto più complesso e articolato, ma sempre in relazione con la sensorialità corporea. Per illustrare la propria poetica, l'autrice sfrutta la polisemia o l'etimologia di alcune parole chiave: la letteratura ha a che fare per lei con lo *zeugen*, cioè sia con il generare, creare che con il testimoniare; ha a che fare con lo *zehren* in quanto può essere sia fonte di nutrimento che di logoramento; ma soprattutto ha a che fare con la *Herkunft*, l'origine, che, come indica la parola stessa, è indissolubilmente legata all'idea di un percorso, un attraversamento dove non conta solo il punto di partenza o di arrivo, ma soprattutto il cammino: «Ein Stück Gehen, einen Zusammenhang»²⁹.

È appunto in questo senso che il racconto delle origini che caratterizza la letteratura si lega indissolubilmente a quello della *Heimat*, che Draesner non concepisce come un luogo concreto, bensì come un percorso comunicativo. La parola *Heimat* è certamente una parola chiave della cultura tedesca ed è fortemente associata a un senso di origine, di protezione, di appartenenza. Come giustamente sottolineato da Camilla

²⁸ Ulrike Draesner, *Zauber im Zoo*, cit., p. 79.

²⁹ *Ivi*, p. 16.



Miglio, essa è sia una parola concreta che una parola metaforica, indica luoghi fisici ma molto spesso è anche il simbolo di una mancanza³⁰. La particolare connotazione che questa parola ha assunto in ambito tedesco è legata a doppio filo agli eventi storici del dodicennio nero. Da un lato, benché sia meno marcata culturalmente della parola *Vaterland*, su di essa è comunque calata l'ombra della retorica propagandistica del nazionalsocialismo; dall'altro è diventata simbolo di una perdita incalcolabile nelle testimonianze letterarie di coloro che, durante o dopo la guerra, sono stati costretti ad allontanarsi dalle proprie terre d'origine. In linea di principio, anche un romanzo come *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* può inserirsi in questo filone letterario in quanto la *Vertreibung* di tedeschi e polacchi ha comportato ovviamente la perdita della *Heimat*. Tuttavia l'autrice prova ad allontanarsi dal discorso sulla patria perduta, rimarcando l'idea che la *Heimat* è in realtà una costruzione comunicativa:

Heimat ist weder Gegenstand noch Raum, sondern ein Vorgang der Kommunikation. Heimat, als Wort für einen Gegenstand, zerstört. Als kommunikativer Akt aber, der erzählen und zusammensetzen von uns verlangt, kann es ein Stück Selbst(er)findung sein. Ein Stück Ich dank eines Wir im Spielraum der Fiktion. Dort brauchen wir es³¹.

Attraverso questo percorso comunicativo, attraverso una riflessione sulla funzione del concetto di *Heimat*, sul suo significato nel contesto tedesco ma anche nel mondo globalizzato attraversato da imponenti flussi migratori, una parola come questa può dunque liberarsi del proprio significato distruttivo e diventare piuttosto uno strumento di costruzione del sé. Il ruolo della letteratura in questo discorso non dovrebbe essere per Draesner quello di proporre un modello di autenticità, di *Heimat* come luogo dove ritrovare l'originario, quanto piuttosto quello di consentire di muoversi meglio anche in altri mondi.

In questo senso l'idea di *Heimat* si lega alla negazione dell'equiparazione della lingua alla *Heimat* stessa e, in generale, all'approccio di Draesner al linguaggio e alle sue potenzialità. Se si concepisce la lingua come *Heimat*, si resta di fatto nella *confort zone* che offre la rassicurante sensazione di comprendere e dominare il reale. L'idea che la lingua sia *Heimat* non nasce da un'effettiva analisi del modo in cui il linguaggio si relaziona con il mondo, bensì dal bisogno di sicurezza e protezione all'interno di costruzioni culturali che risultano familiari. Se invece ci si sottrae a questa rappresentazione del rapporto del linguaggio con il mon-

³⁰ Cfr. Camilla Miglio, *Heimat. Una parola mondo*, in, *Patrie. Territori mentali*, a cura di Monica Lumachi, Dipartimento di Studi Comparati dell'Università L'Orientale di Napoli, Napoli 2009, pp. 195-206.

³¹ Ulrike Draesner, *Zauber im Zoo*, cit., p. 23.



do, la lingua diventa un importante strumento conoscitivo che consente di rapportarsi in maniera pienamente costruttiva anche a concetti cruciali e problematici come, appunto, quelli di *Heimat* e identità culturale.

IL SETTIMO SALTO

Per lungo tempo, il titolo del romanzo postmemoriale di Draesner è stato *Die Verzogenen*, termine che avrebbe consentito all'autrice di giocare sul doppio significato della parola, uno attinente alla cattiva educazione, l'altro all'essere dispersi. Di questo titolo resta una traccia in una delle pagine iniziali dell'opera, quando alla radio lo psicologo Nienalt spiega chi sono i *Kriegskinder*: «Hitlers Kinder, die 1945, anders als die Erwachsenen, die einzige Welt verloren, die sie kannten, seien nicht erzogen, sondern im wörtlichen Sinne verzogen gewesen: an ihrer Psyche habe man gezogen. Ihnen den Rahmen verzogen, die Menschlichkeit»³². Dresner ha tuttavia abbandonato questo titolo iniziale in favore di *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, un titolo che fa riferimento alla polifonia del testo, alle diverse voci che con il loro balzo, per così dire, portano una storia del passato fino al lettore. La stessa parola *Rand* rimanda sia al confine fisico, sia all'idea di essere ai margini di un qualcosa che si può dunque osservare da una prospettiva ambigua (né esterna né interna), sia all'atto stesso di dire, di raccontare. Infatti, *Rand* è un'antica parola tedesca per *Mund*, «und als Mund des Mundes ist der Rand der Sprache ein kleines autopoietisches System, das die Sprechbarkeit an der Grenze vom Körper und Sprache bewacht»³³.

E se nel romanzo Draesner dà voce a sei *Vertriebene*, il settimo salto al quale fa riferimento il titolo è quello che fa il libro stesso attraverso un cambio di *medium*. Al romanzo è, infatti, associato un sito Internet, *der-siebte-sprung.de*³⁴, che è a tutti gli effetti parte integrante del progetto dell'opera, come dimostra appunto la stessa iscrizione del suo nome nel titolo. Sul sito vengono presentate le fonti tedesche e polacche utilizzate per la scrittura, nonché una serie di interviste fatte dall'autrice; vi si trova una sezione dedicata all'approfondimento del filone della trama narrativa relativo allo studio dei primati, nonché una parte che riprende in forma diversa il lavoro di scavo dell'autrice nelle parole e le suggestioni che esse evocano. Ma soprattutto vi è una sezione nella quale, appunto, i lettori possono condividere le proprie esperienze di *Kriegskinder* o *Kriegsenkel*: «Erzählen Sie selbst», scrive l'autrice e il suo invito va nella direzione

³² Ulrike Draesner, *Sieben Sprünge*, cit., p. 22.

³³ Ulrike Draesner, *Zauber im Zoo*, cit., p. 15.

³⁴ <<https://der-siebte-sprung.de/>> (data ultima consultazione: 11 aprile 2017).



della creazione di una memoria condivisa della recente storia europea. Per diversi mesi, fino a quando l'autrice ha dovuto interrompere il flusso di testimonianze arrivate, i lettori hanno condiviso osservazioni sul romanzo e memorie familiari.

Si potrebbe affermare che se la versione embrionale del romanzo, *Die Verzogenen*, si iscriveva pienamente nel solco tracciato dai *postmemory studies*, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* porta avanti le ricerche di Marianne Hirsch sul tema della memoria e le sue modalità di costruzione, mettendo in discussione ancor più di quanto non abbia fatto la studiosa rumena il modello di memoria proposto dagli Assmann. Sul sito, le storie latenti nelle coscienze individuali hanno trovato una sorta di archivio digitale e un luogo virtuale di comunicazione dove poter contribuire alla costruzione di una consapevolezza collettiva della storia attraverso le storie dei singoli. Del resto, come fa notare Elena Esposito, il concetto di virtuale e quello di latenza hanno molti punti in comune: *virtuell* e *latent* possono essere considerati sinonimi in quanto in entrambi i termini è presente l'idea di un qualcosa di non ancora attivamente presente nella realtà, ma comunque possibile, un potenziale³⁵. Il settimo salto fatto attraverso il sito può essere considerato un passaggio da uno stato di latenza profonda a uno di condivisione virtuale.

In che senso la scelta di ampliare il progetto di scrittura del romanzo attraverso la creazione di un sito ad esso collegato può portare a ripensare la teoria della cultura di Heidelberg? Come illustrato, la teoria degli Assmann si basa su una distinzione tra memoria comunicativa e memoria culturale: la cultura si fonda su testi selezionati da esperti e salvati in archivi che ne preservano appunto la memoria, laddove la memoria delle testimonianze dirette di determinati eventi sono destinate a perdersi nell'arco di tre generazioni o comunque ad andare ad arricchire il materiale latente di una cultura, in bilico tra memoria e oblio. Secondo Aleida Assmann, le tecnologie digitali come Internet aumentano a dismisura lo spazio per la conservazione dei materiali culturali, senza però contribuire effettivamente alla memoria in quanto la sovrabbondanza di materiali finisce con non consentire la costruzione di una memoria attiva. Come spiega la studiosa:

Die Speicherkapazität neuer Datenträger und Archive sprengt die Konturen eines kulturellen Gedächtnisses. Die Bilderflut des Fernsehens macht die Schrift als zentrales Gedächtnismedium obsolet. Neue Speicher- und Informationstechnologien basieren auf einer anderen Art von Schrift, nämlich der digitaler, die in ihrer flüssigen Gestalt nichts mehr

³⁵ Cfr. Elena Esposito, *Fiktion und Virtualität*, in *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neuen Medien*, hrsg. v. Sybille Krämer, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, pp. 269-297.



zu tun hat mit dem alten Gestus des Einschreibens. Diese Schrift lässt keinen trennscharfen Unterschied mehr zu zwischen Erinnern und Vergessen³⁶.

In una breve pubblicazione successiva, Aleida Assmann approfondisce questo argomento e sostiene che internet non possa essere considerato uno strumento di conservazione della memoria e che anzi la sua caratteristica principale è tenere i dibattiti culturali vincolati al presente:

Die Angemessene Metapher für das Internet ist deshalb nicht die Bibliothek oder das Archiv, sonder der Supermarket. Dort ist das Neue und Frische am wertvollsten. Was zu lang auf dem Regal liegen bleibt, verliert seinen Wert und kann nur zum halben Preis gekauft werden. Mit der elektronischen Verflüssigung von Materialität und der Beschleunigung des Informationssystems ist das Internet ein Speichergedächtnis ohne Speicher. Es ist ganz auf die Gegenwart eingestellt, es legt zurück und hält vor, was hier und jetzt tatsächlich gebraucht wird. [...] Der Präsentismus des Internets und seine globale Reichweite scheinen die Vorstellung von Kultur als Gedächtnis obsolet zu machen³⁷.

Quello che sempre più spesso viene contestato alla teoria della memoria culturale è il suo elitarismo: a selezionare e dare forma alla mole indistinta di materiale culturale sono infatti gli esperti della cultura³⁸. A loro è affidato anche il compito di riattivare eventualmente il potenziale del materiale latente allorquando cambia la politica culturale interna a un determinato sistema culturale. Il potenziale di un progetto come «der-siebte-sprung» è far sì che il passaggio dall'oblio alla memoria di ciò che in una cultura è rimasto latente non sia più appannaggio di esperti più o meno liberi nelle proprie valutazioni³⁹. Il lavoro sul materiale culturale viene così aperto al contributo anche di non esperti, di amatori o semplici interessati. Attraverso la rete viene potenzialmente ampliato sia lo spettro di possibili *input* e *output* culturali, sia il loro campo di risonanza.

³⁶ Aleida Assmann, *Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des Kulturelle Gadächtnisses*, in *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, hrsg. v. Hartmut Böhme – Klaus R. Scherpe, Rowohlt, Reinbek 1996, pp. 96-111, qui p. 107.

³⁷ Aleida Assmann, *Das Kulturelle Gedächtnis an der Millenniumschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*, UVK Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 2004, p. 15.

³⁸ Cfr. Astrid Erll, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005; Dieter Harth, *The Invention of Cultural Memory*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. by Astrid Erll – Ansgar Nünning, De Gruyter, Berlin 2008, pp. 85-96.

³⁹ Sul tema del ruolo degli esperti della cultura nel funzionamento dei sistemi culturali cfr. André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London et. al. 1992; trad. it. di Silvia Campanini, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino 2000.



Ed è appunto in questo senso che si può affermare che il ‘settimo salto’ che l’autrice fa fare al progetto nel passaggio dal *medium* cartaceo alla rete è un modo per portare avanti il lavoro iniziato da Marianne Hirsch di messa in discussione del modello di cultura assmaniano: se Hirsch ha infatti mostrato che la forza di eventi traumatici può portare a rinsaldare i legami familiari e far sì che la memoria comunicativa di tali eventi prosegua anche oltre la morte dei testimoni diretti attraverso la letteratura, Draesner mette in luce il potenziale dell’incontro tra *medium* letterario e *medium* digitale per la preservazione della memoria e del suo ruolo attivo nel funzionamento dei sistemi culturali.

MEMORIA, IDENTITÀ E FINZIONE LETTERARIA

In un interessante saggio sulla relazione tra i diversi media per la comunicazione e l’oggetto della comunicazione stessa, Sybille Krämer sostiene che «Das Medium ist nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums»⁴⁰. Se si rilegge quest’affermazione alla luce delle riflessioni fin qui proposte su *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, si può sostenere che nella costruzione di questo romanzo sono ben visibili le tracce dei *media* attraverso i quali è costruito: da un lato la rete, la cui funzione è complementare a quella del romanzo stesso; dall’altra un particolare uso del linguaggio verbale, fondato su un’accreciuta percezione sensoriale dei significanti – derivata dal confronto interlinguistico – e sull’acquisizione della consapevolezza della non naturalità dei significati di una lingua. In questo modo, Draesner porta avanti nella pratica letteraria le considerazioni da lei proposte in diversi saggi sulla necessità di ripensare il concetto di finzione letteraria sulla base dei due principali nuovi stimoli provenienti dal mondo globalizzato e tecnologico, ossia l’intensificarsi del confronto tra lingue e culture diverse e l’invenzione della rete.

In *Restnatur im Halbidyll*, Draesner riflette sui cambiamenti nel modo di intendere la finzione letteraria imposti dalla diffusione della rete. Alla base di questo interessante saggio c’è l’idea che, attraverso la creazione di uno spazio virtuale, i confini tra realtà e finzione si siano assottigliati e sia diventato più complesso anche il concetto di identità. Scrive Draesner:

Die digitalen Medien führen also zu einer Aufsplitterung des Begriffes «Fiktion» in verschiedene, simultan machbare Erfahrungen von Realität, Virtualität [...] und Fiktivität im alten Sinn. Neue Mischformen

⁴⁰ Sybille Krämer, *Das Medium als Spur und als Apparat*, in *Medien, Computer, Realität*, cit., pp. 73-93, qui p. 81.



entstehen. Die Ränder zwischen fiktiven, virtuellen oder realen Wirklichkeiten werden unscharf; ebenso meine Identität, die sich in Identitäten splittet⁴¹.

E se, come afferma ancora Draesner, l'identità non è più concepibile in maniera singolare e univoca ma va mostrata in tutta la sua complessità e pluralità, anche il concetto stesso di autorialità letteraria cambia. L'autore va infatti concepito come portatore e custode di molteplicità e complessità, anziché di interpretazioni del reale univoche e con la pretesa di oggettività. Il sito *der-siebte-sprung.de*, attraverso il quale il lettore viene per certi versi reso partecipe della costruzione del romanzo in quanto i materiali in esso presenti gli consentono di ricostruire – e dunque di ripensare – il processo di costruzione dell'opera, è esso stesso uno dei possibili esempi delle modalità in cui la rete rende più complessa la questione dell'autorialità.

Nel già citato *Wer wir sind, sprechen wir Deutsch*, Draesner si sofferma invece sul ruolo giocato dalla lingua nella costruzione dell'identità culturale, o meglio, in quelle che chiama «Fiktionen von Einheit»: l'unità, l'identità, sono esse stesse delle finzioni e la lingua è lo strumento principe attraverso il quale mettere in rilievo il carattere fittivo e fittizio dell'identità. L'omogeneità interna che la parola identità sembra presupporre viene presentata in questo senso come falsa e impossibile. Draesner stessa, come illustrato, si è scontrata con l'impossibilità di definire i confini del proprio mondo culturale e linguistico in maniera univoca e stabile quando si è immersa in un mondo diverso dal proprio. Nelle sue riflessioni si può certamente cogliere anche la forte influenza delle teorie sul linguaggio di Lacan. Secondo questi, a differenza della coscienza, che si basa su un principio di unità e identità, tanto l'inconscio quanto il linguaggio si fondano su un principio di eterogeneità e differenziazione che non va interpretato negativamente, bensì accettato come segno della condizione umana. Per Lacan, dunque, il linguaggio non può essere considerato una struttura stabile e statica alla quale attingere ma rappresenta uno strumento di significazione strettamente legato allo spazio e al tempo. Come spiega Sybille Krämer,

Überindividuell – und damit intersubjektiv – ist die Sprache für Lacan also nicht im Sinne eines geteilten Vokabulars oder konventionellen Regelwerks und auch nicht als Mittel zur Konsensstiftung, sondern als ein Medium der Produktion und Anerkennung von Differenz, deren Herz die Unterscheidung von Ego und Alter bildet. Dazu kann Sprache nur dienen, weil ihr Darstellungspotential auf einem Differenzmechanismus

⁴¹ Ulrike Draesner, *Restnatur im Halbidyll. Zum Einfluss der digitalen Medien auf die Autorenexistenz*, in «neue deutsche literatur», 49 (2001), pp. 154-167, qui pp. 160-161.



beruht: Etwas anderes zu deuten als das, was tatsächlich gesagt wird, ist ein der Sprache inhärentes Potential⁴².

Su questo potenziale si basa gran parte della poetica di Draesner, i cui testi, come visto, funzionano molto spesso proprio in virtù del principio teorizzato da Lacan: il significato si costruisce nelle sue opere per differenza con i significati convenzionali del tedesco, differenza che parte dall'esperienza soggettiva, corporea, fortemente marcata temporalmente e spazialmente dei personaggi dei romanzi o degli io-lirici delle sue poesie. Sfruttando appieno la capacità del linguaggio di dire altro rispetto a quanto viene detto, Draesner contribuisce ad accrescere nel lettore la sensibilità verso un approccio al linguaggio improntato alla percezione sensoriale delle parole, al confronto creativo tra le lingue e al potenziale cognitivo che in esso è insito.

Dalle riflessioni dell'autrice sul tema della finzione narrativa emerge che il vero oggetto della costruzione narrativa non è tanto l'identità in sé quanto il carattere fittivo dell'identità stessa, il suo essere appunto costruito letterariamente, il suo essere complessa e articolata. Dalla pratica della scrittura, invece, emerge con forza la volontà – che è un tratto caratteristico della poetica di Draesner – di far percepire al lettore questa complessità, più che illustrargliela criticamente. Questo è per Draesner un modo di fare letteratura politica:

Politisches in Literatur heißt weder einfach sich für etwas zu «engagieren» noch «Widerstand» aufzubauen. Derart schablonenhafte Begriffe helfen hier nicht. Politik in Texten meint vor allem Wahrnehmen statt meinen. [...] Und weil ich politisch aus Literatur lerne, wenn Politik bedeutet, wie der Einzelne sich auf das Gemeinwesen bezieht und dieses Gemeinwesen seinerseits ständig an ihm handelt⁴³.

Il potenziale della letteratura, del resto, si realizza per Draesner nel momento in cui nella scrittura ciò che è apparentemente noto agisce come se non lo fosse, ossia quando diventa più complessa la percezione di ciò che è proprio e ciò che è estraneo e con essi l'idea stessa di identità. La memoria culturale, che dell'identità viene considerata il principale fondamento, perde il suo carattere stabile, istituzionalizzato, normativo. Il focus viene spostato sul processo stesso di costruzione dell'identità attraverso le finzioni di unità, create soprattutto dalla letteratura. La fin-

⁴² Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, p. 209.

⁴³ Ulrike Draesner, *Anders oder: «Hatte ich nicht schon genug gesagt?»*, in *Widerstand des Textes. Politisch-ästhetische Ortsbestimmungen*, hrsg. v. Wielfried F. Scholler – Herbert Wiesener, Mattes & Seitz, Berlin 2009, pp. 133-149, qui pp. 148-149.



zione di unità, del resto, è inscritta nel linguaggio stesso, che coniuga il massimo della soggettività con il massimo dell'intersoggettività, è sempre singolare e allo stesso tempo collettiva.

Mettendo al centro delle proprie riflessioni non il maggiore o minore grado di finzione della letteratura e utilizzando invece il concetto di finzione letteraria per mettere in crisi l'idea di identità e memoria culturale, Draesner porta avanti in maniera originale e radicale le ricerche di Marianne Hirsch sulla *postmemory*, andando sempre di più verso un'idea di identità e memoria costruita non solo in maniera condivisa, ma anche consapevole.