

Yoko Tawada's Nuclear Poetry

Matteo Iacovella

(Sapienza Università di Roma)

On March 11, 2011, Japan was hit by the strongest earthquake in its recorded history, followed by a tsunami and the meltdown of the Fukushima Daiichi nuclear power plant. This disaster wrought unmeasurable harm to human and environmental health, and compelled people to rethink daily life in a contaminated area. In the works of Japanese-German writer Yoko Tawada, Fukushima plays a central role, especially in prose texts. Her poems written in the aftermath of the incident have received scant critical attention. This paper addresses that gap by analyzing the cycle *out of sight* (2020). It examines 'nuclear poetry' as a narrative response to major nuclear disasters of the 20th century. Its objective is to highlight the ecocritical and political implications of nuclear energy discourse and to show how Tawada's poetry reflects the invisible yet pervasive presence of radiation. This presence contaminates daily life and language itself, reshaping perceptions and altering our understanding of common concepts, such as time and nature.

L'11 marzo 2011 il Giappone è stato colpito dal più grave terremoto mai registrato nella sua storia, seguito da uno tsunami e dalla fusione del nocciolo della centrale nucleare di Fukushima Daiichi. Il triplice disastro ha causato danni incalcolabili per la salute umana e ambientale, costringendo le persone a ripensare la propria esistenza in un contesto contaminato. Nelle opere della scrittrice giapponese-tedesca Yoko Tawada, Fukushima occupa una posizione di rilievo, soprattutto nella prosa. Scarsa attenzione critica è stata riservata all'opera in versi a seguito dell'incidente. Questo articolo analizza il ciclo *out of sight* (2020), ragionando sulla 'poesia nucleare' come risposta ai disastri del XX secolo. Il contributo mette in luce le implicazioni ecocritiche e politiche del discorso sull'energia nucleare e mostra come la poesia di Tawada rifletta la presenza invisibile ma pervasiva delle radiazioni, che contaminano non solo la vita quotidiana ma anche il linguaggio, ridefinendo percezioni e alterando la comprensione di concetti comuni, come il tempo e la natura.

KEYWORDS: *nuclear poetry, Fukushima, ecocriticism, Yoko Tawada, radiation*

Matteo Iacovella, *La poesia nucleare di Yoko Tawada: contaminazioni della quotidianità dopo Fukushima*, in «Studi Germanici – I quaderni dell'AIG», 6 (2023-2024), pp. 297-313

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG/Q/2024-6-17



Open Access



La poesia nucleare di Yoko Tawada: contaminazioni della quotidianità dopo Fukushima

Matteo Iacovella
(Sapienza Università di Roma)

1. LA *GREAT ACCELERATION* E I (CON)TESTI DELL'IPEROGGETTO NUCLEARE

Fra le teorie più recenti riguardo all'origine dell'Antropocene – l'era geologica caratterizzata dall'influenza predominante delle attività umane sui processi geologici ed ecologici globali – c'è quella della 'Great Acceleration'. Formulata nel 2005 e diffusasi soprattutto grazie al chimico Will Steffen, la teoria si basa su una serie di indicatori ambientali, economici e sociali che, a partire dagli anni '50 del secolo scorso, hanno mostrato una tendenza in rapida crescita¹. Figurano tra gli indicatori le emissioni di gas serra, la deforestazione, l'utilizzo dei veicoli a motore, ma anche i flussi turistici internazionali, gli sviluppi demografici e il consumo di fonti di energia primaria. Tutte queste tendenze in continua intensificazione e accelerazione, oltre a poter essere ricondotte all'azione dell'uomo sulla Terra, sono correlate a un marcatore geologico: quello della ricaduta radioattiva dei test nucleari e dei bombardamenti atomici a partire dal 1945². La proposta di Steffen soddisfa dunque anche un criterio stratigrafico, cioè la presenza di tracce di isotopi radioattivi e l'accumularsi di nuovi materiali, come plastica, cemento e alluminio, negli strati della crosta terrestre³. Come

1 Will Steffen – Paul J. Crutzen – John R. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, in «Ambio», 36 (2007), 8, pp. 614-621. Cfr. anche John R. McNeill – Peter Engelke, *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene Since 1945* (2016); trad. it. di Chiara Veltri – Daniele Cianfriglia – Francesco Rossa, *La Grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, Einaudi, Torino 2018.

2 Il primo test di superficie, denominato *Trinity*, fu eseguito il 16 luglio 1945 nel deserto della Jornada del Muerto (New Mexico).

3 Cfr. Cornelia Ludwig – Will Steffen, *The 1950s as the Beginning of the Anthropocene*, in *Encyclopedia of the Anthropocene*, ed. by Dominick A. DellaSala – Michael I. Goldstein, vol. 1: *Geologic History and Energy*, ed. by Scott Elias, Elsevier, Amsterdam 2018, pp. 45-56.

affermato di recente da Christine Eriksen e Stephen Herzog, le scorie nucleari incarnano l'essenza dell'Antropocene⁴.

Nell'agosto del 1988, due anni dopo il tragico incidente di Chernobyl, un gruppo di diciotto studiosi costituì la International Society for the Study of Nuclear Texts and Contexts (ISSNTC), la cui attività principale consisteva nella pubblicazione di una newsletter aggiornata sui contributi, scientifici e non, dedicati al tema dell'energia nucleare. Della newsletter vennero pubblicati dodici numeri tra il 1988 e il 1995. Nel primo gli autori notavano come, dopo la lunga stagione della Guerra Fredda e in piena epoca di *perestrojka* e *glasnost*⁵, il pericolo dell'utilizzo delle armi nucleari continuasse a incombere su tutto il mondo. Tale sensazione di minaccia si rifletteva nell'arte e nella letteratura del tempo, come mostra la pubblicazione di numerosi romanzi thriller a sfondo bellico o la fiorente produzione di opere incentrate sui bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki (non solo in lingua giapponese). Il primo numero della newsletter censiva un numero già considerevole di racconti, antologie, manuali, studi scientifici, conferenze, opere teatrali e fumetti sul tema del nucleare. Questi densi repertori testimoniavano, in sostanza, di una forte attenzione verso le molte e complesse questioni legate all'energia nucleare in campo artistico-letterario e nelle scienze umane. L'interesse era cresciuto significativamente dopo il 1986, cioè dopo la cesura e il punto di svolta epocale rappresentato da Chernobyl. La catastrofe, infatti, non aprì solo a una riflessione sulle responsabilità tecniche, politiche e ambientali dell'uomo, ma ridefinì anche le idee condivise di spazio e tempo, mostrando che le radiazioni non conoscevano frontiere e che avrebbero continuato a contaminare l'ambiente per un tempo indefinito⁵.

Per illustrare come le catastrofi nucleari eccedano le normali categorie di pensiero e i riferimenti spaziotemporali, diversi studi,

4 Christine Eriksen – Stephen Herzog, *Nuclear Waste*, in *Handbook of the Anthropocene*, ed. by Nathanaël Wallenhorst – Christoph Wulf, Springer, Cham 2023, pp. 1521-1525.

5 Il disastro di Chernobyl è al centro del racconto di Christa Wolf *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987). Dopo l'incidente nella centrale nucleare di Fukushima, nel 2011, si è assistito a un rinnovato interesse verso questo racconto, stimolato anche dal dibattito ecocritico. Cfr. Katharina Gerstenberger, *Störfälle: Literary Accounts from Chernobyl to Fukushima*, in «German Studies Review», 37 (2014), 1, pp. 131-148 e Emily Jones, *Writing the Hyper-Disaster: Embodied and Engendered Narrative After Nuclear Disaster*, in «The Comparatist», 41 (2017), pp. 93-117. Per una panoramica aggiornata sul tema del nucleare nella letteratura di lingua tedesca cfr. Katharina Gerstenberger, *Katastrophe und Alltag: Alexander Kluges Tschernobyl-Erzählungen*, in *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*, hrsg. v. Laura Auteri – Natascia Barrale – Arianna Di Bella, Bd. 2, hrsg. v. Elena Agazzi – Gaby Pailer – Thorsten Unger, Peter Lang, Bern 2022, pp. 191-200.

specialmente nel campo dell'ecocritica, ricorrono oggi al concetto di 'iperoggetto', coniato dal filosofo britannico Timothy Morton⁶. Si tratta di un «oggetto o evento le cui enormi dimensioni spaziali e temporali, congiunte alla pluralità di forme con cui si manifesta, lo rendono non direttamente esperibile come unicità concreta»⁷. Nelle parole di Morton, gli iperoggetti sono «things that are massively distributed in time and space relative to humans»⁸, caratterizzati tra le altre cose da non-località (*nonlocality*) e viscosità (*viscosity*)⁹. In altre parole, sono entità pervasive, diffuse e reali che, al tempo stesso, sfuggono all'osservazione e a una piena comprensione da parte dell'uomo. Il riscaldamento globale e l'inquinamento sono esempi calzanti di iperoggetti, come pure gli incidenti nucleari e la dispersione di materiale radioattivo. Spiega infatti Morton: «Nuclear radiation is not visible to humans. The nuclear accidents at Chernobyl and Fukushima bathed beings thousands of miles away in unseen alpha, beta, and gamma particles, as radioactive specks floated in air currents across Europe and the Pacific. Days, weeks, months, or years later, some humans die of radiation sickness. Strange mutagenic flowers grow»¹⁰. Simili considerazioni sull'invisibilità e sull'ubiquità delle radiazioni sono molto frequenti nelle pratiche poetiche e artistiche che si confrontano con l'iperoggetto nucleare, come mostra ad esempio il progetto poetico-fotografico *The Chernobyl Herbarium*, curato dallo studioso di filosofia ambientale Michael Marder e dall'artista Anaïs Tondeur¹¹. L'opera in volume si compone di frammenti di prose poetiche scritti da Marder, accanto a fotogrammi, realizzati da Tondeur a partire da campioni di piante radioattive provenienti

6 Ad esempio Neal Alexander – Jamie Harris, *After Chernobyl: Welsh Poetry and Nuclear Power*, in «Literature & History», 31 (2022), 1, pp. 70-88 e Jones, *Writing the Hyper-Disaster*, cit.

7 'Iperoggetto' in *Treccani*, 2022, <[https://www.treccani.it/vocabolario/neo-iperoggetto_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-iperoggetto_(Neologismi))> (ultimo accesso: 30 ottobre 2024).

8 Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013, p. 1.

9 La viscosità, intesa da Morton come caratteristica prettamente temporale degli iperoggetti, viene associata in particolare ai materiali radioattivi: «A good example of viscosity would be radioactive materials. The more you try to get rid of them, the more you realize you can't get rid of them. They seriously undermine the notion of 'away.' Out of sight is no longer out of mind, because if you bury them in Yucca Mountain, you know that they will leach into the water table», Morton, *Hyperobjects*, cit., p. 36.

10 *Ivi*, p. 38.

11 Michael Marder – Anaïs Tondeur, *The Chernobyl Herbarium. Fragments of an Exploded Consciousness*, Open Humanities Press, London 2016.

dalla zona di esclusione di Chernobyl, disposti su carta fotosensibile e irradiati. Le immagini sono l'impressione (nel senso più letterale del termine) di una natura contaminata, «la registrazione visibile di una calamità invisibile»¹².

Il presente contributo si concentra sull'analisi di un ciclo di poesie della scrittrice Yoko Tawada, composto dopo un viaggio nella prefettura di Fukushima. Il percorso poetico compiuto dall'autrice mette in luce diversi elementi di continuità con la tradizione novecentesca della letteratura nucleare: da un lato vengono affrontate questioni eminentemente 'ecocritiche', legate alla responsabilità umana nei confronti dell'ambiente e della natura; dall'altro, emergono gli aspetti più inquietanti dell'iperoggetto nucleare, come la sua pervasività e le sue invisibili ripercussioni sulla vita quotidiana degli abitanti, sui luoghi, sulla percezione del tempo, ma anche sull'uso della lingua.

2. HIROSHIMA E FUKUSHIMA: SCRITTURE DELLA CATASTROFE NELL'OPERA DI YOKO TAWADA

Tra i più gravi incidenti nucleari della storia va senza dubbio annoverato quello avvenuto l'11 marzo 2011 nella prefettura di Fukushima, in Giappone. Si è trattato di una triplice catastrofe: un megasisma che ha provocato uno tsunami che, a sua volta, ha generato l'incidente nella centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi, causando il rilascio di sostanze radioattive nell'oceano e nel sottosuolo. A distanza di diversi anni da questa catena di eventi, il dibattito scientifico e politico, ma anche letterario e artistico sul 'dopo Fukushima' è ancora molto acceso, evidenziando come l'incidente abbia segnato una cesura nella storia e nella cultura non solo del Giappone¹³. Parlando delle narrazioni della catastrofe dopo Fukushima, la studiosa Luisa Bienati osserva che l'evento ha portato a cambiamenti significativi nelle tendenze della letteratura contemporanea e che andrebbe quindi considerato alla stregua delle due maggiori catastrofi che, nel corso del Novecento, hanno ridefinito i tratti della modernità giapponese: il terremoto di Tokyo del 1923 e le bombe atomiche del 1945. Di conseguenza è inevitabile che l'incidente nucleare di Fukushima abbia richiamato alla memoria «l'incubo delle atomiche sganciate sulle città di Hiroshima e

12 «The images are the visible records of an invisible calamity», Marder – Tondeur, *The Chernobyl Herbarium*, cit., p. 14.

13 Per una panoramica esaustiva intorno al dibattito sul prima e dopo Fukushima cfr. Linda Flores, *Matrices of Time, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives*, in «Japan Review», 31 (2017), pp. 141-169, soprattutto pp. 141-143.

Nagasaki»¹⁴. Già Adorno nella *Negative Dialektik* (1966) suggeriva che era possibile interpretare l'evoluzione tecnologica come una storia universale, individuando una linea di continuità tra le catastrofi del passato e quelle della modernità: «Keine Universalgeschichte führt vom Wilden zur Humanität, sehr wohl eine von der Steinschleuder zur Megabombe. Sie endet in der totalen Drohung der organisierten Menschheit gegen die organisierten Menschen»¹⁵. I riferimenti di Adorno, che non poteva prevedere gli scenari nucleari prodotti da Chernobyl e Fukushima, erano Hiroshima, Nagasaki, Auschwitz, epitomi del male più radicale e assoluto.

Tra le voci più significative che, nella letteratura di lingua tedesca, si sono confrontate con il disastro di Fukushima spicca indubbiamente quella di Yoko Tawada (*1960). Arrivata in Germania dal Giappone nel 1982, attraversando l'Asia in Transiberiana, la scrittrice ha frequentato forme e generi più disparati – dal romanzo alla poesia, dal racconto al dramma teatrale, dalla prosa poetica al saggio – scrivendo in giapponese e in tedesco. Alla rielaborazione della catastrofe di Fukushima ha dedicato i racconti, in giapponese, *Fushi no shima* (2012)¹⁶ e *Higan* (2014)¹⁷ e il romanzo *Kentōshi* (2014)¹⁸, oltre a una pièce teatrale inedita in lingua tedesca, *Still Fukushima: Wenn die Abendsonne aufgeht* (2014)¹⁹. L'attenzione critica verso la produzione lirica

14 Luisa Bienati, *Narrazioni della catastrofe dopo Fukushima*, in *Antropologia del rischio*, «Erreffe – La ricerca folklorica», 66 (2012), pp. 31-39: 34.

15 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno – Susan Buck-Morss – Klaus Schultz, Bd. 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984³, pp. 7-412: 314.

16 Ancora inedito in tedesco, il racconto è stato tradotto in inglese da Margaret Mitsutani con il titolo *The Island of Eternal Life*, in *March Was Made of Yarn. Reflections on the Japanese Earthquake, Tsunami and Nuclear Meltdown*, ed. by Elmer Luke – David Karashima, Vintage Books, New York 2012, pp. 3-11.

17 Il racconto, inedito in tedesco, è stato tradotto in inglese da Jeffrey Angles con il titolo *The Far Shore* (2015). La traduzione è disponibile online: *The Far Shore by Yoko Tawada*, 2015, <<https://wordswithoutborders.org/read/article/2015-03/the-far-shore/>> (ultimo accesso: 30 ottobre 2024).

18 Tradotto in tedesco da Peter Pörtner con il titolo *Sendbo-o-te*, konkursbuch Verlag, Tübingen 2018. L'edizione italiana, intitolata *Gli ultimi bambini di Tokyo*, è a cura di Veronica De Pieri, Atmosphere libri, Roma 2021.

19 L'ambientazione futura di questi testi è solo apparente, come afferma Tawada: «Ich bin keine Science-Fiction-Autorin. Ich stelle mir nicht vor, wie die Welt in fünfzig oder hundert Jahren aussehen könnte. Das ist etwas für Naturwissenschaftler und für Politiker. Ich schaue mir bloß die japanische Gegenwart an». «*Japan schien am Ende der Welt*», 2019, <<https://taz.de/Yoko-Tawada-ueber-ihren-neuen-Roman/!5624970/>> (ultimo accesso: 30 ottobre 2024).

in tedesco successiva al marzo 2011, sulla quale questo contributo intende concentrarsi, è ancora scarsa. L'incidente di Fukushima è stato affrontato anche nelle lezioni di poetica di Amburgo, raccolte nel volume *Fremde Wasser* (2012), che vanno lette proprio nel segno del disastro nucleare, come spiega Tawada alla fine della terza e ultima lezione: «Als ich letztes Jahr die Poetikvorlesungen plante und mir die Titel der jeweiligen Vorlesungen ausdachte, ahnte ich noch nicht, dass eine solche Katastrophe passieren würde. Sie hat mich von Bord geworfen. Ins kalte Wasser»²⁰. I temi scelti inizialmente dall'autrice – l'acqua, la navigazione, le creature acquatiche femminili – vengono letteralmente risignificati dopo la catastrofe nucleare, dimostrando come scrivere e parlare di natura, specialmente di ambienti marini, implichi un confronto diretto con le contaminazioni, le perturbazioni degli ecosistemi e gli effetti dell'intervento umano sull'ambiente.

Tawada ha assistito al disastro di Fukushima da spettatrice esterna, in Germania. Preoccupata per la scarsa copertura mediatica in Giappone riguardo alle reali condizioni della centrale e ai rischi per la salute delle persone, la scrittrice ha tradotto in giapponese e diffuso online articoli della stampa tedesca²¹. In un'intervista racconta come la traduzione degli articoli abbia rivelato significative differenze culturali nella percezione dell'incidente di Fukushima e delle catastrofi in generale: «Hier wird so dramatisch berichtet – aber diese Bildersprache verstehen Japaner nicht. Ich hatte ein Problem mit dieser christlich geprägten Vorstellung von Apokalypse oder Sintflut, der Menschen wie auf der Arche Noah entkommen könnten»²². In un'intervista rilasciata tre giorni dopo l'incidente, parlando della radicale differenza tra l'atteggiamento dei giapponesi di fronte alle calamità naturali e alle catastrofi e quello degli occidentali, Tawada conferma l'intraducibilità di certe rappresentazioni drammatiche, legata a una diversa percezione culturale della catastrofe:

«Mir fällt gerade ein, dass das deutsche Wort 'Katastrophe' schwer ins Japanische zu übersetzen ist. 'Saigai' ist zu sachlich und trocken, 'Hakyoku' benutzt man nie in diesem Zusammenhang. In Deutschland wird das Wort 'Katastrophe' sehr oft benutzt, auch im Büroalltag. [...] Ich werde eher ruhig, wenn ich das deutsche Wort 'Katastrophe' höre, und denke an die konkreten kleinen Dinge als automatische Reaktion»²³.

20 Yoko Tawada, *Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*, hrsg. v. Ortrud Gutjahr, konkursbuch Verlag, Tübingen 2012, p. 121.

21 «*Diese Bilder verstehen Japaner nicht*», 2011, <<https://taz.de/Diese-Bilder-verstehen-Japaner-nicht/!302665/>> (ultimo accesso: 30 ottobre 2024).

22 *Ibidem*.

23 Tawada, *Fremde Wasser*, cit. p. 34.

Muovendo da questa differenza linguistica e culturale tra Oriente e Occidente²⁴, nella quale l'autrice intravede un notevole potenziale estetico e poetologico²⁵, Tawada spiega che la reazione dei giapponesi alla catastrofe è radicata nella storia e nell'esperienza degli antenati: «Man muss die Ruhe bewarhen: Das lernen wir bewusst oder unbewusst. Es muss durch die Erfahrungen der Vorfahren entstanden sein»²⁶. Al contrario, in Occidente il modo diverso di rispondere alle catastrofi sarebbe sollecitato dall'escatologia biblica, oltre a essere legato a un'idea di natura come oggetto sotto il controllo dell'uomo. L'autrice fa emergere così l'esistenza di due modi distinti di decodificare e comprendere (e quindi tradurre) le catastrofi, ciascuno dei quali riflette una diversa grammatica culturale²⁷. Allo stesso tempo, tuttavia, critica l'attenzione focalizzata sulle calamità naturali, sottolineando la responsabilità materiale dell'uomo: «Es ist ein Problem, wenn man nur von den Naturkatastrophen redet. Die Verantwortung für den Bau von Kernkraftwerken liegt bei den Menschen»²⁸.

La prima lezione di poetica si apre con la constatazione di una sinistra contiguità concettuale, ma anche fonica, tra i toponimi Hiroshima e Fukushima: «Hiroshima endet genau wie Fukushima auf 'Shima', und das Wort 'Shima' bedeutet Insel»²⁹. Oltre al *Leitmotiv* della paura e della minaccia nucleare, ad accomunare le due città c'è la loro condizione insulare, anche se, come sottolinea Tawada, l'insularità è

24 A questo proposito Tawada parla di 'buchi neri' nel tessuto della lingua: «Dadurch, daß ich in zwei Sprachen schreibe, entdecke ich ständig schwarze Löcher im Gewebe der Sprachen. Aus diesen sprachlosen Löchern entsteht Literatur», cit. in Ottmar Ette, *Writing-between-Worlds. TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*, trad. di Vera M. Kutzinski, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, p. 186.

25 Cfr. Lucia Perrone Capano, *L'Europa di Yoko Tawada. Esplorazioni poetiche sui confini*, in Yoko Tawada, *Dove comincia l'Europa e altri scritti*, a cura di Lucia Perrone Capano – Amelia Valtolina, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 75-94: 82. La letteratura critica sugli aspetti dell'interculturalità, della traduzione, dell'alterità e del nomadismo nella poetica di Tawada è assai vasta. Si rimanda qui almeno al volume curato da Christine Ivanovic, *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*, Stauffenburg, Tübingen 2010.

26 Tawada, *Fremde Wasser*, cit., p. 33.

27 In *The Cultural Analysis of Disaster*, Isak Winkel Horn parla di «grammar of Western disaster imagination». Isak Winkel Holm, *The Cultural Analysis of Disaster*, in *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, ed. by Carsten Meiner – Kristin Veel, De Gruyter, Berlin-Boston 2012, pp. 15-32: 20. Anche Kathrin Maurer, riferendosi a Tawada, parla di «Western cultural grammar of disasters». Kathrin Maurer, *Translating Catastrophes: Yoko Tawada's Poetic Responses to the 2011 Tōhoku Earthquake, the Tsunami, and Fukushima*, in «New German Critique», 127 (2016), pp. 171-194: 174.

28 Tawada, *Fremde Wasser*, cit., p. 37.

29 *Ivi*, p. 49.

sempre una questione di prospettiva geoculturale: «Keine dieser Städte gilt in Japan als Insel, weil sie sich auf der Hauptinsel befinden. Aber auch diese Hauptinsel ist auf der Weltkarte nichts anderes als eine kleine Insel»³⁰. Nell'universo poetico di Tawada l'isola è un motivo ricorrente ed è spesso associata a eventi nucleari e catastrofi ambientali che separano ancora di più il territorio contaminato dal resto del mondo³¹. Ne sono esempi il racconto *Fushi no shima*, ambientato in un Giappone dieci anni dopo Fukushima, e il romanzo *Sendbo-o-te*, in cui l'isolamento si articola su almeno tre piani prospettici: quello del Giappone rispetto al mondo, quello della provincia in cui si svolge il romanzo, colpita da una catastrofe ambientale, e quello del bambino protagonista, Mumey, costretto dalla nascita a vivere confinato a causa della sua fragile condizione fisica.

2.1 *Il progetto out of sight (2020)*

Nell'estate del 2012 la fotografa documentarista francese Delphine Parodi ha visitato la zona di esclusione e la prefettura di Fukushima, scattando fotografie degli abitanti e dei paesaggi. Ispirata dalla lettura di *Fremde Wasser*, nel dicembre del 2012 incontra a Berlino la scrittrice Yoko Tawada³². Insieme decidono di mettere in dialogo le rispettive pratiche artistiche – la poesia e la fotografia – per realizzare un progetto incentrato sulla vita dopo l'incidente nucleare. Nell'agosto del 2013 Tawada compie un viaggio a Fukushima, dove incontra le persone fotografate da Parodi e scrive ventiquattro componimenti in versi in tedesco, che poi traduce in giapponese. Nel 2014 il risultato della collaborazione viene esposto in una prima mostra, intitolata *out of sight*, presso il Japanisch-Deutsches Zentrum a Berlino. Nel 2020, durante una crisi pandemica di portata mondiale, il libro *out of sight* viene pubblicato dalla casa editrice indipendente marsigliese Le Bec en l'air³³.

Il volume si apre con una scritta in quattro lingue, al centro della pagina, che recita in tedesco: «merhdeutiger Verlust». Come spiega Parodi, l'espressione, tratta da una conversazione con un monaco

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Diverso è il caso di *Fremde Wasser*. Nelle tre conferenze, ciascuna intitolata con il nome di un'isola giapponese (Tanegashima, Dejima, Uruga), Tawada vuole mostrare come la condizione di chiusura delle isole sia solo apparente e come queste in realtà siano da sempre luoghi di intensi scambi, traduzioni, trasformazioni.

³² Lo racconta Delphine Parodi in un'intervista: <<https://www.youtube.com/watch?v=euJt6MwSqcE>> (ultimo accesso: 30 ottobre 2024).

³³ Le poesie nel volume sono presentate in quattro lingue: tedesco e giapponese (autotraduzione di Tawada), francese (traduzione di Bernard Banoun) e inglese (traduzione di Bettina Brandt).

buddhista, illustra il sentimento condiviso dalle persone evacuate a seguito dell'incidente. La perdita ambigua indica la situazione paradossale per cui un territorio, una casa o un luogo diventano inabitabili a causa delle radiazioni, pur restando fisicamente presenti³⁴. Il libro si presenta come un dialogo intermediale tra fotografia e poesia: le cinquantadue immagini scattate da Parodi, caratterizzate da una simmetria interna che posiziona i ritratti degli abitanti sulla pagina sinistra e i paesaggi naturali e urbani su quella destra, costituiscono il nucleo visivo dell'opera. Le immagini dialogano con le ventiquattro poesie di Tawada e le ventiquattro testimonianze degli abitanti pubblicate alla fine del volume. In questo modo, si crea un fitto scambio tra le voci degli abitanti, le poesie e le immagini che restituisce una chiara impressione linguistica e visiva della regione di Fukushima dopo l'incidente. L'approccio artistico integrato amplifica le testimonianze cercando di mostrare una catastrofe indicibile e invisibile: quella delle radiazioni che contaminano la vita quotidiana.

Le fotografie e le poesie intendono catturare frammenti della vita delle persone nelle zone colpite dall'incidente. Nei suoi testi Tawada mette in risalto la dimensione quotidiana attraverso la scomparsa dell'io poetico. La sua voce si limita a registrare ciò che vede e sente, evitando l'uso della prima persona e lasciando che siano persone e luoghi a raccontare il disastro. Tawada stessa ha sottolineato più volte la propria estraneità rispetto alla parola 'io': «Das deutsche Wort 'Ich' ist mir sehr fremd, und ich wundere mich immer noch darüber, dass es dieses Wort überhaupt gibt»³⁵. La strategia retorica della presenza di un 'io discreto' si riallaccia anche alla tradizione letteraria dell'*haiku*, come spiega l'autrice più avanti: «Im Japanischen, wie zum Beispiel in der Haiku-Dichtung, kommt das Betrachter-Ich im Text gar nicht vor, sondern es wird ein Moment benannt und es ist überhaupt nicht klar, wer dort schaut. Es ist nicht *die* Natur und *der* Betrachter, sondern ein Moment, bei dem die Dualität von Sehen und Gesehen-Werden verschwindet»³⁶.

2.2 *La catastrofe quotidiana e il sentimento della natura*

L'esistenza di una vita prima e dopo Fukushima è un tema ricorrente nelle testimonianze raccolte alla fine del volume. Basandosi su questi racconti, Tawada tocca vari aspetti relativi alla quotidianità dopo

34 Cfr. *Delphine Parodi & Yoko Tawada. Fukushima, l'impossible deuil*, 2021, <<https://www.halles.be/fr/st/531-delphine-parodi-yoko-tawada-fukushima-l-impossible-deuil>> (ultimo accesso: 30 ottobre 2024).

35 Tawada, *Fremde Wasser*, cit., p. 26.

36 *Ibidem*.

l'incidente nucleare; tra questi, il rapporto con l'acqua, la paura del cibo contaminato, le responsabilità politiche della catastrofe, le nuove dinamiche tra spazio interno ed esterno. L'analisi che segue esplora il modo in cui l'autrice rappresenta il rapporto tra uomo e ambiente, riflettendo al tempo stesso sui mutamenti della realtà quotidiana e sulla percezione distorta del tempo.

Il rapporto tra gli abitanti e i luoghi contaminati è contraddistinto da sentimenti ambivalenti. Dalla maggior parte delle poesie traspare un diffuso senso di paura e diffidenza, come nei testi 6 e 7³⁷:

Jede grüne Fläche –
ein Stück Monsterhaut.
Trete nicht zu nahe,
warnt die Mutter laut.

Pflücke keine Feldblume!
In ihnen schläft der Tod.
Die Krähen sind fort, auch die Mäuse.
Nur die Pflanzen bleiben wie gefesselt.
Spiele nicht auf einer Wiese!
Der Wegerich beißt in deine Finger!

I due componimenti sono contraddistinti da un senso di inquietudine. Nel primo una madre avverte il proprio figlio o figlia di non avvicinarsi all'erba del prato. La relazione adulto-bambino è enfatizzata dalla scelta del ritmo e della struttura metrica del testo, ricalcata sulla quartina trocaica, tipica di molti *Völklieder* della tradizione romantica, ma anche di diversi *Kinderlieder*. L'atmosfera fiabesca evocata dal ritmo stride con la realtà inquietante delle radiazioni, suggerita dalla parola *Monsterhaut* e dagli avvertimenti della madre. Anche l'uso dell'imperativo e del verbo *warnen*, tipici della costruzione retorica esortativa della fiaba, concorrono a generare un simile effetto. La poesia 7 utilizza strategie linguistiche simili, tanto da sembrare una naturale continuazione del testo precedente; si può dunque supporre che il soggetto parlante, pur non venendo nominato, sia ancora la madre. Anche qui la presenza diffusa dell'imperativo e dei punti esclamativi sottolinea il tono di ammonimento. Di particolare interesse è il frequente utilizzo di figure dell'immaginario poetico-fiabesco, che producono però un effetto di perturbamento, teso a dissuadere il bambino dall'avvicinarsi alla natura. Mentre gli animali hanno ormai abbandonato i territori

37 Le poesie e le fotografie non recano numero di pagina, che viene indicato solo per le testimonianze degli abitanti, nell'ultima parte del libro.

contaminati³⁸, le piante, costrette alla stanzialità, rappresentano una minaccia per l'uomo: così, dietro l'innocente fiore di campo si cela la morte, e la piantaggine (*Wegerich*), utilizzata fin dall'antichità come erba curativa, può infliggere danni fisici e provocare ferite. L'inquietudine e la diffidenza verso la natura sono anche al centro del componimento 17, ad esempio nei versi seguenti:

Entwurzelt und eingetütet das universelle Unkraut.
 Jetzt sieht man einen Rattenschwanz
 durch das Loch, das frisch geöffnet.
 Wer pickte am Sack, ein Rabe oder ein Spatz?
 Das Seufzen sickert unbemerkt
 auf dem matten Parkplatz.

Tutt'oggi uno degli elementi dominanti nei paesaggi intorno alla centrale di Fukushima sono enormi quantità di sacchi neri impermeabili, contenenti principalmente foglie e terra rimosse durante il processo di decontaminazione dei suoli. Nei versi di Tawada la distesa di sacchi, definita ironicamente nel primo verso 'il muro di sicurezza' («Die Mauer der Sicherheit»), rappresenta un elemento perturbante. Gli abitanti ignorano quale animale possa aver provocato un foro nel sacco e quale sia, quindi, il livello di pericolosità dell'incidente, potenzialmente letale nonostante la sua apparente banalità. Questi pochi versi evidenziano il significato del concetto di 'iperoggetto nucleare': le radiazioni sono invisibili, ma allo stesso tempo continuano a disperdersi e a circolare nell'ambiente. Come si legge in una delle testimonianze: «Radioaktive Drohung ist unsichtbar, und so weit man auch von ihr wegläuft, sie verfolgt einen immer. Je mehr man darüber nachdenkt, umso präsenter scheint sie zu werden»³⁹. Particolarmente significativo, nella poesia, è l'uso del verbo *sickern* – comunemente utilizzato per indicare il lento e graduale infiltrarsi e diffondersi di materiali radioattivi nel suolo o nell'acqua – riferito al sospirare delle persone, per suggerire l'incertezza e la preoccupazione degli abitanti.

Al senso di paura si unisce un'insanabile diffidenza verso la terra e i suoi prodotti, come evidenzia la poesia 11, dove il frutto non viene raccolto dall'albero: «Unberührt hängt am Baum eine dunkelrote Frucht». Si vedano anche i versi del componimento 12: «Im Supermarkt schimmert ein Pflirsich. / 'Regional'! Die Kunden staunen, / denn die anderen verstecken sich / hinter fernen Ortsnamen». Non sono più

38 Anche nel romanzo *Sendbo-o-te* gli unici animali rimasti nei luoghi contaminati sono ragni, corvi e cani.

39 Delphine Parodi – Yoko Tawada, *out of sight*, Le Bec en l'air, Marseille 2020, p. 96.

i nomi di luoghi esotici e lontani a destare curiosità e stupore, ma è la regione di Fukushima a essere diventata straniera ai suoi abitanti, tanto che vedere un frutto locale in vendita fa trasecolare i clienti del supermercato. Come nei testi in cui il contatto con la natura è diventato una minaccia e un pericolo, il ribaltamento della realtà quotidiana è un procedimento caratteristico della poesia nucleare di Tawada. Così, anche il significato dei concetti di prossimità e lontananza, familiarità ed estraneità, muta di segno dopo l'incidente nucleare.

In *out of sight* non trovano però spazio solo sentimenti di paura e incertezza. Il rapporto con la natura è infatti orientato anche a una maggiore cura e responsabilità nei confronti dell'ambiente. Tawada riflette su questi aspetti in diversi momenti del ciclo lirico. Si veda la poesia 5:

Ein Mädchen begießt seine Trichterwinde
mit dem Wasser ohne Kohlensäure.
Im benässten Beet gluckert die Erde.
Da kommt die Mutter in aller Eile.
Das gekaufte Wasser, das ich nie verschwende!
Das Kind antwortet in aller Ruhe:
Kontaminiert ist das Wort, das ich von dir hörte.
Das Wasser aus dem Hahn, das ich vermeide,
mit der Gießkanne zu holen, das wäre absurd,
wo meine Blume mir vertraue.

La poesia, dall'andamento più narrativo che lirico, descrive una scena di quotidianità tra una madre e sua figlia, che sta annaffiando i fiori di ipomea con l'acqua acquistata dalla madre, che la utilizza con parsimonia, anziché con l'acqua corrente. La risposta della figlia al richiamo della madre mostra una diversa modalità di relazione con l'ambiente contaminato: la bambina attribuisce alla natura una dignità pari a quella di un essere umano o di una qualsiasi forma di vita. Infatti, se la bambina deve evitare l'acqua del rubinetto perché contaminata, allora anche i fiori in giardino hanno il diritto di vivere in un ambiente sano. Di conseguenza sarebbe insensato, afferma, inquinare intenzionalmente la natura, poiché questa sembra avere fiducia nella persona che se ne prende cura. Il verbo *vertrauen* è impiegato qui per attribuire tratti umani ai fiori e stabilire un legame emotivo con la natura e un dialogo interspecie. Anche nella poesia 9 Tawada si confronta con la questione della cura e della responsabilità verso l'altro vulnerabile: «Gerettet von der Außenluft, / hockt eine Feldblume in einer Stube. / Geschützt durch Fensterscheiben döst sie entspannt». Il fiore di campo, che nel componimento 7 era visto

dalla madre come un'entità mortifera, qui viene reciso affinché possa essere salvato dal mondo esterno contaminato e vivere protetto tra le mura domestiche. Il rapporto con la natura presentato in queste poesie ci mette di fronte a un'idea di etica fondata sulla consapevolezza della fragilità e della vulnerabilità dell'altro, umano e non umano⁴⁰. Tale superamento della dicotomia natura-cultura emerge anche dal frequente utilizzo del lessico delle azioni umane (*dösen, hocken*) per gli elementi botanici.

2.3 *Percezioni distorte del tempo*

In una delle testimonianze degli abitanti di Fukushima si legge con chiarezza come l'esperienza dell'isolamento e della mancanza di un contatto diretto con la natura abbia condotto anche a una percezione distorta del tempo: «Ich habe seit dem 11. März letzten Jahres keine Bäume, Pflanzen, Berge oder Wälder gesehen, nur ihre Farbe, Grün. Diese Farbe bedeutet für mich jetzt: Angst»⁴¹. È importante osservare il rovesciamento di significato associato al colore verde, generalmente considerato il colore della natura, della rinascita e della speranza. Il verde rappresenta ora (*jetzt*) il colore di un'angoscia diffusa. La distanza dalla natura impedisce al testimone di percepire i cambiamenti delle stagioni, a tal punto che afferma di aver dimenticato la gioia nell'ammirare la bellezza della natura di Fukushima a causa della pervasiva sensazione di paura: «Erst im Juni habe ich dieses Jahr gemerkt, dass der Frühling vorbei ist und der Sommer schon angefangen hat. Ich habe seit dem Unfall im Atomkraftwerk die Veränderung der Jahreszeiten und der Natur nicht wahrgenommen. Es war kalt, dann wärmer, dann heiß und dann wieder kalt, aber das spielte keine Rolle; alles

40 Questa proposta etica incrocia un'importante traiettoria filosofica novecentesca, nata dalla necessità di una revisione delle relazioni con l'altro. Penso al progetto etico di Emmanuel Lévinas, che mette in primo piano il bisogno di ripensare il politico e i rapporti interumani dopo gli orrori della Seconda guerra mondiale e dello sterminio ebraico, ma penso anche all'opera di Judith Butler, che sin da *Vite precarie* (prima edizione inglese del 2004) ha dedicato ampio spazio all'etica della vulnerabilità dell'individuo e al riconoscimento di tale vulnerabilità. A sua volta, Butler si rifà esplicitamente all'etica altruistica di Adriana Cavarero, in particolare al saggio *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), e non perde di vista l'apporto delle riflessioni di Hannah Arendt, che in *Vita Activa* riflette su come ogni relazione politica ed etica si fondi sull'interrogativo fondamentale 'Chi sei tu?'. Cfr. Judith Butler, *Giving and Account of Oneself* (2003), trad. it. Federico Rahola, *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 44 ss. Per il riferimento a Arendt cfr. Hannah Arendt, *Vita activa, oder vom tätigen Leben*, Piper, München 1981, p. 167. Per uno sguardo d'insieme sul concetto di vulnerabilità in prospettiva etica e relazionale cfr. Silvia Dadà, *Etica della vulnerabilità*, Morcelliana, Brescia 2022.

41 Parodi – Tawada, *out of sight*, cit., p. 94.

war grün. Ich habe fast vergessen, wie schön die Natur in Fukushima ist»⁴². È soprattutto la poesia conclusiva di *out of sight* a confrontarsi con la questione della mutata percezione del tempo dopo l'incidente:

‘Heute Ruhetag’ steht an der
Tür eines Friseursalons. Seit
drei Jahren hört der
Tag ‘Heute’ nicht
mehr auf und die Haare
wachsen woanders.

La centralità del tempo è espressa dalla presenza dell'avverbio *heute* in due punti esposti del testo, nell'incipit e a metà del componimento. Tawada sembra voler evidenziare il mutamento di significato subito dalla parola ‘oggi’. Dopo la catastrofe nucleare, l'oggi è diventato un non-tempo, una dimensione infinitamente sospesa che non coincide più con il significato tradizionalmente associato alla parola *heute*. L'immobilismo del tempo odierno contrasta con l'idea di una vita che prosegue altrove (*woanders*), al di fuori dell'area contaminata. L'ipotesi di uno spazio e di un tempo assediati da un secondo orizzonte spaziotemporale aiuta a comprendere perché, nella testimonianza citata, l'abitante di Fukushima descriva il passaggio delle stagioni come un processo autonomo, non coestensivo con il naturale scorrere del tempo e con l'esistenza individuale, che si svolge principalmente tra le mura domestiche, lontano dalla natura⁴³. La discrepanza tra i cicli naturali e la partecipazione umana a questi fenomeni viene discussa anche nel componimento 8:

Seitdem blühten die Kirschen wie noch nie.
Die Menschen verschwanden mit ihrem Stolz.
Flora sinkt auf die Knie,
betet für die Stille, die ihr Herz schmolz.

Il testo, che si apre con un'indicazione temporale (*seitdem*) con la funzione di esprimere la separazione tra la vita prima e dopo Fukushima, descrive una scena ordinaria e al tempo stesso surreale: una fioritura dei ciliegi (un evento atteso e partecipato in Giappone) che avviene in assenza di persone. L'eccezionalità dell'occasione risiede sia nella capacità della natura di rigenerarsi dopo la catastrofe nucleare,

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Anche molte fotografie di Parodi ritraggono gli abitanti di Fukushima in prossimità di finestre, sottolineando l'importanza del (mutato) rapporto tra spazio interno ed esterno.

sia nell'assenza di spettatori⁴⁴. In cambio, la natura personificata si inginocchia, in segno di gratitudine per il silenzio ricevuto. L'intensità emotiva di questo gesto, e di tutta la scena in generale, viene rafforzata dall'immagine del cuore che si scioglie. Se da un lato la metafora ci conduce direttamente nel campo semantico del sentimento e delle emozioni, dall'altro il verbo *schmelzen* crea un sottotesto perturbante, rimandando all'incidente nucleare, ossia alla fusione del nocciolo del reattore, in tedesco *Kernschmelze*. Sebbene Tawada ricorra all'immagine del cuore anziché del nocciolo, le parole *Herz* e *Kern*, oltre a essere allitteranti, presentano evidenti affinità semantiche. Come si è visto con il verbo *sickern* o con la parola *kontaminiert* pronunciata dalla bambina, i processi di contaminazione del discorso poetico con termini scientifici che evocano la catastrofe nucleare non sono estranei a Tawada⁴⁵, ma vengono utilizzati consapevolmente per potenziare i significati delle parole.

3. L'IMPLICATURA NUCLEARE: PROSPETTIVE EMERGENTI NELLA POETICA DI YOKO TAWADA

In un articolo scritto dieci anni dopo l'incidente di Fukushima, Tawada ha ricordato come Paul Celan, affrontando la più grande catastrofe umana del Novecento (senza peraltro mai nominarla direttamente), abbia fatto dialogare la lingua della poesia con i linguaggi scientifici: «Paul Celan, der vor ungefähr drei Monaten 100 Jahre alt geworden wäre, hat den Begriffen aus Medizin oder Chemie einen Zutritt in seine Dichtung erlaubt. Es geschah, während er sich mit den Katastrophen der menschlichen Zivilisation auseinandersetzte»⁴⁶.

44 Su questo si veda anche l'osservazione di W.G. Sebald in *Luftkrieg und Literatur* (2001): «Anders als bei den heute schleichend sich ausbreitenden Katastrophen war die Regenerationsfähigkeit der Natur durch die Feuerstürme anscheinend nicht beeinträchtigt worden. Ja, in Hamburg blühten im Herbst 1943, wenige Monate nach dem großen Brand, viele Bäume und Büsche, insbesondere Kastanien und Fliederstauden, ein zweites Mal». W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Fischer, Frankfurt a.M. 2018, p. 46. Tra gli studi più interessanti degli ultimi anni sulla resilienza e la rinascita delle forme di vita dopo le catastrofi vi è senz'altro Anna L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2015.

45 La contaminazione dei linguaggi è un aspetto centrale nel romanzo *Send-bo-o-te*, in cui si riflette su come la nuova realtà post-catastrofe abbia influito anche su parole ed espressioni prima di uso comune.

46 Yoko Tawada, *Zehn Jahre nach Fukushima*, 2021, <<https://www.konkursbuch-shop.com/2021/03/11/zehn-jahre-nach-fukushima-von-yoko-tawada/>> (ultimo accesso: 30 ottobre 2024).

Similmente, Tawada introduce nei suoi testi diverse spie lessicali che rimandano indirettamente alla catastrofe, senza menzionarla, affidando così al lettore il compito di inferire significati. Se da un lato tale strategia di implicatura⁴⁷ consente all'autrice di instaurare un dialogo più immediato con il lettore, dall'altro rende tangibile il modo in cui l'iperoggetto radioattivo si manifesta, permeando ogni aspetto dell'esperienza umana e inducendo cambiamenti non solo nelle abitudini e nelle azioni quotidiane, ma anche nella lingua e nei significati delle parole. Come mostra la già cospicua produzione narrativa di Tawada dedicata al tema dell'energia nucleare, ma anche la raccolta in versi presa in esame in questo contributo e il testo poetico *Hamlet no See*⁴⁸, l'aspetto linguistico è senz'altro meritevole di ulteriori approfondimenti, poiché potrebbe aprire interessanti e inedite piste di indagine nelle ricerche sulla poetica di Tawada, oltre che nel più ampio campo speculativo delle Environmental Humanities.

47 Drew Milne, poeta e accademico britannico, parla di 'implicatura nucleare', mutuando il termine dalla teoria dell'implicatura conversazionale di Paul Grice. «Nuclear implicature figures [...] as a mode of poetic parataxis in which modes of expression circle around some nuclear question, so as to evoke or suggest omissions and attitudes», cit. in Alexander – Harris, *After Chernobyl: Welsh Poetry and Nuclear Power*, cit., p. 72.

48 *Hamlet no See* è una poesia scritta in giapponese e inframezzata da citazioni in inglese tratte dalla prima scena del terzo atto di *Amleto* di Shakespeare. Il testo è costruito attorno ad alcune parole in relazione di omofonia o omografia in inglese e giapponese, ma anche in tedesco, ad esempio: *see*, in inglese 'vedere' e in tedesco 'mare' o 'lago', e *shi*, in giapponese 'morte', che richiama a sua volta il verbo *to die* citato più volte nel soliloquio di Amleto e nel componimento di Tawada. Il testo, tradotto in tedesco dalla stessa autrice, è stato oggetto di un brillante studio Francesco Eugenio Barbieri sul cibo e sull'atto del mangiare dopo l'incidente di Fukushima. Cfr. Francesco Eugenio Barbieri, *Digesting the Foreign. Food and Eating in the Works of Tawada Yoko*, in *Food issues 食事. Interdisciplinary Studies on Food in Modern and Contemporary East Asia*, ed. by Miriam Castorina – Diego Cucinelli, Firenze University Press, Firenze 2021, pp. 77-92. Il testo *Hamlet no See* è pubblicato in Yoko Tawada, *Portrait eines Kreisels*, konkursbuch Verlag, Tübingen 2022, pp. 106-109.