

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Emma Margaret Linford

“**Texte des Versuchens**”:
un’analisi della raccolta
di collages *Und. Überhaupt.*
Stop. di Marlene
Streeruwitz



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 60 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europae), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Rita Svandrlík, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Emma Margaret Linford

“Texte des Versuchens”:
un’analisi della raccolta di collages
Und. Überhaupt. Stop.
di Marlene Streeruwitz

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2021

“Texte des Versuchs”: un’analisi della raccolta di collages *Und. Überhaupt. Stop.* di Marlene Streeruwitz / Emma Margaret Linford. – Firenze : Firenze University Press, 2021.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 60)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855183864>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-5518-386-4 (PDF)

ISBN 978-88-5518-387-1 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-386-4

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsi.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Anna Foppiani, Simona Izzo, Melania Mattii, Giorgio Ricciarelli, Maria Chiara Talarico (interns), and with the collaboration of Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D’Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

📖 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Sommario

Ringraziamenti	9
Introduzione	11
1. Oggetto e obiettivi	12
2. Struttura	14
3. Breve nota terminologica e traduttiva	15
4. Elenco delle abbreviazioni	16
Capitolo I	
Marlene Streeruwitz, la sua opera e la sua poetica: “Dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen”	17
1. Vita e opere	17
1.1 Vita: la biografia come idillio menzognero	17
1.2 Opere: la letteratura come resistenza	19
2. La poetica: scrivere “contro”	26
2.1 <i>Sein. Und Schein. Und Erscheinen.</i>	
Le lezioni di poetica di Tubinga	30
2.1.1 “Sein.”: lo sguardo verso l’interiorità	32
2.1.2 “Und Schein.”: i linguaggi dell’apparenza	42
2.1.3 “Und Erscheinen.”: una “poetica del silenzio”	49
2.2 <i>Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.</i>	
Le lezioni di poetica di Francoforte	55
2.2.1 Una poetica della libertà	56

2.2.2	Una poetica dell'individualità	60
2.2.3	Una poetica dell'interrogazione	63
2.2.4	Una poetica dell'ironia	66
2.2.5	Una poetica della verità	68
2.3	“[D]al non-dicibile lambito dalla lingua al dicibile che crea la lingua”	71
Capitolo II		
Il collage: come si definisce, come si legge		
1.	Il collage come tecnica, principio estetico e modalità di produzione	73
2.	“Leggere” un collage	81
2.1	Cosa implica la creazione di un collage	83
2.1.1	Materialità, processualità, irripetibilità	83
2.1.2	Selezione e combinazione	84
2.1.3	Il rapporto con la “realtà”	84
2.1.4	La tematizzazione dello spazio negativo	85
2.2	Testo e immagine	87
2.2.1	Il testo: un'unità discreta e organica	87
2.2.2	L'immagine: presenza e assenza	91
2.2.3	Parole e immagini si fanno testo	94
2.3	Il testo come mosaico: l'intertestualità	102
2.4	Dall'intermedialità alla multimodalità	105
2.5	La <i>sequential art</i> : l'articolazione dell'esperienza nel tempo e nello spazio	109
Capitolo III		
<i>Und. Überhaupt. Stop.</i> Analisi dell'opera		
1.	L'approccio all'analisi	111
2.	Il volume: tra convenzione e rottura	113
3.	“Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.”: <i>Vorwort</i> oppure collage?	118
3.1	Trascrizione e suddivisione del testo	119
3.2	Prototipo testuale	120
3.3	Analisi della struttura pragmatica	122
3.4	Analisi della struttura superficiale	123
3.5	Analisi della struttura tematica	123
3.6	Analisi della struttura grammaticale	126
3.7	Risultati dell'analisi e conclusioni	128
4.	“Frei. Zeit. Frei. Ein Mikromännerroman.”	129
5.	“Geld. Oder. Leben. Ein Mikroschicksalsroman.”	133
6.	“Im nächsten Jahrtausend wird alles besser. Dann können wir die Schweine uns zusehen lassen.”	137
7.	“10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen.”	140
8.	“Aufruf.”	143

9. "Wie ein alleinreisendes junges Mädchen. Zu Gottfried Bennis ‚Altern als Problem für Künstler‘."	146
10. "Lisa's Liebe."	148
11. "Niedertracht. Die politische Rettung des Dirndls. Die Trennung des Begriffs von seinem Symbol I."	151
Conclusioni	155
Postilla: "ricominciare da capo"	158
Note bibliografiche	159
Indice dei nomi	171

Ringraziamenti

Un primo, sentito ringraziamento va alla Professoressa Rita Svandrlik, che fin dall'inizio del mio percorso universitario mi ha spronato, aiutandomi a credere di poter raggiungere i miei obiettivi accademici, e al Professor Jürgen Fohrmann, che con la sua grande gentilezza e il suo rigore metodologico ha contribuito a rendere proficuo il mio soggiorno alla Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Ringrazio inoltre il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università degli Studi di Firenze, che ha reso possibile questa pubblicazione, e il Professor Marco Meli, direttore del Laboratorio Open Access, progetto innovativo e interessante. Sono grata in particolare anche alle Dottoresse Arianna Antonielli e Francesca Salvadori per il contributo prezioso nel dar forma con grande cura e competenza al volume, insieme a Simona Izzo, Giorgio Ricciarelli e Melania Mattii, tirocinanti del LabOA.

Introduzione

I collages, che si pensi alle sperimentazioni rivoluzionarie dei cubisti, o agli esempi letterari più recenti e visibili¹, sembrano dotati del potere straordinario di destabilizzare chi li osserva e cerca di fruirne, magari suscitando interesse ma al contempo innescando una serie di dubbi interpretativi. Forse perché essi stessi si trovano come sospesi tra frammentarietà e costituzione di una nuova unità, in bilico tra decontestualizzazione (degli elementi che lo compongono rispetto al luogo di provenienza) e apertura a nuovi significati (di quegli stessi elementi, ma in relazione alla loro “destinazione”). Apertura che, proprio in virtù della dissoluzione dei legami di senso e della struttura originaria, può risultare potenzial-

¹ Particolare risonanza stanno avendo soprattutto negli ultimi anni i volumi di collages di Herta Müller: *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (2010 [1993]), *Im Haarknoten wohnt eine Dame* (2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (2005a), *Vater telefoniert mit den Fliegen* (2012), *Im Heimweh ist ein blauer Saal* (2019), a cui si aggiungono la raccolta *Este sau nu este Ion* (2005b) in rumeno e altri “cicli” più brevi pubblicati come edizioni limitate o all’interno di opere di più ampio respiro. Del grande interesse verso i collages della vincitrice del premio Nobel per la letteratura si trovano riscontri tanto in ambito accademico (si veda ad esempio la prima monografia dedicata: Rossi, *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*, 2019) quanto da un punto di vista più latamente culturale, come testimoniato dalle mostre allestite a Solingen dal 2016 al 2019 e a Cracovia nel 2019, ma anche commerciale, con il calendario di grande formato *Herta Müller: Collagen 2022* (2022) in uscita presso DUMONT e pubblicizzato dalla casa editrice come “calendario sia letterario che artistico” e la possibilità di acquistare i collages come stampe pensate per essere esposte a fini decorativi. In ambito tedescofono sono però molte le opere letterarie ascrivibili all’ambito del collage; si pensi, tra gli altri, ai lavori di Rolf Dieter Brinkmann, Peter Weiss, o Gerhard Rühm.

mente anche molto vasta. Per di più, il collage è il risultato di una modalità che potrebbe sembrare, e di fatto a seconda dei diversi contesti è, artigianale oppure d'avanguardia artistica – in ogni caso, ancora oggi considerata alternativa. Per sua natura attraversato da tensioni, esso risulta intrinsecamente dinamico e si apre a un ventaglio di potenzialità espressive estremamente ampio, sia che lo si intenda come prodotto artistico che come tecnica di produzione.

A queste coppie di caratteri apparentemente contrastanti, che possono essere viste come il motore creativo di questa modalità, se ne aggiunge, nel caso di collage di parole e immagini, una ulteriore, data dalla compresenza di codici diversi e spesso recepiti come giustapposti. Tali componimenti, infatti, risultano sospesi tra il verbale e il figurativo, senza essere prettamente né l'uno né l'altro. Di fronte a un collage verbovisivo, ci si potrebbe chiedere se sia più opportuno “guardarlo” oppure “leggerlo”, magari interrogandosi se esso sia da ricondurre all'arte figurativa o da valutare come esempio di letteratura sperimentale, se considerarlo come appartenente al contempo all'una e all'altra, per poi valutare se non coincida in realtà con il risultato di un processo di interazione, o addirittura di ibridazione che lo porta ad assumere tratti del tutto nuovi e peculiari.

Risulterà evidente quanto il confronto con un'opera contenente collages verbovisivi rappresenti un'operazione articolata e complessa, situata in una peculiare intersezione tra arte figurativa e letteratura e capace di mettere in questione anche aspetti talmente radicati nelle aspettative e nelle abitudini di lettura da risultare invisibili. Questa consapevolezza costituisce il punto di partenza per l'intero lavoro, come si evincerà già dai paragrafi seguenti. In essi vengono delineati sinteticamente l'oggetto e gli obiettivi, e poi la struttura di questo lavoro, per passare infine a una nota terminologica e un elenco delle abbreviazioni utilizzate per rendere più agevole la lettura.

Questo volume si propone di riuscire in un'impresa in un certo senso ambiziosa, ovvero esporre il primo confronto con un'opera che è stata finora trascurata dalla critica forse proprio in virtù della sua scarsa accessibilità e che è stata scritta da un'autrice la cui ricezione in Italia è pressoché nulla. Nel tentativo di compiere quest'impresa rinuncia, in alcuni ambiti, all'eshaustività, parametro che ne avrebbe compromesso la riuscita. Chi legge riscontrerà un certo eclettismo nelle fonti citate e nelle riflessioni esposte; esso è il risultato del tentativo di mantenere il precario equilibrio tra la necessità di spogliare l'occhio e la mente dalle convenzioni nell'esplorazione di un territorio ancora poco sondato e quella di individuare degli appigli metodologici che possano guidare la lettura in modo sistematico e ragionato.

1. Oggetto e obiettivi

Oggetto di questo lavoro è *Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000* (2000) di Marlene Streeruwitz, una raccolta di collage riconducibile all'ambito letterario², con l'obiettivo di presentarne una prima analisi e interpretazione. Esse ver-

² Questa precisazione è dovuta e informa l'intera esposizione. Nonostante il capitolo dedicato al collage muova dalle origini della tecnica in ambito artistico, il focus di questo la-

ranno svolte muovendo dalla considerazione delle peculiarità legate alla tecnica di realizzazione, sia dal punto di vista della produzione (quali sono le implicazioni estetiche dei processi di selezione, taglio e assemblaggio caratteristici del collage; quali possibilità espressive offrono tali processi in relazione alla restituzione dell'esperienza umana?) che della ricezione (quali sono le possibili modalità di lettura e analisi di un collage; come si crea, o ricrea, il significato nella nuova unità composta di frammenti?).

La finalità immediata risulta funzionale a due obiettivi ulteriori, uno dei quali legato specificamente allo studio del macrotesto di Marlene Streeruwitz, l'altro sovraordinato. Innanzitutto, questo lavoro si propone di colmare una lacuna nella ricezione di quest'opera, pressoché inesistente³. Seppure complessivamente il corpus di letteratura secondaria dedicata a Streeruwitz non risulti particolarmente vasto⁴, il fatto che il volume oggetto di questo lavoro, nel migliore dei casi, venga brevemente menzionato all'interno di trattazioni più ampie, suggerisce una difficoltà specifica, per la quale sembra possibile, se non probabile, una relazione diretta con la modalità di produzione scelta⁵. Questa ipotesi rimanda al secondo scopo: le riflessioni esposte per introdurre l'analisi e la loro

voro rimane sugli esempi scelti, ovvero applicazioni letterarie della tecnica: il fatto che Streeruwitz, al momento della pubblicazione, fosse già una *scrittrice* (e non un'artista) relativamente affermata e che abbia scelto di rendere i suoi collages fruibili sotto forma di *libro* costituiscono dati di partenza imprescindibili. Per queste due ragioni, la raccolta viene esplorata come esempio di *opera letteraria*. In relazione a questi due aspetti, *Und* può essere nettamente differenziato dall'altro volume di collages di Streeruwitz, *Bildgirl*, a cura di Babias (2009), che nasce come contributo *artistico* di collages da esibire a *parete* contestualmente alla mostra "German Angst" del 2008 nel Neuer Berliner Kunstverein e solo successivamente raccolti in volume (da intendersi quindi vicino a un catalogo della mostra), teso a problematizzare in chiave femminista la rappresentazione della nudità femminile e il suo ruolo nella costruzione della donna come oggetto sessualizzato nel giornale scandalistico *BILD* (<https://www.nbk.org/publikationen/berlin_01.html> 05/2021).

³ Motivo per cui non viene presentato un vero e proprio stato dell'arte. Anche ampliando la prospettiva al collage verbosivo in ambito letterario, i contributi risultano talmente sporadici e difficilmente raggruppabili al punto da ostacolare l'operazione, se non privarla di senso. Le riflessioni teoriche e metodologiche introdotte nel corso del lavoro sono corredate da indicazioni bibliografiche; per quanto riguarda la ricezione delle altre opere di Streeruwitz si rimanda al primo capitolo di questo lavoro e alla bibliografia finale.

⁴ Si vedano (in ordine cronologico): Makoschey, Schmidt (1998); Hempel (2001); Jocks (2001); Arnold (2004); Bong, Spahr, Vogel (2007); Höfler, Melzer (2008), ai quali si aggiunge il recente volume di Balmes, Roesler, Vogel (2020), che presenta testi di Streeruwitz stessa e di chi è oppure è stato o stata al suo fianco nel percorso artistico. All'autrice e/o alle sue opere singole vengono inoltre dedicati capitoli o sezioni in opere che trattano con taglio tematico più autori (o, spesso, autrici contemporanee): si vedano ad esempio Leiser Gjestvang (1999); Novello (2003); Endres (2008); Dröscher-Teille (2018).

⁵ Tanto più che Köhler (2017, 10) lamenta una situazione simile per i collages di Peter Weiss. Il fatto che Weiss sia un autore di gran lunga più studiato di Streeruwitz e che sia riconosciuto come artista anche in campo visivo (pittura e grafica), condizioni che sembrerebbero entrambe favorevoli per un'attenzione maggiore ai suoi collages, prestano ulteriore credibilità all'ipotesi.

applicazione nell'indagine concreta intendono fornire spunti metodologico-estetici proficui per l'analisi di altre opere letterarie che si avvalgono del collage come tecnica di produzione, mentre al contempo pongono le basi per la sua concezione anche come principio estetico e modalità di pensiero che trascende l'uso di forbici e colla.

2. Struttura

Questo lavoro è articolato in tre capitoli principali. Il primo è volto a presentare Streeruwitz, scrittrice poco conosciuta in Italia⁶, tramite un approccio duplice: il primo dei due paragrafi delinea sinteticamente la biografia⁷ e presenta l'opera letteraria (limitata alla narrativa in prosa) di Streeruwitz, mentre il secondo analizza in modo approfondito la sua poetica intenzionale ed esplicita⁸ sulla base di un *close reading* dei volumi che raccolgono i cicli di lezioni nell'ambito delle due *Poetikdozenturen* di Tubinga e di Francoforte, tenuti rispettivamente nel 1995-1996 e nel 1997-1998⁹.

All'esplorazione del collage come tecnica di produzione per delineare una modalità di fruizione ragionata del prodotto letterario è dedicato il secondo capitolo¹⁰. Esso muove dalle origini in ambito artistico, prestando particolare attenzione agli sviluppi a partire dalle prime avanguardie, per poi occuparsi della complessità delle possibili interazioni tra elementi più prettamente visivi e più tipicamente testuali, mettendo in luce quanto parole e testi possano essere considerati (anche) immagini e come le immagini possano farsi parte integrante di un testo. Per completare lo strumentario che servirà da base per la lettura della raccolta che è oggetto del lavoro, vengono introdotte ed esaminate le categorie dell'intertestualità, dell'intermedialità, della multimodalità e della *sequential art*.

⁶ Non esistono, infatti, traduzioni in italiano dei suoi testi, nonostante negli anni Ottanta e Novanta Streeruwitz sia stata regolarmente tra gli autori e le autrici più rappresentate/i sui palcoscenici teatrali dei paesi di lingua tedesca, i suoi libri abbiano ottenuto numerosi e prestigiosi riconoscimenti e la sua voce critica costituisca una presenza regolare sulle pagine culturali della stampa generalista germanofona.

⁷ La trattazione di questo aspetto sarà volutamente breve, in quanto volta unicamente a fornire un quadro di contestualizzazione. Senza volerne negare totalmente l'opportunità, un approccio di esegesi biografica non risulterebbe in linea con gli scopi di questo lavoro.

⁸ Pur ricordando che chi scrive non necessariamente costituisca il o la migliore interprete del proprio lavoro, proprio nel caso di un'autrice cerebrale, impegnata e interessata alla sperimentazione artistica com'è Streeruwitz, un'indagine attenta degli scritti e/o delle dichiarazioni di poetica può costituire uno strumento ermeneutico prezioso, se accompagnato dalla consapevolezza che la volontà e gli obiettivi intenzionali dell'artista rappresentano solo una delle molte dimensioni di indagine possibili; la tematica viene ulteriormente discussa in apertura del paragrafo dedicato.

⁹ *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen* (1997); *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen* (1998).

¹⁰ Si tratta di un'operazione da intendersi necessariamente come non esaustiva, ma piuttosto tesa a indagare e tratteggiare lo sfondo culturale su cui si innesta la creazione di collage letterari e a evidenziarne i tratti caratterizzanti in relazione all'ambito letterario.

L'apparente distanza tra queste prime due grandi sezioni risulta annullata dalla comunanza d'intenti: tratteggiare un quadro entro il quale poter esaminare l'opera in modo fondato e consapevole in termini sia degli eventuali legami stilistici e contenutistici con il macrotesto di Streeruwitz che degli effetti della scelta del collage come mezzo espressivo. Su tale base procedo, nel terzo capitolo, a una descrizione del volume, al riepilogo delle considerazioni teoriche precedenti per fissare i criteri di indagine, a un'analisi stilistica dell'unica pagina in prosa, posta all'inizio del volume, e, infine, all'esposizione dell'analisi vera e propria, affiancata da uno sforzo interpretativo sullo sfondo di quanto elaborato nei primi due capitoli. I risultati principali vengono ripresi sinteticamente nelle conclusioni.

3. Breve nota terminologica e traduttiva

Risultano opportune, per la centralità e per la frequenza con cui ricorrerà nella trattazione, alcune considerazioni sull'utilizzo del termine "collage", che dal francese si è diffuso in una moltitudine di altre lingue, spesso con cambiamenti ortografici e/o fonetici minimi o addirittura nulli, proprio come avviene in italiano. Per quel che riguarda la declinazione della parola in questa lingua, nelle norme prescrittive dell'ortografia si riscontra generalmente la raccomandazione di considerare invariabili i forestierismi non adattati, in particolare quando essi siano stati acquisiti stabilmente: secondo questa logica, si dovrebbe utilizzare la forma plurale italianizzata, "collage", e la perdita della marca del plurale della lingua di provenienza sarebbe da considerarsi sintomatica dell'acclimatamento¹¹. Tuttavia, in questo lavoro si è scelto di far ricorso, laddove serva il plurale, a "collages", ovvero l'espressione declinata come regolarmente atteso nella lingua di provenienza. Sono soprattutto due le ragioni¹² per questa scelta, una di ordine generale e l'altra specificamente legata a questo lavoro. In primo luogo, le stesse norme prescrittive auspicano l'uso del plurale della lingua d'origine per i termini specialistici – e, in virtù dell'attenzione dedicata alla disamina del collage, è in questa modalità che scelgo, consapevolmente, di impiegare la parola. In secondo luogo, la compresenza di un singolare e di un plurale graficamente differenziati permette una maggior chiarezza espositiva, dato che lo stesso sostantivo indica sia la tecnica di produzione che, per metonimia, i suoi prodotti.

¹¹ Si vedano a questo proposito Setti (2002) e la voce "forestierismi" in *Enciclopedia dell'Italiano* sull'edizione online della Treccani, disponibile all'indirizzo <[https://www.treccani.it/enciclopedia/forestierismi_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/forestierismi_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/>) (05/2021).

¹² Senza dimenticare che, nonostante opere riconducibili alla tecnica del collage siano esistite già in culture ed epoche anche molto lontane, la ripresa del termine "francese" può essere intesa come riconoscimento di una certa egemonia culturale esercitata da determinati artisti e luoghi e da alcune cerchie per gli sviluppi nell'ambito delle avanguardie novecentesche, e del loro ruolo cruciale in una continuità culturale rilevante in ambito europeo e contemporaneo.

Per quanto riguarda la citazione da opere in lingue diverse dall'italiano, a meno che non ricorra diversa indicazione, le traduzioni dal tedesco e dall'inglese sono a mia cura. Gli estratti brevi che sono integrati nel flusso del testo sono stati riportati direttamente in italiano per non ostacolare la scorrevolezza della lettura, ma per completezza sono stati corredati dal testo originale in nota. Viceversa, i brani più lunghi (per buona parte ripresi da testi e affermazioni di Streeruwitz stessa) sono stati inseriti in lingua originale, vista la loro centralità all'esposizione, e accompagnati da traduzione in nota. La resa della prosa di Streeruwitz in italiano, fino ad ora mai tradotta, costituisce un'ardua sfida, in particolare per quella che è la cifra stilistica di questa scrittrice, l'impiego massiccio e anomalo del punto fermo e di vari tipi di ripetizioni e riprese. Queste caratteristiche, che verranno ampiamente analizzate nel corso del lavoro, determinano una sintassi rigorosamente studiata e fortemente stilizzata, frammentata e carica di parallelismi (in particolare, ripetizioni di sintagmi o strutture più ampie) di resa particolarmente difficoltosa in italiano. In tedesco, la fissità dell'ordine di alcuni costituenti, i rapporti di valenza verbale e le marche della declinazione contribuiscono infatti a facilitare l'individuazione di legami frastici anche oltre il confine usuale del punto. Nella traduzione italiana, si è scelto di mantenere meticolosamente la punteggiatura e, per quanto possibile, la ripetizione lessicale e strutturale, anche laddove questi due aspetti abbiano determinato la necessità di apportare leggere modifiche in altri ambiti.

4. Elenco delle abbreviazioni

Per i tre testi la cui indagine costituisce il nucleo di questo lavoro (o come obiettivo principale o in supporto a esso), si è scelto, a scopo di sintesi, di usare le seguenti abbreviazioni. Ognuna, nel rispetto di una caratteristica stilistica fondamentale nella scrittura di Streeruwitz e a essa peculiare, termina volutamente con il punto fermo¹³.

- | | |
|----------------|---|
| <i>Sein.</i> | Streeruwitz Marlene (1997), <i>Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen</i> , Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. |
| <i>Können.</i> | Streeruwitz Marlene (1998), <i>Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen</i> , Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. |
| <i>Und.</i> | Streeruwitz Marlene (2000), <i>Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000</i> , Wien, edition selene. |

¹³ Pervasivo nei testi dell'autrice, e non solo: ognuna delle opere narrative e delle raccolte di testi in prosa fino a ora pubblicate presenta un punto in chiusura del titolo, e spesso ve ne sono altri a separare singole parole o sintagmi. Si rimanda al secondo paragrafo del capitolo dedicato all'opera e alla poetica di Streeruwitz per il significato dell'uso anomalo (in relazione alle regole d'interpunzione) del punto fermo nella sua opera.

Marlene Streeruwitz, la sua opera e la sua poetica: “Dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen”

1. Vita e opere

1.1 Vita: la biografia come idillio menzognero

Visitando la sezione del sito personale di Marlene Streeruwitz dedicata alla presentazione della sua vita, si troverà una biografia telegrafica nella sua brevità: “Nata a Baden bei Wien (Bassa Austria). Studi universitari di slavistica e storia dell’arte. Libera scrittrice e regista. Pubblicazioni letterarie a partire dal 1986. Vive a Vienna, Londra e New York”¹. A queste brevi annotazioni, che coincidono sostanzialmente con quelle generalmente presentate anche nell’apparato parate-

¹ “Geboren in Baden bei Wien (Niederösterreich). Studium der Slavistik und Kunstgeschichte. Freiberufliche Autorin und Regisseurin. Literarische Veröffentlichungen ab 1986. Lebt in Wien, London und New York”, <<http://www.marlenestreeruwitz.at/zur-person/>> (05/2021). Trattandosi di uno spazio gestito direttamente dalla scrittrice e privo dei vincoli dei mezzi a stampa (sia quelli fisici di spazio, direttamente legati a quelli del costo, che quelli più indirettamente derivanti dal fatto che un libro può essere tanto un’opera artistica quanto un *prodotto* editoriale), questo testo può essere considerato come esemplare in termini di auto-rappresentazione della propria persona – e del personaggio pubblico – da parte dell’autrice.

stuale delle sue opere, laddove esso includa una biografia, una ricerca più approfondita riesce ad aggiungere poche informazioni, come il fatto che Streeruwitz proviene da una famiglia cattolica e che abbia cresciuto da sola le sue due figlie².

Tale scarsità di notizie non è casuale, ma sembra piuttosto essere il risultato di una strategia consapevolmente attuata. Streeruwitz, infatti, personalmente ritiene “catastrofico” (Jocks 2001, 63) qualsiasi approccio critico all’opera che sia radicato nella biografia del suo autore o della sua autrice e, coerentemente, cerca di evitare che vi sia sottoposta la propria³. Questa ribellione a una concezione in base alla quale si ritiene di poter utilizzare ipotetici nessi analogici o causali tra opera e vita di chi l’ha creata come strumento ermeneutico, viene reiterata in più luoghi e secondo modalità differenti⁴.

Si tratta di un rifiuto che può essere ricondotto a due temi che attraversano l’intera opera della scrittrice e che riemergeranno costantemente anche nello sviluppo di questo lavoro: un’analisi acribica della condizione femminile (e, in particolare, delle possibilità di rappresentazione delle donne e delle loro esperienze, oltre che dei meccanismi di potere che governano la vita quotidiana e l’assegnazione di valore entro i suoi schemi), e la critica feroce dei tentativi di raccontare storie compiute e idealizzate (in altri termini, di fornire sistemi di significato chiusi, assoluti e totalizzanti). Le due questioni possono anche convergere, come difatti spesso accade:

Dafür gilt dann unsere Arbeit nichts, wenn sie als autobiographisch erkannt wird. Bei Frauen wird das abgewertet. Das konkrete Wissen einzubauen in das, was sie künstlerisch tun, ist für Frauen eine Gratwanderung. Bei Männern, die ja auch nichts anderes machen können, wird das zur Vergrößerung der Aura des Künstlers eingesetzt und mythologisiert. Dabei sehe ich, dass Frauen wahrer schreiben und dass sie viel seltener in die autobiographische Idylle fallen, als Männer. Es geht hier wieder um die prinzipielle Wertigkeit von Männerleben und Frauenleben. (Jelinek, Streeruwitz 1997)⁵

² Si vedano ad esempio Fliedl (2000); Streeruwitz (2004d); Moser (2008); Kramatschek, Hanuschek (2019).

³ Rivolgendosi al pubblico delle lezioni di poetica a Tubinga, Streeruwitz afferma inoltre: “Ovviamente preferirei che voi non sapeste niente di me. Di me come persona. Che consideraste solo la poeta” (“Mir wäre es natürlich am liebsten, Sie wüssten nichts von mir. Von mir als Person. Nähmen nur die Dichterin zur Kenntnis”, *Sein.*, 51).

⁴ Il tema viene approfondito da Höfler, Melzer (2008), che muove da affermazioni di Streeruwitz che sottolineano la vicinanza tra biografia e menzogna e il suo desiderio di essere valutata in base alla sua opera, per arrivare a sottolineare che la prosa di Streeruwitz coincide con il tentativo di attribuire valore letterario al quotidiano delle donne senza scadere nei cliché. Per Höfler, si tratta di un’operazione politicizzante e radicale, nella quale scrivere equivale alla valutazione, costruzione e formazione di esperienze sotto nuovi punti di vista, mostrando e liberando da tabù la rappresentazione di ciò che viene esperito dalle donne.

⁵ Trad.: Eppure il nostro lavoro non conta niente se viene riconosciuto come autobiografico. Nel caso delle donne ciò toglie valore. Per le donne incorporare la conoscenza concreta in ciò che fanno a livello artistico significa camminare sul filo del rasoio. Per gli uomini, che non sanno fare altro, ciò viene impiegato per l’ampliamento dell’aura dell’artista e mitolo-

La volontà di sfuggire a queste dinamiche e rifiutarle in modo deciso trova la sua espressione forse più radicale nella mostra che accompagnava la *Poetik-dozentur* di Marlene Streeruwitz a Francoforte sul Meno. Qui, infatti, l'autrice impiega una modalità sovversiva rivolta contro la "comoda illusione" di una totalità idealizzata e presenta la sua autobiografia sotto forma di collage di fotografie e testo esposti su pareti di frigoriferi (Makoschey 1998, 7). Attraverso una serie di ritratti, di immagini scattate durante le rappresentazioni delle sue opere teatrali, di copertine e frontespizi di libri, di recensioni, di articoli di giornale e materiali vari riuniti in collages, la scrittrice gioca con la presentazione consueta, ordinata e conforme alle aspettative di linearità e progressione nella vita e nelle opere fino a spezzarne le convenzioni⁶.

1.2 Opere: la letteratura come resistenza⁷

La carriera artistica di Streeruwitz inizia con la realizzazione di drammi per la radio a partire dal 1986, mentre nel 1992 viene messa in scena la prima rappresentazione di una sua pièce teatrale⁸. Queste opere sono caratterizzate dalla volontà di svelare e sovvertire le convenzioni del genere, dall'uso sperimentale di un linguaggio frammentato tramite l'uso massiccio (e non sempre conforme alle regole sintattiche) del punto, caratterizzato al contempo da uno spiccato pluralismo di punti di vista e di voci (anche grazie alla presenza significativa di citazioni) e da riprese e ripetizioni di varia entità: Hallensleben definisce i dialoghi nei drammi di Streeruwitz come il risultato di un collage montato in modo filmico, facendo ricorso a discorsi, immagini mentali, pubblicità, etc. (Hallensleben 2004, 67-68); mentre Rothe sottolinea che, in generale, la cita-

gizzato. E tuttavia vedo che le donne scrivono in modo più vero e che cadono nell'idillio autobiografico molto meno spesso degli uomini. Il punto è ancora una volta il valore di principio delle vite degli uomini e delle vite delle donne.

⁶ Si tratta di un'operazione che Streeruwitz compie più volte, anche secondo altre modalità, in molte sue opere: basti pensare, a titolo di esempio, alle copertine dei tre volumi di *Lisa's Liebe*. (nelle edizioni del 1997 e del 2000), sulle quali compaiono primi piani di Streeruwitz stessa, oppure al capitolo finale di *Partygirl. Roman* (2002), che è intitolato "Juni, 1950. Baden", a coincidere con la nascita della scrittrice sia geograficamente che cronologicamente, essendo la narrazione presentata in ordine temporale inverso.

⁷ Dal discorso "Was Literatur kann" tenuto il 23 ottobre 2018 (Streeruwitz 2018, <<http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/was-literatur-kann/>>): "Literatur entstand aus dem Widerstand gegen die Übernahme des Lebens in die Totalkontrolle des bürokratischen Staats" (trad.: La letteratura nacque dalla resistenza alla presa in carico della vita da parte del controllo totale dello stato burocratico).

⁸ Sia per la vastità dei corpora che per le sostanziali differenze in relazione al medium che li caratterizzano, si rinuncia, in questa sede, alla trattazione di questa parte del macrotesto dell'autrice per concentrarsi sulle opere che hanno come mezzo di distribuzione privilegiato la stampa. Per i radiodrammi, si rimanda a Rothe (2004b); sulle opere teatrali, a Fiddler (1999), Fliedl (2003), Haas (2004), Hallensleben (2004), Mittermayer (2000, 2002, 2013). Inoltre, si vedano "Auswahlbibliographie" (Rothe 2004a), "Auswahlbibliographie" (Michel 2007) e "Bibliographie Marlene Streeruwitz" (Wiesmüller 2008).

zione, il montaggio⁹ e la ricontestualizzazione di materiali di varia provenienza, dai media al teatro, dal cinema alla musica, connotano la modalità di lavoro di Streeruwitz (2004b, 77).

Dopo il notevole successo di pubblico e di critica ottenuto tramite le opere teatrali¹⁰, Streeruwitz si è tuttavia dedicata principalmente, anche se non esclusivamente, alla pubblicazione di narrativa in prosa, a detta della scrittrice per “poter trattare direttamente con il lettore o la lettrice”¹¹. Con il suo primo romanzo, *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre*. (1996) – di cui, a dispetto di quel che farebbe credere il titolo, non esistono un primo o secondo volume, ma solo questa “terza” parte – Streeruwitz ha ottenuto il premio Mara Cassens¹², prestigioso riconoscimento per il miglior debutto letterario dell’anno in lingua tedesca. Il testo racconta con frasi brevi e in staccato, talvolta ripetitive, la noia e la solitudine¹³ del quotidiano di Helene Gebhardt, una donna trentenne e separata che ha dovuto scegliere di interrompere gli studi di storia dell’arte per riuscire a occuparsi delle due figlie.

⁹ Già Berka, Riemer (1998, 52) notano, riferendosi alle opere teatrali, come il linguaggio di Streeruwitz, per la brevità e frammentarietà delle frasi e la frequenza delle ripetizioni, segua un principio definito “filmico”, in quanto corrispondente ai possibili movimenti di carrellata della telecamera. Nella discussione, Streeruwitz definisce “verführerisch”, “allettanti”, le possibilità offerte dal taglio nelle realizzazioni filmiche (*ibidem*).

¹⁰ In alcuni momenti degli anni Novanta, Marlene Streeruwitz è stata la drammaturga vivente più rappresentata nei teatri tedeschi; si veda Meyerhoff (1994). Si noti, a margine, che nell’articolo viene usato il femminile singolare per tutti i sostantivi riferiti a Streeruwitz, mentre i nomi che ricorrono al plurale sono declinati solo al maschile – vista la data di pubblicazione, potrebbe trattarsi di un uso poco attento al genere dei referenti (cosiddetto “maschile generico”), che potrebbero dunque includere anche donne. Questa imprecisione non permette di ricostruire in modo assolutamente inequivocabile se Streeruwitz fosse la più rappresentata tra le “sole” drammaturghe o se lo fosse considerando anche i drammaturghi. La critica a questo fenomeno linguistico è un tema ricorrente negli scritti di Marlene Streeruwitz, tanto che è centrale a uno dei gruppi di collage in *Und*. e compare spesso in *Tagebuch der Gegenwart*. (2002), una raccolta di articoli e interventi apparsi tra febbraio 2000 e gennaio 2001.

¹¹ “[...] mit dem Leser und der Leserin selbst verhandeln” (Streeruwitz 2004d, 10).

¹² Da allora, Marlene Streeruwitz è stata insignita di numerosi altri premi, tra questi lo “Österreichischer Kunstpreis für Literatur” (1999), lo “Hermann-Hesse-Literaturpreis” (2001), il “Peter-Rosegger-Literaturpreis” (2008), il “Droste-Literaturpreis” (2009), il “Bremer Literaturpreis” (2012), il “Franz-Nabl-Preis” (2015), e recentemente il “Preis der Literaturhäuser” (2020). Coerentemente all’importanza riconosciuta dalla scrittrice all’arte come strumento di critica (sociale e politica), nel 2004 l’autrice ha rifiutato il “Kulturpreis”, conferito dalla sua città natale, Baden bei Wien, in virtù del fatto che le sarebbe stato consegnato da Benita Ferrero-Waldner, allora ministra degli affari esteri. Difatti, quando a seguito del G8 di Genova del 2001 le autorità italiane avevano detenuto in carcere il gruppo teatrale austriaco “Volxtheaterkarawane” per tre settimane, la ministra non si era adoperata per facilitarne il rilascio, ma aveva fatto commenti sprezzanti rispetto alla compagnia, nota per le sue posizioni antirazziste e progressiste (Dryttich 2012).

¹³ Si vedano a proposito Schreckenberger (1998) e Vidulić (2007).

Segue nel 1997 la pubblicazione di *Lisa's Liebe. Roman in drei Folgen*, un romanzo che, pur mantenendo lo stile frammentato e ripetitivo della pubblicazione precedente, gioca con le convenzioni del *Groschenroman*¹⁴, andando tuttavia a negare le aspettative e le convenzioni che vi sono potenzialmente legate: la trama d'amore che viene suggerita come elemento centrale e portante all'inizio tramite la lettera inviata dalla protagonista, Lisa Liebich, al medico di paese per dichiarare il proprio amore è completamente priva di sviluppi¹⁵, in una narrazione fatta di attese e infine di un viaggio, intrapreso in solitaria da Lisa, verso gli Stati Uniti d'America¹⁶. Inoltre, il testo è caratterizzato da interessanti contaminazioni iconografiche, che lo fanno assomigliare, almeno su alcune pagine, a un fotoromanzo, a un album o a un diario, anch'essi tuttavia privati di caratteristiche note e familiari. Infatti, nel volume sono riprodotte in bianco e nero numerose fotografie, alcune delle quali risultano quasi identiche tra loro, prive di un soggetto chiaramente riconoscibile o estremamente scure, e anche altri materiali, come ritagli di giornale su fatti altrimenti non inseriti nella narrazione, da essa tematicamente distanti (come ad esempio fatti di violenza politica), corredati da annotazioni scritte a mano verosimilmente da Streeruwitz stessa, e i testi che, nella finzione, vengono redatti dalla protagonista Lisa. Il libro si chiude con l'espressione "Segue" e poi una serie di collages in bianco e nero¹⁷, ma poi, sulla quarta di copertina, da un'unica parola: "Fine.", e costituisce un primo esempio di complessa sperimentazione iconografica e testuale¹⁸.

Nel 1999 appare *Nachwelt. Ein Reisebericht.*: una giornalista viennese si reca per dieci giorni a Los Angeles, con l'intenzione di raccogliere informazioni da coloro che sono sopravvissuti alla scultrice Anna Mahler, e, nell'intrecciarsi dei ricordi, conversazioni, registrazioni dell'artista defunta, del quotidiano della protagonista, prende vita in modo caleidoscopico un viaggio di scoperta di sé. Il testo evidentemente riprende e sviluppa ulteriormente le riflessioni sul rapporto tra vita, intesa come esperienza vissuta, e biografia, intesa come esperienza ricostruita e rappresentata, in particolare in relazione alle donne, ed è stato in-

¹⁴ Di cui riprende anche alcune caratteristiche materiali (come le immagini fotografiche sulle copertine, e il ricorso all'iniziale in corsivo all'inizio di ogni "capitoletto") e a cui allude l'errore ortografico nel titolo, con l'inserimento di quello che comunemente in tedesco viene definito, in modo denigratorio, *Deppenapostroph*. Elementi insoliti hanno però un effetto disturbante: sulle copertine, ad esempio, per quanto le prime due presentino motivi e sfondi ancora conciliabili con le aspettative, è Streeruwitz stessa a comparire nei panni di Lisa.

¹⁵ A questo proposito si rimanda a Park (2010).

¹⁶ Per un'analisi dei concetti di "ambiente esotico" e di *Heimat* nel romanzo, si veda Delhey (2004).

¹⁷ Di cui una parte verrà stampata (a colori) in *Und.*, nella sezione intitolata appunto "Lisa's Liebe."

¹⁸ Secondo Hillenbach (2007), il volume è caratterizzabile come "medium ibrido". Le 120 fotografie presenti nel romanzo non fungono da semplici illustrazioni, ma sono piuttosto caratterizzate da una pluralità di forme, funzioni e modalità di interazione con lo scritto che creano una nuova modalità ibrida e aggiungono profondità al gioco di piani temporali e di significato che caratterizza il romanzo.

dividuato come esempio di “biografia postmoderna” (Kallin 2005), in cui l’uso della *indirekte Rede* serve sia a nascondere che a rivelare un narratore (ma sarebbe più pertinente dire una narratrice) nascosto/a (William 2011).

L’anno successivo Streeruwitz pubblica *Majakowskiring. Erzählung*.¹⁹ (2000), un racconto che è quasi un bilancio soggettivo della vita della protagonista e si svolge attorno a un *Literaturhaus* in quello che prima della riunificazione era il cuore della DDR. In questo breve “esercizio per le dita” (come riporta Zauner 2000) vengono riflettute criticamente, in relazione alle ombre che continuano a gettare sul presente, sia la riunificazione tedesca (Eckart 2003), sul piano collettivo e politico, che la separazione amorosa, sul piano individuale – del resto, le due dimensioni, nell’opera della scrittrice, non risultano mai completamente scisse, vista la tematizzazione costante delle restrizioni e delle imposizioni che risultano normalizzate nella società occidentale, in cui patriarcato e capitalismo si intrecciano e potenziano vicendevolmente.

Questo periodo estremamente produttivo vede, ancora nel 2000, l’uscita di *Dauerkleingartenverein „Frohsinn“. A Gothic SF Novel* (pubblicato in seconda edizione come *Norma Desmond. A Gothic SF Novel*, 2002). Il riferimento al genere letterario nato a metà del XVIII secolo in Inghilterra viene stravolto con l’aggiunta di quello alla *science fiction*, e il risultato coincide con una distopia ambientata in un futuro caratterizzato da costante sorveglianza e allontanamento estremo dagli aspetti della sessualità legati alla procreazione (in particolare dalla maternità intesa sia come fenomeno biologico che sentimentale). Anche il successivo *Partygirl. Roman* (2002) è caratterizzato da una spiccata dimensione intertestuale, giocata però non sul riferimento ad altri generi, quanto sulla riscrittura di un testo preciso: il racconto *La caduta della casa degli Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839) di E.A. Poe, con la ripresa del tema dell’incesto, ma dalla prospettiva marcatamente soggettiva della protagonista e invertendo l’ordine cronologico, andando a costituire un “palinsesto femminista” (Pontzen 2015).

Jessica, 30. (2004) segna un’interessante svolta stilistica, destinata però a non essere proseguita nelle pubblicazioni successive. Come mostra già il titolo, il punto, fino a qui sempre dominante, lascia spazio anche alla virgola, mentre nel volume alle consuete frasi ellittiche e sincopate si sostituisce un flusso di coscienza, tanto che ognuno dei tre capitoli è composto da un unico lunghissimo periodo. Al centro del romanzo sta il percorso di emancipazione (Horváth 2016) della protagonista eponima che, a trent’anni, nonostante il dottorato concluso, le esperienze all’estero e i molti tirocini svolti, viene rappresentata come vittima del sistema economico dominante, in cui neanche adeguarsi alle aspettative è una garanzia reale di felicità duratura o profonda, in quella che è stata definita una versione moderna dell’*Entwicklungsroman* (Fiddler 2011), un iponimo del *Bildungsroman*.

¹⁹ Tuttavia, sul sito personale di Streeruwitz il testo viene definito *Novelle*, <<http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/>> (05/2021).

Lo stesso anno, il 2004, vede ancora la pubblicazione di *Morire in Levitate. Novelle*, dove torna lo stile di frammentazione esasperata caratterizzato dall'uso costante del punto per creare frasi brevi, spesso ellittiche, che di nuovo tornano addirittura a essere composte da un'unica parola. Qui, la prospettiva soggettiva della protagonista in relazione al peso della colpa, l'eredità tramandata dal nonno, responsabile dell'organizzazione di trasporti verso i campi di concentramento, si fa funzionale alla messa in luce della mancanza della rielaborazione del passato nazionalsocialista nella coscienza collettiva austriaca²⁰ (Kallin 2005). È dunque il mondo interiore privato a divenire il luogo privilegiato di un confronto che risulta mancato nella sfera pubblica e che, in quella privata, si manifesta anche al livello di una sintomatologia corporea nella protagonista (infertilità, ma si allude anche alla perdita della voce a all'anoressia) e nella sua impossibilità a continuare la carriera di soprano per evitare di cadere in una "complicità" rappresentata dall'estetizzazione della violenza della morte nel canto lirico (Vedder 2008, 229-231).

Temi politici di attualità pressante entrano anche in *Entfernung. 31 Abschnitte. Roman* (2006), dato che il romanzo è incentrato sul resoconto del viaggio della protagonista a Londra, raccontato in presa diretta (per quanto episodica²¹, come sottolineato dalla dicitura "Abschnitte" nel titolo), compreso l'attacco terroristico realmente perpetrato il 7 luglio 2005.

È invece dedicato a un tema più intimista, ovvero al lutto e all'esperienza del ricordo il brevissimo *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin.* (2008). Chi legge si trova ad accompagnare la protagonista durante il viaggio di ritorno a casa dopo il funerale della migliore amica, seguendola in un'esplorazione non lineare e laconica di pensieri e associazioni.

In *Kreuzungen. Roman* (2008), che costituisce sostanzialmente una riflessione sul ruolo del denaro e del potere nel plasmare la vita individuale, anche in relazione all'esperienza della sessualità, Streeruwitz introduce per la prima volta un protagonista maschile, un uomo ricco e con una posizione lavorativa di prestigio. L'uso della *indirekte Rede* e la narrazione in terza persona collaborano per permettere al lettore o alla lettrice di partecipare alla prospettiva di Max, ma senza identificarvisi completamente (Dudnik 2014).

Del femminismo dichiarato e militante che, sostanzialmente, è sempre presente nella scrittura e nell'agire di Streeruwitz si trova un esempio particolarmente incisivo in *Das wird mir alles nicht passieren...Wie bleibe ich FeministIn.* (2010), una raccolta di undici brevi storie dal finale aperto, incentrate su protagoniste la cui emancipazione individuale viene in qualche modo ostacolata o messa in pericolo. Quando è stato pubblicato, il volume ha rappresentato un innovativo esperimento di attraversamento dei confini tra diversi media, in quanto era ac-

²⁰ Schmidt-Dengler (2012) dedica un capitolo al tema.

²¹ Come sottolinea Schmitt (2014), il racconto per episodi può costituire uno stratagemma estetico per veicolare una visione del mondo che ha perso fiducia nei paradigmi e nei legami capaci di conferire senso agli eventi.

compagnato da un blog²² in rete nel quale venivano proposti possibili scenari posteriori allo scopo di incoraggiare una discussione, tra lettori e lettrici, delle storie narrate, evidentemente con il desiderio di coniugare la pratica di una discussione femminista alla teoria.

Ich, Johanna Ey. Roman in 37 Bildtafeln (2010), romanzo dedicato alla gallerista Ey, può essere anch'esso visto come risultato del tentativo di negoziare nuovi rapporti tra i media e nuove modalità di fruizione dell'arte. Esso è infatti stato scritto in occasione di una mostra che raccoglie molte opere della collezione di Ey, foto inedite e altro materiale per rappresentarla, e pubblicato all'interno del catalogo a essa dedicato. Il romanzo partecipa così alla rappresentazione di un ritratto della donna ed è da leggersi in stretta relazione all'esposizione e all'esperienza da essa offerta al pubblico.

La scrittrice torna ancora una volta all'esplorazione dei meccanismi di potere nella società, nella sfera pubblica sempre più intensamente sottoposta a dinamiche di privatizzazione e spinte neoliberiste, con *Die Schmerzmacherin. Roman* (2011). Amy, una giovane donna che lavora per una agenzia di sicurezza in Afghanistan – in un modo che solo superficialmente, considerando gli intrecci di potere spesso tematizzati da Streeruwitz, si potrebbe definire paradossale – si trova esposta a violenze di varia natura, dapprima più indirettamente, fino a quando non diviene vittima di un'aggressione sessuale perpetrata dal proprio capo.

Nel 2014 vengono pubblicati due testi strettamente legati l'uno all'altro. Il primo, *Nachkommen. Roman* (2014) propone una critica impietosa di certe dinamiche commerciali del mondo editoriale, per cui la trasformazione degli autori in celebrità pubbliche e la feticizzazione della loro biografia o della loro personalità lascia poco spazio alle opere e alla loro discussione. Il romanzo apre con una sequenza di eventi insolita: la giovane Nelia, protagonista appena ventenne, dopo il funerale del nonno che l'aveva cresciuta dopo la scomparsa prematura della madre, si reca a Francoforte per andare alla fiera del libro e partecipare alla cerimonia di premiazione del “Deutscher Buchpreis”, dove viene accolta come giovane promessa e ridotta alla sua gioventù e aspetto esteriore. Inaspettatamente, con la notorietà arriverà anche, da parte del padre biologico, l'interesse a incontrarla, episodio intorno al quale viene sviluppato anche il tema della ricerca e costruzione di verità sul proprio passato e della sua rielaborazione.

Il secondo porta il titolo *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland. Roman* (2014): proprio lo stesso che, nella finzione di *Nachkommen.*, aveva il libro scritto da Nelia Fehn – e infatti il romanzo “reale” riporta in copertina, dove ci si aspetterebbe di trovare semplicemente il nome dell'autrice, la dicitura “Marlene Streeruwitz come Nelia Fehn”²³ (corsivo nostro). Molto più che uno pseudonimo, dunque: l'autrice assume un'altra identità, quella di un personaggio da lei creato, mescolando e sovvertendo i piani di realtà interni ed esterni

²² Il sito, purtroppo, non è più attivo.

²³ “Marlene Streeruwitz als Nelia Fehn” (corsivo nostro).

all'opera, mettendo in scena un'autorialità complessa e paradossale e adottando, tra l'altro, uno stile in cui viene meno la cifra streeruwitziana del punto e della sintassi "mutila". La critica alle conseguenze del sistema capitalistico rimane, ma abbandona il mondo in sé chiuso dell'editoria per affrontare gli opprimenti squilibri (economici, ma non solo) instauratisi o rafforzatisi a seguito della crisi economica greca.

Yseut. Abenteuerroman in 37 Folgen. (2016), è invece di nuovo incentrato sul viaggio fisico (in Italia) e metaforico (nel passato e in cerca di risposte sul senso e l'opportunità di vivere l'amore, quando esso sembra portare inesorabilmente di nuovo alla solitudine e inestricabilmente aggrovigliato a dinamiche di potere). Anche in questo caso, la narrazione procede in modo episodico²⁴ e non lineare, mentre la sintassi risulta spesso interrotta dal punto, spezzata e dunque colma di aperture e potenziali punti di fuga.

Nel 2019, con *Flammenwand. Roman mit Anmerkungen.* Streeruwitz usa una relazione amorosa convenzionale come strumento per mostrare il rapporto di potere asimmetrico nella quale si trova la protagonista rispetto all'uomo. La donna si troverà costretta ad attraversare avventurosamente Stoccolma, la città dove si è trasferita per amore, senza una guida che la possa aiutare ad attraversare il muro di fiamme di dantesca memoria. Inoltre, il romanzo rappresenta, ancora una volta un audace tentativo di mescolare diversi piani di realtà, tramite le "note" o "annotazioni" menzionate nel titolo. Esse fanno riferimento a due serie di elementi, una integrata all'interno del testo del romanzo e una leggermente distaccata, in posizione peritestuale. La prima consiste nella disseminazione di "titoletti" contenenti date progressive (dal 19 marzo al 9 ottobre 2018) e riferimenti geografici (per la stragrande maggioranza, semplicemente l'indicazione Vienna), che non risultano collegabili alla trama in sé, ma sembrano annotare in modo diaristico la data in cui l'autrice ha steso il testo e il luogo dove si trovava. La veridicità non è verificabile, e il volume non è corredato di un apparato paratestuale esplicativo. La seconda serie di annotazioni si trova in fondo al libro, e riprende le date inserite nel romanzo, aggiungendovi laconiche osservazioni su eventi politici e culturali, soprattutto austriaci, il cui trait d'union si può rintracciare in una critica e in un monito delle conseguenze negative di varie espressioni del potere politico, economico e sociale sulla libertà individuale. Streeruwitz mostra così, ancora una volta, quanto la politica influenzi in modo negativo e pervasivo la vita quotidiana e le possibilità di realizzazione individuale e libera, soprattutto per quanto riguarda le donne.

Questo pur breve quadro evidenzia quelli che sono i temi ricorrenti nella prosa narrativa di Marlene Streeruwitz. La relazione romantica, affettiva e sessuale tra donna e uomo, che potrebbe rappresentare una possibilità di fuga e rifugio diviene invece un luogo in cui si perpetrano asimmetrie di potere culturalmente

²⁴ I 37 episodi menzionati nel titolo non sono sempre corredati da un titolo ma, nel caso in cui esso sia presente, inizia sempre con la locuzione "Wie es kam, dass" (trad.: Come è successo che), a rafforzare.

radicate; la ricerca di realizzazione ed emancipazione individuale viene raccontata come ostacolata da meccanismi coercitivi dettati tanto dalla convenzione culturale che economica; la rielaborazione del passato privato e pubblico viene indagata parallelamente, giacché le due dimensioni non sembrano poter esser svincolate l’una dall’altra, per Streeruwitz.

Lo stesso vale per gli stilemi, gli aspetti più propriamente formali. L’esplorazione delle modalità di rappresentazione dell’esperienza individuale (in particolare modo quella femminile) viene articolata tramite un uso sperimentale del linguaggio e soprattutto della sintassi “interrotta” dal punto, che costringe chi legge a fermarsi e a prendere atto del carattere incompiuto e frammentario dell’espressione; il gioco con i generi, la sperimentazione di varie forme di rapporti con altri testi e di forme non convenzionali di autorialità negano le aspettative e creano reti di relazioni potenziate dalla citazione e dalla ripetizione. Emerge così con forza l’immagine di una scrittrice impegnata e cerebrale, la cui opera esibisce la profonda convinzione della rilevanza politica della letteratura in relazione alla sua capacità di mettere a nudo e criticare aspramente le strutture di potere che determinano i rapporti tra i generi e gli individui.

Wichtig ist, daß wir die Diagnosen, wo der autoritäre Charakter in unserer Kultur archiviert wird, in welchen Formen, in welchen Sätzen, in welchen Strukturen, noch deutlicher, noch öfter beschreiben müssen. Es wird die Suche nach einer neuen Sprache beschleunigt werden müssen. [...] [Die Entwicklung dieser neuen Sprache] halte ich für eines der wichtigsten auch künstlerischen Unternehmungen, die möglich sind. (Baier 2002, 179-180)²⁵

2. La poetica: scrivere “contro”²⁶

Il primo contributo nel fascicolo di *Text + Kritik* dedicato a Marlene Streeruwitz colpisce per il titolo insolito: *Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?* (Döbler

²⁵ Trad.: È importante che descriviamo in modo ancora più chiaro, ancora più frequente, le diagnosi di dove sia archiviato il carattere autoritario nella nostra cultura, in quali forme, in quali frasi, in quali strutture. La ricerca di un nuovo linguaggio dovrà essere accelerata. [...] [Lo sviluppo di questo nuovo linguaggio] lo ritengo una tra le più importanti imprese, anche artistiche, possibili.

Affermazioni simili tornano spesso nelle interviste di Streeruwitz, si veda ad esempio anche Kraft (2006), dove l’autrice sottolinea che il linguaggio rappresenta per lei non un mero strumento, ma una questione di vita e di morte, affermando che “il linguaggio è come la pelle, che al contempo esprime e semplicemente è vita” (“Language is like skin, which both expresses and simply is life”, ivi, 75).

²⁶ Si veda Berka, Riemer (1998, 59), dove l’autrice afferma: “Also, erstens einmal, schreibe ich vor allem gegen. Also, ich schreibe nicht für Leute, sondern ich schreibe gegen eine große Anzahl von Personen [...] [und] das ist einmal sozusagen eine Gegenstrategie” (trad: Beh, innanzitutto, io scrivo soprattutto contro. Quindi, non scrivo per qualcuno, ma scrivo contro un gran numero di persone [...] e ciò è soprattutto, per così dire, una controstrategia).

2004). Con esso, l'autrice, Katharina Döbler, intende sottolineare non solo l'opportunità, ma l'effettiva esigenza di comprendere "come, per e contro che cosa" intendano agire le opere di Streeruwitz. Un "bugiardino" letterario sarebbe dunque necessario, secondo la studiosa, in virtù del fatto che in più sedi la scrittrice esplicita intenzioni e metodi artistici, proponendo in tali occasioni un'analisi delle "condizioni per la creazione della letteratura, sulla base della nostra percezione del mondo all'interno della cultura nella quale viviamo"²⁷ (ivi, 11).

Per Döbler, le opere di Streeruwitz sono infatti caratterizzate dalla volontà non solo o non tanto di raccontare, ma piuttosto "di far luce" (ivi, 17). Gli scritti di poetica confermano infatti un'intenzione autoriale affilata e consapevole, radicata nella convinzione dell'affinità tra funzione estetica e aspirazione etica, e dunque portata a incentrare la propria attività letteraria sull'indagine di questioni filosofiche e politiche quali la natura e la costituzione del linguaggio, dell'arte, del potere. Lasciare da parte questi aspetti e ridurre l'opera alla semplice funzione narrativa – leggere Streeruwitz senza "bugiardino", appunto – significherebbe limitare la comprensione della scrittura di quest'autrice, privandola delle sue implicazioni più significative.

Lo scopo di questo secondo capitolo coincide pertanto con l'esame della poetica esplicita e intenzionale dell'autrice, con l'obiettivo primario di individuare una chiave di accesso allo svolgimento di un'analisi "testuale" e stilistica di *Und.*, muovendo dal presupposto che un approccio basato sull'assegnazione di un ruolo di primo piano all'intenzionalità autoriale possa, in generale, rendere più proficua la lettura laddove, come in questo caso, permetta di recepirne attivamente alcuni tratti ricorrenti e caratterizzanti (dalla presenza costante di stimoli critici sulle possibilità di espressione e comunicazione viste come costruzioni culturali limitate, dalla qualità patriarcale del linguaggio alla sperimentazione coi generi letterari e con diverse forme di autorialità e rappresentazione della "realtà"). Pur riconoscendo, dunque, l'ovvio sostegno all'indagine potenzialmente offerto da un'(auto)analisi già svolta, si ricorda tuttavia necessariamente che si tratta solo di *una* tra le molte interpretazioni possibili. Tanto la sua unicità quanto i suoi limiti dipendono dalla posizione privilegiata di chi scrive nei confronti dell'opera.

Il confronto con la poetica può farsi proficuo in particolar modo nel confronto con testi la cui scrittura si fa a tratti ingannevolmente leggera tramite il costante riferimento al quotidiano, al banale, e a tratti ermetica per la sua capacità di astrazione. Ciò vale ancora di più per avvicinarsi a un'opera come *Und.*, caratterizzata dall'adozione di una modalità di produzione fortemente connotata come alternativa alla convenzione, sia che la si consideri come espressione d'avanguardia che come esempio di *genre mineur* di stampo più artigianale che artistico. Una scelta non canonica come questa si presta infatti a essere interpretata come carica di significato da un punto di vista estetico, a maggior ragione

²⁷ "die Bedingungen der Entstehung von Literatur auf der Grundlage unserer Weltwahrnehmung innerhalb der Kultur, in der wir leben".

in quanto operata da una scrittrice abituata alla riflessione letteraria e metaletteraria formale²⁸, ma anche in generale:

Individual and idiosyncratic forms of art pose two somewhat related challenges for readers: investigating the aesthetic intent of the work and sorting out the ways various sign systems function within the work. A work that refuses or problematizes its status as a complete aesthetic object must be interpreted at least partially by considering its author's intention. (Webster 1995, 9)²⁹

La rilevanza specifica delle lezioni di Tubinga e Francoforte all'esame di *Und.* è ulteriormente sottolineata dal fatto che, insieme alla raccolta di collages, esse possono essere infatti considerate appartenenti a un gruppo di opere manifestamente affini sotto almeno due punti di vista: innanzitutto quello cronologico³⁰; in secondo luogo, per la costruzione dei titoli, che è ritmicamente scandita dal susseguirsi incalzante di punti fermi che separano le singole parole. Proprio questi tre titoli costituiscono per Betten (2007, 225) l'esempio maggiormente rappresentativo dell'uso del punto fermo da parte di Streeruwitz³¹.

In questo capitolo viene dunque esposta la poetica di Marlene Streeruwitz *così come lei stessa la delinea*, per enuclearne le basi concettuali e gli obiettivi prefissati, tramite un'indagine incentrata su *Sein. e Können.*, i due volumetti tratti dai cicli di lezioni di poetica tenuti dalla scrittrice rispettivamente nel semestre

²⁸ Si veda in particolare *Sein.*, 11: “Dazu muß ich sagen, daß ich selbst formal arbeitete. Ich entwickelte eine strukturelle Dramentheorie für meine Dissertation. Auch heute würde ich weiterhin das Operationale einer literaturwissenschaftlichen Arbeit in dieser Richtung suchen”. Trad.: A questo proposito devo dire che io stessa lavoro in modo formale. Per la mia tesi di dottorato ho sviluppato una teoria strutturale del dramma. Ancora oggi continuerai a cercare gli aspetti operativi di un lavoro di teoria della letteratura in questa stessa direzione.

²⁹ Trad.: Forme artistiche individuali e idiosincriche pongono a chi legge due sfide in un certo senso collegate: indagare l'intento estetico dell'opera e capire come funzionano i vari sistemi di segni all'interno dell'opera. Un'opera che rifiuta o problematizza la propria condizione di oggetto estetico completo deve essere interpretata almeno parzialmente attraverso la considerazione dell'intenzione autoriale.

³⁰ La volontà di includere le date di produzione nel sottotitolo di *Und.* potrebbe essere proprio espressione della volontà di mettere in rilievo un dato che di solito non viene esplicitamente sottolineato. Questa operazione viene compiuta anche in due raccolte di saggi, *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1996.* (1999) e *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte II. 1996-1998.* (2000). Se si allarga la prospettiva anche a questi due volumi, accettando le date di elaborazione esplicitate qui e nella raccolta di collages, per confrontarle con quelle in cui sono state tenute e pubblicate le lezioni, si ottiene un lasso di tempo ancora relativamente limitato, che ammonta a non più di undici anni. Tuttavia, sarebbe interessante, in futuro, allargare l'indagine anche al più recente *Das wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen* (2017), che raccoglie i cinque interventi tenuti da Streeruwitz nel contesto della 35. *Paderborner Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller*, tra gennaio e febbraio 2017.

³¹ Tale impiego è considerato esemplare delle tendenze di decostruzione sintattica diffuse nella letteratura austriaca contemporanea (Betten 2007). Si noti anche che, nella compilazione della bibliografia scelta di Streeruwitz da parte di Wiesmüller, il volume *Und.* venga incluso tra le “poetologische Schriften” (Wiesmüller 2008, 222), anche se purtroppo non è possibile ricostruire su quali basi, esattamente, sia avvenuta tale scelta.

invernale 1995-1996 a Tubinga e a Francoforte nel semestre invernale 1997-1998³². Essi hanno infatti a lungo rappresentato gli unici scritti della pur vasta produzione della scrittrice a esser dichiaratamente dedicati all'argomento ed elaborati attorno a esso³³, e formano dunque il blocco centrale dell'esposizione della poetica programmatica di Streeruwitz³⁴.

Prima di procedere all'analisi dei concetti chiave che emergono dai testi delle lezioni di Tubinga e Francoforte, è tuttavia necessario sottolineare che dalla lettura emerge molto chiaramente che Streeruwitz si avvale di una definizione di poetica ampia³⁵, almeno nel senso che essa sembra difficile da ricondurre a una riflessione tesa alla formalizzazione estetica. Infatti, la poetica non viene considerata come "l'insieme di principi teorici alla base della [...] rappresentazione [artistica della realtà]" (Ballestracci 2013, 83), ovvero come un complesso di proposizioni teoriche sulle forme e i modi dell'arte. Piuttosto, viene impiegata una concezione in base alla quale l'obiettivo è esporre i meccanismi per i quali "nel migliore dei casi, la scrittura e lettura letterarie portano alla conoscenza"³⁶ (*Sein.*, 9), rispecchiando gli obiettivi tradizionali della poetica come disciplina

³² Marlene Streeruwitz ha anche ricoperto la Samuel-Fischer-Gastprofessur für Literatur alla Freie Universität Berlin nel semestre invernale 2001-2002, ma da questo ciclo di incontri non è stata tratta alcuna pubblicazione (Kramatschek, Hanuschek 2019).

³³ Ulteriori riferimenti sporadici si trovano in Streeruwitz 2002c, 2004a.

³⁴ Inoltre, i libri tratti dalle due Poetikdozenturen sono stati recentemente raccolti in un volume, intitolato appunto *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen* (2014) dove sono corredati da un'intervista alla scrittrice. Così, ed è ragionevole supporre che questo accada col benessere della scrittrice, si accentua una continuità che viene di nuovo implicitamente sottolineata dal rinnovato confronto con gli stessi temi quasi venti anni dopo il primo seminario.

³⁵ A "Poetik" in tedesco, ma lo stesso vale per l'equivalente italiano "poetica" è, oltretutto, associata una particolare nebulosità di significato. Si confrontino, come esempi indicativi nella loro diversità, le definizioni fornite dal dizionario Duden per il lessema tedesco (<<https://www.duden.de/rechtschreibung/Poetik>> 05/2021) e dal Sabatini Coletti per l'italiano (<http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/P/poetica.shtml> 05/2021). La concisione della prima ("1. Lehre von der Dichtkunst; 2. Lehrbuch der Dichtkunst") rimanda a una gran quantità di referenti potenzialmente anche molto diversi tra loro, mentre neppure alla maggiore informatività della seconda ("1. Insieme di proposizioni teoriche relative all'attività artistica e, in particolar modo, letteraria, che ne offrono una chiarificazione sotto il profilo descrittivo ed eventualmente storico [...]; estens. teoria della letteratura [...] 2. Concezione della poesia elaborata da un autore, da un movimento poetico o culturale ecc.: la p. dantesca, romantica; estens. norma su cui si fonda qualsiasi produzione artistica: la p. dell'impressionismo") corrisponde una effettiva delimitazione. Ciascuna definizione fa tra l'altro riferimento a due dimensioni differenti: la voce "Poetik" a quella astratta dell'attività intellettuale e a quella concreta della varietà di prodotti che ne possono risultare; la voce "Poetica" a quella collettiva creata a posteriori con un'operazione analitica compiuta da altri e a quella individuale elaborata come auto-riflessione sull'opera da parte del produttore.

³⁶ "Im günstigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis".

capace di indirizzare lo sguardo all'indagine dei fondamenti e della natura stessa della letteratura, del linguaggio e della loro funzione³⁷.

2.1 *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* Le lezioni di poetica di Tubinga

Nel 1995, grazie al contributo finanziario della fondazione Würth, la Eberhard Karls Universität Tübingen ha istituito la *Tübinger Poetikdozentur*, una prestigiosa cattedra di poetica assegnata ad autori tedeschi ed internazionali, fino al 2004 su base semestrale, in seguito annuale (Lindemann, Schmeling, Schmitz-Emans 2009, 463-465). L'intenzione dichiarata era quella di fondare un "forum di incontro culturale" attraverso la messa a fuoco del "legame tra letteratura e filosofia, scienza e dibattito pubblico" con l'analisi di "questioni centrali all'arte, alla cultura, alla politica e alla filosofia" all'interno di una "forma specifica di discorso intellettuale, spesso mancante in Germania, che sia capace di collegare letteratura, scienza e sfera pubblica"³⁸. Ad assolvere questo compito fu chiamata per prima, nel semestre invernale a cavallo tra il 1995 e l'anno successivo, proprio Marlene Streeruwitz.

Da quei seminari, nel 1997 è stato tratto un piccolo volume edito da Suhrkamp, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* (1997). La tripartizione del titolo riflette quella del testo, le cui tre sezioni, pur risultando leggibili in modo indipendente, unitamente compongono una lucida analisi della necessità di riappropriazione di uno sguardo indipendente e di un linguaggio proprio come basi di una individualità effettivamente e concretamente libera. D'altra parte, è il titolo stesso, col gioco di sospensioni (dettate dal punto) e ripartenze (evidenziate dalla ripetizione della congiunzione *und*) a suggerire che vi sia una continuità sovrordinata alla separazione dei tre elementi.

Una breve analisi stilistica del titolo rivela la riflessione meticolosa che informa la costruzione, capace di condensare gli accorgimenti stilistici ricorrenti nel testo, come l'isolamento di parole singole (con particolare frequenza le

³⁷ Si veda a questo proposito, a titolo esemplificativo, la voce "poetica" nell'*Enciclopedia Treccani*: "Alla p. come disciplina non spetta di stabilire i requisiti della poesia buona o corretta. Essa mira piuttosto a esplicitare le condizioni logiche e tecniche della poesia, a rispondere cioè alle seguenti domande: che cos'è la poesia? Che cos'è il discorso poetico e come si distingue, per es., dal discorso scientifico o comune? Qual è il rapporto tra poesia e conoscenza? Quali sono i principi generali che presiedono alla produzione poetica? Qual è la logica interna della poesia? Quali i suoi possibili modi di realizzazione? Questi sono appunto i compiti primari della p. aristotelica, di talune p. posteriori, nonché di quella moderna disciplina che va di nuovo sotto il nome di p., in parziale opposizione all'estetica ottocentesca di tipo troppo speculativo" (<<http://www.treccani.it/enciclopedia/poetica/>> 05/2021).

³⁸ "Es geht in den Vorlesungen und Workshops der verschiedenen Dozentinnen und Dozenten um zentrale Fragen der Kunst, Kultur, Politik und Philosophie, die sowohl ein Fachpublikum beschäftigen als auch eine interessierte Öffentlichkeit erreichen. Dass dies kein Widerspruch ist, beweist der Erfolg der Tübinger Poetik-Dozentur. Sie bietet eine spezifische Form des in Deutschland oft vermissten intellektuellen Diskurses an, der Literatur, Wissenschaft und Öffentlichkeit verknüpft" (<<https://uni-tuebingen.de/universitaet/campusleben/kunst-kultur-und-freizeit/tuebinge-poetik-dozentur/>> 05/2021).

congiunzioni *und* e *aber*) o sintagmi tra due punti fermi e la concentrazione di figure retoriche, in particolare di suono e ordine. In questo caso, le cinque parole bastano a combinare assonanza (del dittongo “-ei-”), consonanza (“sch”-, -n-), anafora (“Und”), paronomasie (di “Sein” con “Schein” e di “Schein” con “Erscheinen”, a formare una catena, i cui estremi, il primo e il terzo elemento, sono entrambi sostantivi – come indicato in modo univoco dalla maiuscola – che tuttavia coincidono foneticamente con la forma verbale), un parallelismo strutturale (accostamento di tre sostantivi, ognuno dei quali costituisce una frase ellittica) che è al tempo stesso climax (successione di tre elementi, oltretutto sottolineata anche musicalmente dalla progressiva aggiunta di una sillaba a ciascun elemento), oltre all’ossimoro concettuale dato dall’impiego insistente del punto fermo da una parte e del polisindeto e di figure retoriche atte a stabilire analogie dall’altra³⁹.

Questo piccolo tentativo di scomposizione retorica si rivela funzionale principalmente in quanto mette in luce due dinamiche di significazione: una illuminante in relazione alla scelta, nello stesso periodo cronologico, del collage come modalità di produzione; l’altra ampiamente diffusa non solo in questo volume, ma in generale nella produzione di Streeruwitz, tanto che ne costituisce un tratto caratterizzante. In relazione al primo elemento, l’affinità tra il ritmo sincopato che caratterizza i titoli, basato fondamentalmente sul principio dell’interruzione – su ciò che per sua natura separa, anche tramite l’esibizione di una frattura, ma senza compromettere del tutto l’unità più ampia, creando un’apertura visibile –, e il collage, che sfrutta questo stesso modo di procedere graficamente e concettualmente invece che linguisticamente, è più che evidente⁴⁰.

Per quanto concerne il secondo aspetto, l’analisi mette in luce il dinamismo e la tensione di una prosa che è in grado di soffermarsi per cogliere gli aspetti peculiari e da lì individuare o stabilire legami di affinità con elementi eterogenei. Si realizzano così due movimenti in apparenza opposti, convogliati da continui cambi di prospettiva (ad esempio dal concreto al metaforico, dal particolare all’universale) o dalla graduale introduzione di elementi nuovi (ad esempio tramite contiguità fonetica e/o semantica): la focalizzazione sul particolare e la successiva estensione nella creazione di catene di progressione analogica, messe in evidenza anche dalla continua ricorrenza di alcuni termini nel testo.

³⁹ Per quanto riguarda *Können*., pur mancando le congiunzioni, l’effetto finale di una concatenazione di elementi di cui tuttavia viene rimarcata la separazione è ottenuto (e accentuato) tramite il parallelismo strutturale che risulta più ampio e marcato, dato che il titolo è costituito nella sua interezza da verbi modali (più un verbo che, da un punto di vista grammaticale, può reggere l’analogica costruzione infinitiva semplice).

⁴⁰ Questo elemento rimanda direttamente alla dimensione della multimodalità presa in considerazione più avanti per la descrizione del collage: la considerazione della punteggiatura e della sua estensione nelle dimensioni basilari della formattazione come fenomeni paralinguistici costituiscono infatti il fondamento di una visione multimodale del testo (per quanto ristretta), in particolare se si considera che la punteggiatura incide non solo sulla dimensione visiva, ma anche su quella uditiva fisica nel caso di una lettura a voce alta, o su quella uditiva percepita nel caso di una lettura interiore (Bateman 2008, 103-104).

Il procedimento può essere visto come concretizzazione, a livello testuale, di una volontà di analisi della realtà che intende osservare il suo oggetto da più punti di vista, sfruttando uno sguardo mobile per cogliere molteplici prospettive e sfaccettature – una modalità di rappresentazione che ha costituito un oggetto privilegiato del collage fin dalle sue prime sperimentazioni cubiste. Che ogni sezione del testo inizi dal racconto di episodi occasionali e non immediatamente riconducibili a una riflessione poetica non costituisce dunque un artificio retorico per catturare l'attenzione dell'uditorio, ma è il risultato della selezione di aneddoti che divengono un punto di partenza inaspettato di un percorso ancora più sorprendente per le conclusioni di laconica limpidezza su cosa significhi "essere", l'"apparenza" e "apparire", anche nel senso di entrare in scena.

Il resoconto di una pratica tradizionale africana ascoltato da una trasmissione radiofonica, il piccolo scambio di battute dai toni di rassicurante saggezza popolare in una nota serie televisiva poliziesca, la lettera ricevuta da una spettatrice sconcertata a seguito della visione di una delle prime opere teatrali di Streeruwitz a essere messe in scena, *New York. New York.* (1993), costituiscono il principio di un discorso che sfuma i confini della poetica intesa come serie di dichiarazioni o riflessioni di natura teorica sull'attività artistica e assurge a ragionamento esistenziale. Sfruttando programmaticamente ciò che è quotidiano o occasionale tramite induzioni e deduzioni, tramite metafore e slittamenti di senso, l'obiettivo non dichiarato prende forma: riflettere su quel potere sotterraneo e onnipresente che regola la capacità di comprensione, comunicazione ed eventualmente anche ribellione dell'essere umano, per smascherarne il funzionamento all'interno di una società fondata su norme patriarcali che governano l'accesso alle "risorse", intese naturalmente anche in senso intellettuale e culturale, e la loro trasmissione, e infine agire su di esso, anche tramite l'uso del linguaggio, l'arte e la letteratura.

2.1.1 "Sein.": lo sguardo verso l'interiorità

La prima sezione si apre con la descrizione dell'ascolto alla radio, probabilmente casuale, del racconto dello svolgimento di un rito di iniziazione svolto presso una popolazione dell'Africa centrale. La cerimonia prevede che gli anziani, che nella comunità detengono l'accesso alla conoscenza esoterica, praticino un taglio sulla pancia dei giovani (maschi) per permettere loro di guardare al proprio interno. L'operazione porta allo svenimento, seguito da un risveglio euforico come membro a pieno titolo della società, "con tutti i diritti dell'uomo. Dell'essere uomo"⁴¹ (*Sein.*, 7).

Il breve resoconto serve all'autrice per proiettare una situazione specifica dal suo contesto originario, geograficamente e culturalmente lontano, nella propria realtà grazie all'immedesimazione immaginata come protagonista del rito. Si tratta di un processo dinamico che con l'appropriazione individuale stabilisce

⁴¹ "Mit allen Rechten des Mannes. Des Mann-Seins".

l'anello iniziale di una catena di ragionamento, la quale per successivi passaggi di astrazione si fa esistenziale e universale. Immedesimandosi in prima persona, e sperimentando empaticamente l'aspetto "raccapricciante"⁴² (*Sein.*, 8) conaturato all'idea che i detentori del potere nel gruppo sociale possano obbligare un individuo a guardare (letteralmente) la propria interiorità – in altre parole, all'idea che il riconoscimento di sé possa essere imposto dall'esterno –, dal particolare della situazione, Streeruwitz passa al particolare della propria individualità e così, quasi paradossalmente, al generale della condizione dell'individuo.

Questa prima analisi lascia spazio alla constatazione rabbiosa, da parte della scrittrice, che lei stessa, in quanto donna, sarebbe esclusa dalla cerimonia. "[T]utto quello che vi è legato sarebbe un segreto da custodire timorosamente e tenere lontano da me", e l'esperienza di auto-agnizione, per quanto questionabile ne sia l'imposizione, a lei sarebbe semplicemente proibita; e alla denuncia dell'esclusione e al "rifiuto emotivo" segue, tuttavia, la presa di coscienza di una certa "poeticità insita nel rito"⁴³ (*ibidem*), che porta a compimento il passaggio dal resoconto concreto all'astrazione metaforica per cogliere nella funzione iniziatica una "bella allegoria di ciò che tutti dobbiamo fare"⁴⁴ (*Sein.*, 9):

In steter Wiederholung und Neuerobering richten wir diesen Blick auf uns selbst. In uns selbst. Oder versuchen jedenfalls, diesen Blick zu lernen. Und anzuwenden. Auch bei uns sind es die Älteren, die uns unterweisen. Die diesen Blick zulassen. Oder verweigern. (*Sein.*, 8)⁴⁵

A questo punto, l'autrice esplicita la sua richiesta all'uditorio: accompagnarla in un "viaggio a tratti apparentemente contorto"⁴⁶, nel tentativo di comprendere se, nella società coeva, sia effettivamente possibile guardare dentro di sé, secondo quali modalità e quali siano le circostanze che permettono o condizionano gli sguardi. Senza dimenticare la domanda impertinente che accompagna, sotterranea, il testo intero ("E cosa me ne viene?"), a ricordare che lo sguardo, concreto o metaforico che sia, è comunque ancorato nella realtà, né l'interrogativo che, del resto, rimane ("Tutto ciò cosa ha a che fare con la poetica?"⁴⁷):

Literarisches Schreiben und Lesen sind, wie alle Prozesse von Sprachfindung, mögliche Formen des In-Sich-Hineinblickens. Sind Schnitte in die sichtbare

⁴² "Diese Vorstellung macht mich immer noch schaudern".

⁴³ "Alles mit ihr Zusammenhängende wäre ein vor mir ängstlich gehütetes und fernzuhaltenes Geheimnis [...] Nachdem die erste emotionale Abwehr des Bildes abgeklungen ist, lässt sich die ihm innewohnende Poesie zur Kenntnis nehmen".

⁴⁴ "Handelt es sich doch um ein schönes Sinnbild dessen, was wir alle tun müssen".

⁴⁵ Trad.: Nella costante ripetizione e nuova conquista rivolgiamo questo sguardo su noi stessi. Dentro noi stessi. O in ogni caso cerchiamo di apprendere questo sguardo. E usarlo. Anche da noi, sono i nostri anziani a istruirci. A permettere questo sguardo. O negarlo.

⁴⁶ "Ich möchte Sie bitten, mir auf einer teilweise umständlich erscheinenden Wanderung zu folgen" (*ibidem*).

⁴⁷ "Und was bringt mir das beim Frühstück?" e "Was hat das alles mit Poetik zu tun?" (*Sein.*, 8 e 9, rispettivamente, enfasi nell'originale).

Oberfläche, um tiefere Schichten freizulegen. Sind Forschungsreisen ins Verborgene. Verhüllte. Mitteilungen über die Geheimnisse und das Verbotene. Sind Sprachen, die das Sprechen der Selbstbefragung möglich machen. Und sie so zur Erscheinung bringen. (*Sein.*, 9)⁴⁸

Stabilire un'equivalenza tra l'attività letteraria e quella di guardare dentro di sé significa passare da guardare al proprio interno a uno sguardo verso l'interiorità e inserisce la letteratura nella catena sviluppata a partire dal resoconto dell'esperienza iniziatica ed estende transitivamente l'analogia. Il racconto aneddótico iniziale lascia così spazio a una riflessione sulla natura, sulla specificità e sulla funzione gnoseologica della letteratura⁴⁹, ovvero un ragionamento poetico nel senso antico del termine.

Il parallelismo tra fruizione della letteratura ed esperienza iniziatica paragona dunque la lettura a un “taglio” nella “superficie visibile” delle cose (concreto o metaforico che sia), per svelare ciò che c'è più in profondità, taglio che a sua volta può divenire viaggio di ricerca e di scoperta. Tale riconoscimento del potenziale conoscitivo della letteratura stabilisce un punto di contatto essenziale tra questa programmatica esposizione della concezione poetica e l'analisi della raccolta di collages oggetto di questo lavoro. Ciò avviene tanto in virtù della scelta del sostantivo “Schnitt” come designazione del momento centrale al rito di iniziazione, visto come passaggio alla maturità e quindi a una fase diversa caratterizzata specificamente dall'acquisizione di nuove conoscenze, sostantivo che svolge un ruolo chiave nel testo in prosa che apre *Und*.⁵⁰ e ne informa la fruizione, quanto della centralità materiale e concettuale del *taglio* al collage.

Il risultato della concatenazione delineata sopra viene consolidato, a livello tematico, dalla ripresa, nell'intero testo, del concetto di sguardo, del termine

⁴⁸ Trad.: La scrittura e la lettura letterarie, come tutti i processi di ricerca del linguaggio, sono forme possibili del guardare dentro se stessi. Sono tagli nella superficie visibile per svelare strati più profondi. Sono viaggi d'esplorazione in ciò che è celato. Velato. Comunicazioni sui segreti e su ciò che è proibito. Sono linguaggi che rendono possibile parlare dell'autointerrogazione. E che così la rendono manifesta.

⁴⁹ Dove il termine “letteratura” è da intendersi, nella visione di Streeruwitz, in senso molto lato: “[N]och ein Wort zum Literaturbegriff: Ich fasse diesen Begriff so weit wie möglich und beziehe neben der Trivilliteratur auch Dialogisches wie Fernsehserien mit ein. Also alle Texte, die gelesen oder gehört werden. Vornehmlich im Alltag. [...] Wenn [...] jeder im Lesen neu schöpfen kann, dann kann jeder und jede schreiben. Und sollte es auch tun” (*Sein.*, 12; trad.: [Q]ualche parola ancora sul concetto di letteratura: definisco questo concetto nel modo più ampio possibile e vi includo non solo la letteratura di consumo ma anche ciò che è dialogico, come le serie televisive. Cioè tutti i testi che vengono letti o ascoltati. Principalmente nella vita quotidiana. [...] Se [...] tutti possono creare nuova lettura, allora ognuno e ognuna può scrivere. E dovrebbe anche farlo). Streeruwitz descrive la letteratura come fenomeno democratico, privo di gerarchizzazioni culturali relative al suo grado di impegno o esteticizzazione, e comprendente sia la scrittura che la lettura letterarie, due attività che, pur nella loro specificità individuale, sussistono parallelamente in quanto vincolate allo stesso oggetto.

⁵⁰ Si veda più avanti III.3 “‘Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt’: Vorwort oppure collage?” (118-129).

“Blick” e dei suoi derivati a livello stilistico. Lo sguardo può essere scoperta o terrore di ciò che è celato, ma può anche farsi portatore di esplorazione, se non sovversione – proprio come la lettura e la scrittura sono strumenti che possono perpetuare lo *status quo* o effettivamente provocare un cambiamento, fosse anche “solo” individuale. Si tratta tuttavia di un’operazione tutt’altro che semplice, ma anzi per sua natura tragica, in quanto lo sguardo verso l’interno – e l’autrice ci riporta all’episodio concreto per trarne nuova linfa metaforica – coincide anche con la rivelazione della propria vulnerabilità.

Del resto, è forse in questo aspetto che si esprime più pienamente la potenza magica della cerimonia di iniziazione: essa è anche rappresentazione della morte, un trapasso, immaginato ma non per questo meno difficoltoso, che permette di accedere alla fase successiva.

Unsere Tragödie ist natürlich genau diese Grundkonstellation: Daß auf Leben der Tod folgt. Um wie viel einfacher sähe die Sache aus, könnte man zuerst sterben und dann leben. [...] Wie viel einfacher wäre es, könnte man wissen und dann lernen. Erst zahlen und dann genießen. Sich voneinander trennen und dann zusammenleben.

Aber. So ist es nicht. Es muss gelernt werden. Und dann wird gewusst. Erst gelebt und dann gestorben. Wir müssen uns also auf diesen Endpunkt hin orientieren. (*Sein.*, 12)⁵¹

Nonostante questa constatazione della tragicità della morte come naturale successione alla vita, del sapere come risultato di un processo di apprendimento, l’autrice si chiede perché dover apprendere prima di poter sapere costituisca una tale disgrazia⁵², e la risposta esplicita ciò che in potenza era già implicato, ovvero che la gerarchia, tra i due processi, sia tutt’altro che semplicemente cronologica:

Wir werden geprägt [...] bevor wir beurteilen können, was das ist, was uns prägt, und eine Meinung dazu bilden können. [...]

Wir lernen, bevor wir der Sprache mächtig sind. Wir werden demnach geprägt von unausgesprochenen Bildern der Verdammnis und des Glücks. Von tabuisierten, weil sprachlosen Aufträgen, die in uns eingepflanzt werden, bevor wir in der Lage sind, diese Aufträge zu erkennen oder überhaupt zu begreifen, dass sie uns erteilt werden. (*Sein.*, 13)⁵³

⁵¹ Trad.: La nostra tragedia, naturalmente, è proprio questa situazione di base: che la vita è seguita dalla morte. Di quanto sarebbero più semplici le cose se si potesse prima morire e poi vivere. [...] Quanto sarebbe più semplice se si potesse sapere e poi apprendere. Prima pagare e poi godere. Separarsi reciprocamente e poi vivere insieme. / Ma. Non è così. Si deve apprendere. E si sa. Prima vivere e poi morire. Quindi dobbiamo essere orientati verso quel punto finale.

⁵² “Warum ist es aber nun so ein Unglück, lernen zu müssen, bevor man etwas wissen kann?” (*Sein.*, 13).

⁵³ Trad.: Veniamo condizionati [...] prima di poter giudicare cos’è che ci condiziona e di formarci un’opinione a riguardo. [...] / Apprendiamo prima di saper parlare. Di conseguenza veniamo condizionati da immagini non dette di dannazione e felicità. Da ordini tabuizzati,

Così, la catena logica avviata col racconto di una pratica tradizionale africana arriva a confrontarsi con il condizionamento cui ogni individuo è sottoposto: i “suggerimenti” dei moderni “sciamani” arrivano prima della formazione di una capacità critica, prima ancora della padronanza linguistica. In effetti, secondo Streeruwitz, “nella nostra cultura di matrice occidentale-cristiana-ebraica, manteniamo lo sguardo di colui che verrà iniziato per una vita intera”⁵⁴, in quanto in essa il rito iniziatico e il conseguente profondo riconoscimento di sé sono demandati alla morte, vista non come fine ma inizio di un futuro astratto che si fa ricettacolo di ogni speranza, aspettativa e desiderio, spostando al contempo la direzione dello sguardo conoscitore dall’interiorità a un’esteriorità attentamente costruita:

Den eigenen Blick muss der westlich-christlich-jüdische Mensch auf seinen Gott richten. Er darf sich selbst nicht sehen. Es wird ihm gesagt werden, bedeutet, was er sich vorstellen soll. Glaube heißt das Medium dieser Gottrichtung des Blicks, daß die Flucht aus der Gegenwart als Rettung vor einer immer verfehlten Vergangenheit in eine paradiesische Zukunft notwendig macht. (*Sein.*, 16)⁵⁵

Un ruolo fondamentale in questa transizione lo svolge una figura simbolica che ricorrerà frequentemente: il pastore (“Hirt”). Si tratta di un’immagine inaspettata in questo contesto, e originale se si considera che non conserva alcun elemento bucolico. Piuttosto, essa è l’incarnazione dei processi che, secondo l’analisi lucida e cinica di Streeruwitz, avrebbero portato alla costituzione di un centro di potere che ha diviso il mondo in docili greggi⁵⁶, gli stessi processi che hanno dato origine, per la scrittrice, al denaro, alla lingua e alla subordinazione della donna.

Dem Schritt von der Jagd zur Weidewirtschaft in der Entfernung vom Maß des natürlichen Kreislaufs zum vom Menschen geschaffenen Prinzip der

perché privi di lingua, ordini che vengono impiantati in noi prima che siamo in grado di riconoscere o anche solo comprendere questi ordini che ci vengono dati.

⁵⁴ “In unserer Kultur westlich-christlich-jüdischer Prägung, behalten wir den Blick dessen, der initiiert werden soll, ein Leben lang bei” (*Sein.*, 15).

⁵⁵ Trad.: L’essere umano occidentale cristiano-ebraico deve dirigere lo sguardo verso il suo Dio. Non deve vedere se stesso. Gli verrà detto, preannunciato, che cosa debba immaginarsi. Si chiama fede il mezzo di questo dirigere lo sguardo su Dio, un mezzo che richiede la fuga dal presente come salvezza da un passato sempre mancato verso un futuro paradisiaco.

⁵⁶ Si noti che il termine tedesco “Herde” è caratterizzato da una notevole densità di significato, tanto che in italiano a essa corrispondono più lessemi: “gregge” (generalmente un branco di ovini in allevamento, ma caratterizzato anche dal significato religioso, per cui indica un gruppo di persone affidate alla guida di un’autorità ecclesiastica); “mandria” (branco, spesso di grossi animali) e “branco” (molto simile a “mandria”). A ognuno di essi corrisponde il significato di massa amorfa di persone, con connotazioni negative relative, rispettivamente, all’influenzabilità, all’atteggiamento e al conformismo dei membri.

Monokultur haben wir die Herdenorganisation, das Geld, die Sprache und die Stellung der Frau anzurechnen. (*Sein.*, 17)⁵⁷

È dunque il gioco sulla molteplicità di un significato che risulta leggibile tanto in senso concreto (ovvero storico e sociale), quanto astratto (metaforico) a dare una rappresentazione sintetica e incisiva dei meccanismi di potere più profondamente radicati nella società, quelli che regolano l'accesso alle "risorse", fisiche o culturali che siano.

Der Schritt von der Jagdgesellschaft zur Herde gibt dem Hirten furchtbare Macht. [...] Der Hirte bestimmt den Zugang zur Weide. Zugang zur Nahrung. Zugang zum Leben. Und. Damit sind wir schon im Heute angelangt. Der Hirte bestraft die Streunenden. Und der Hirte bestimmt, wer mit am Tisch sitzen darf. [...] Die Frage, wer am Mahl teilnehmen darf, war in allen Zeiten der Grund aller Auseinandersetzungen. Die Asyldebatte handelt davon. Und die Frage, wer am Arbeitsprozeß teilnehmen darf, ebenso. (*Sein.*, 17)⁵⁸

Come anche nella riflessione iniziale sul rito africano, Streeruwitz, nel momento in cui evidenzia l'evoluzione (seppur non sostanziale) dello sguardo umano a partire dal Rinascimento, quando si fa per lei emulazione di quello di Dio nell'osservazione di ciò che è terreno, sottolinea l'accecamiento – fuor di metafora, l'esclusione – del genere femminile, che crea una storia del "non-sguardo femminile" immobilizzato da un consapevole "occultamento"⁵⁹.

Hirten wie Schafe waren zu allen Zeiten männlich. Es war also der männliche Blick, der sich langsam von einem hingeebenen Hinauf zu einem bewußten Selbst richtete. Der weibliche Blick mußte in Passivität erblinden. Sich in sich verschließen. (*Sein.*, 18)⁶⁰

⁵⁷ Trad.: Al passaggio dalla caccia alla pastorizia, nell'allontanamento dalla misura del ciclo naturale al principio artificiale della monocoltura, dobbiamo attribuire l'organizzazione in greggi, il denaro, il linguaggio e la posizione delle donne.

⁵⁸ Trad.: Il passaggio dalla società basata sulla caccia al gregge dà al pastore potere terribile. [...] Il pastore determina l'accesso al pascolo. Accesso al cibo. Accesso alla vita. E. Così siamo già arrivati a oggi. / Il pastore punisce chi si allontana. E il pastore determina chi può unirsi e sedere a tavola. [...] La questione di chi possa partecipare al pasto è stata in ogni epoca la causa di tutte le controversie. Il dibattito sull'asilo riguarda questo. E lo stesso vale per la questione di chi possa partecipare al processo del lavoro.

⁵⁹ "[...] in der Geschichte des weiblichen Nicht-Blicks, spielt die Verbergung eine große Rolle" (*Sein.*, 19).

⁶⁰ Trad.: I pastori, come le pecore, sono sempre stati maschi. Così è stato lo sguardo maschile a trasformarsi lentamente da uno sguardo arrendevole verso l'alto in un sé cosciente. Lo sguardo femminile doveva accecare nella passività. Chiudersi in se stesso. Proprio questo passaggio e quelli appena citati sul pastore sono al centro di una recensione molto negativa di *Sein.* apparsa sulla *Frankfurter Allgemeine* (Schlaffer 1997), che vede nella descrizione di questa figura il rischio di sfociare nel ridicolo, il modo di procedere di Streeruwitz arbitrario per i suoi salti e lo stile frammentato come linguisticamente scadente.

Laddove è il pastore a decidere a quali risorse o forme di sapere possono accedere e partecipare i componenti prescelti del gregge, se l'attività letteraria viene equiparata a un “viaggio di esplorazione in ciò che è celato”, essa può divenire anche un atto sovversivo, necessario alla comprensione della realtà e all'intervento su di essa, per sottrarsi a una dominazione pervasiva – chi decide quando è giunto il momento dell'iniziazione, a maggior ragione se essa è rimandata alla morte, detiene infatti il potere su tutta la vita. E tuttavia, le due modalità di sguardo, quella antica dello sguardo rivolto a Dio e quella rinascimentale che simula lo sguardo di Dio, per loro natura non offrono occasione di ribellione. Anzi, esse si sono così ancorate, radicate nella società, che esse “hanno un linguaggio proprio, anzi sono il linguaggio”⁶¹.

In effetti, secondo Streeruwitz la “libertà” si è fatta possibilità concreta solo con la modernità, che ha portato la fissazione dello sguardo su di sé nell'individualizzazione, nelle “possibilità di espressione necessariamente frammentate in modo individualistico”⁶², creando in questo modo una visuale radicalmente diversa, che pure non riesce del tutto a sostituire quelle “imperiali” già affermate. Su questa impossibilità continuerebbe a fondarsi un sistema governato da una logica patriarcale per la quale chi, pur non appartenendo ai prescelti, ne emula lo sguardo viene deriso ed escluso, mentre chi ne cerca uno proprio è costretto a una ricerca futile, complicata da alcune “eredità” ingombranti che mascherano “due nozioni importanti: che la vita è finita e si vive sempre solo nel presente [...] [e] in secondo luogo: la felicità può anch'essa esser vissuta solo nel presente”⁶³.

L'affermazione esplicita di ciò che forse, in fin dei conti, si potrebbe considerare anche ovvio, diviene necessaria come conseguenza della mancanza di modalità adatte a osservare e comprendere la realtà:

Wenn Frauen keinen Blick haben, dann können sie nichts sehen. Dann gibt es nichts zu beschreiben. Wenn also das Gesehene über den Männerblick wahrgenommen wird, dann kann dieses Gesehene auch nur mit der Männersprache beschrieben werden. Alles geborgt. Alles geliehen. Aus zweiter Hand. (*Sein.*, 22)⁶⁴

Si tratta dunque di trovare, o meglio ancora creare, uno sguardo sulla realtà che non sia “di seconda mano”, che possa svelare e descrivere, ad esempio gli

⁶¹ “Diese beiden Blickformen haben Sprache, ja sie sind die Sprache” (*Sein.*, 20).

⁶² “[D]ie notwendig individualistisch zersplitterten Ausdrucksmöglichkeiten der Moderne” (*ibidem*). Sull'importanza della frammentazione già nelle opere teatrali di Streeruwitz, si veda Mittermayer (2000).

⁶³ “2 wichtige Erkenntnisse: Erstens, daß das Leben endlich ist und immer nur gegenwärtig erlebt wird [...] Und Zweitens: Glück ist ebenso nur gegenwärtig zu erleben” (*Sein.*, 21).

⁶⁴ Trad.: Se le donne non hanno alcuno sguardo, allora non possono vedere niente. Allora non c'è niente da descrivere. Se ciò che viene visto viene dunque percepito attraverso lo sguardo degli uomini, allora ciò che viene visto può anche essere descritto solo attraverso il linguaggio degli uomini. Tutto prestato. Tutto preso in prestito. Di seconda mano.

“ordini nascosti” che la società programma nei suoi figli⁶⁵ per capire “come Karl May⁶⁶ influenzi le vite e cosa ci sia da imparare dal Conte di Montecristo”⁶⁷. Il passaggio risulta centrale al ragionamento di Streeruwitz: uno sguardo libero implica, tramite l’individuazione di un oggetto da descrivere e soprattutto tramite l’atto stesso della descrizione, la possibilità di comunicazione⁶⁸. Tale condizione è a sua volta necessaria alla possibilità di libertà: “Parto dal presupposto che la cognizione della libertà sia possibile. Ma parto anche dal presupposto che tutte le forme di espressione dominanti della nostra cultura sopprimano attivamente tale cognizione”⁶⁹.

Pur con le sue riserve, l’affermazione dell’esistenza di una potenziale esperienza della libertà, a fronte del condizionamento patriarcale che vorrebbe inattuabili pratiche di significazione devianti o anche solo differenti, e della repressione e sensazione di impotenza alle quali l’individuo viene abituato fin dall’infanzia⁷⁰, costituisce una rivendicazione potente, ancor più considerando che, oltre allo scontro individuale tra tentativo di libertà e “divieto linguistico”, l’autrice ricorda inoltre la dimensione storica della caccia alle streghe come distruzione sistematica degli ultimi linguaggi (femminili) di indipendenza⁷¹.

La sfida consiste dunque nell’appropriazione di uno sguardo che permetta realmente di vedere, di un linguaggio che permetta effettivamente di comunicare quanto visto, quanto esperito, uscendo così dal mutismo imposto del patriarcato:

⁶⁵ “Das Kind wird also programmiert. Die Aufträge der Gesellschaft werden über die verschiedensten Medien – auch über die Eltern – verankert. Diese Aufträge sind verborgen” (*Sein.*, 23).

⁶⁶ Karl May (1842-1912) è uno degli scrittori di lingua tedesca in assoluto più letti al mondo. I suoi romanzi d’avventura, in particolare quelli dedicati a Winnetou, un nativo americano, hanno goduto di grande popolarità e dato origine a una vasta serie di realizzazioni cinematografiche, fumetti, radiodrammi ecc.

⁶⁷ “Es geht darum, wie Karl May die Leben beeinflusst und was vom Grafen von Monte Cristo zu lernen ist” (*ibidem*).

⁶⁸ La descrizione, che sia effettivamente destinata ad altri oppure rappresenti una sorta di processo interiore, ha in ogni caso per definizione scopo informativo, illustrativo.

⁶⁹ “Ich gehe davon aus, daß Erkenntnis von Freiheit möglich ist. Ich gehe aber auch davon aus, daß alle dominanten Ausdrucksformen unserer Kultur diese Erkenntnis aktiv unterdrücken” (*Sein.*, 25).

⁷⁰ Si veda in particolare *Sein.*, 24-27: secondo la scrittrice, nonostante il patriarcato, con la sconfitta del nazionalsocialismo nella Seconda guerra mondiale, sia stato in qualche modo ammorbidito, i figli (maschi) devono comunque continuare a emulare i padri, come dettato dalla società tramite innumerevoli piccole indicazioni continuamente fornite al bambino. Tale perpetuazione ad infinitum si nutre, secondo Streeruwitz, anche della totale mancanza di una lingua che possa articolare la maternità come privazione di libertà (inizialmente fisica, in relazione ai fatti biologici della gravidanza e dell’allattamento, ma poi psicologica, anche in relazione alla tabuizzazione culturale della tematica).

⁷¹ Streeruwitz sottolinea in particolare come tra le accuse più frequenti mosse alle streghe vi fossero quelle di perpetrare incantesimi d’amore e aborti, atti che, nel sistema esposto dalla scrittrice, risulterebbero estremamente sovversivi.

[D]ie Frau [wurde mit der Hexenverfolgung] mundtot gemacht. Endgültig. Kein Gymnasium. Kein Oxford oder Cambridge, um jahrhundertlang die Sprachen zu pflegen und zu verfeinern, in denen die Welt besprechbar gemacht wird und damit gemacht. (*Sein.*, 29)⁷²

Capacità di osservare, capacità di comunicare e capacità di creare il mondo sono anche esse ormai anelli legati a doppio filo, in una catena che viene ulteriormente estesa, in quanto il mutismo impedisce non solo il discorso sul mondo, ma addirittura la sua creazione. Parlare, scrivere, usare la lingua come strumento di descrizione e comprensione significa per Streeruwitz attingere a una dimensione poetica, unica possibilità per uscire da un gioco di potere che ha ben poco di ludico:

Was tun die Mediziner? Sie zeigen dem Initianten ihre Macht. Sie können den Bauch auch offenstehen lassen. Den Initianten sterben lassen. Es wird eine Art Vertrag vor der Initiation geschlossen. Der Initiant unterwirft sich den Regeln – vor allem denen nach der Initiation. (*Sein.*, 29)⁷³

Per l'autrice, tale “orrore”, tale “paura” è paragonabile alla situazione del bambino e della bambina nella società contemporanea, dato che in modo continuo e implicito viene loro ricordata la precarietà della condizione di dipendenza esistenziale dagli adulti. Infatti, l'educazione tradizionale passa per punizioni, ordini, giudizi e la fiaba, che tramite la “psicologizzazione” rende “colpevole l'individuo al posto delle forze oscure”, trasformando “la minaccia di morte in auto-minaccia”⁷⁴. Se gli strumenti educativi sono intesi principalmente come mezzi di intimidazione, è chiaro come per Streeruwitz il loro scopo sia di inculcare un senso di inadeguatezza corrispondente a un “vuoto”, a una “basale mancanza di parole” che si manifesta nella paura che, se repressa, educa il bambino a essere uomo, mentre se espressa educa la bambina a essere donna⁷⁵. Per rendersi indipendente ed emancipata dalla condizione imposta di paura perenne e mancanza

⁷² Trad.: [Con la caccia alle streghe] la donna è stata ammutolita. Definitivamente. Niente liceo. Niente Oxford o Cambridge per conservare e raffinare per secoli interi i linguaggi nei quali si discute, e quindi si fa, il mondo.

⁷³ Trad.: Cosa fanno gli sciamani? Mostrano il loro potere a chi verrà iniziato. Possono anche lasciare la pancia aperta. Lasciare morire chi verrà iniziato. Prima dell'iniziazione viene stipulato una sorta di contratto. Chi verrà iniziato si sottomette alle regole – specialmente quelle successive all'iniziazione.

⁷⁴ “Die Psychologisierung setzte dagegen das Individuum schuldhaft anstelle der dunklen Mächte” (*Sein.*, 31); “Die im Märchen wirksame Todesdrohung wurde so im vorigen Jahrhundert in eine Selbstbedrohung verwandelt” (*Sein.*, 32).

⁷⁵ “Die basale Sprachlosigkeit drückt sich in Angst aus. In der Programmierung der frühkindlichen Angst wird die Geschlechterdifferenz entschieden. Angstverdrängung macht den Mann. Angstgegenwärtigkeit die Frau” (*ibidem*).

di valore intrinseco, “ogni donna dovrebbe trovare i propri linguaggi. Inventarli. Dovrebbe rendere se stessa descrivibile”⁷⁶:

Das patriarchale System, in dem der Sieg verlangt, aber nie möglich ist, bedient sich unserer ersten Sprachlosigkeiten zu seiner Erfüllung. Wir sind ein Leben lang mit diesen Leerstellen beschäftigt. Leerstellen, die Invasionen von autoritären Konzepten geradezu herausfordern. (*Sein.*, 35)⁷⁷

Per concludere l'articolato ragionamento della scrittrice, essa richiama per l'ultima volta il rito iniziatico dell'incipit, dando al capitoletto una struttura circolare che indirettamente mette in risalto quanto, attraverso il continuo cambio di prospettiva – da astratta a concreta, da atemporale a storicizzata, da universale a individuale, e viceversa – l'immagine iniziale da termine di paragone nella metafora dell'auto-agnizione abbia giocato un ruolo attivo in un processo che si potrebbe definire euristico. Infatti, la riflessione, muovendo attorno al centro costituito dal resoconto della cerimonia, crea una rete di maglie collegate tra loro che, con un movimento che ricorda l'andamento di una spirale, si allontanano dal punto iniziale per poi riavvicinarsi e ripartire, grazie agli intrecci e incroci che amplificano i legami, e formula la questione centrale:

Die Grundfrage, die an Texte gestellt werden muß, ist die Frage, ob es sich um Medizinmänner handelt, die die Blickrichtung bestimmen und die Schau des Selbst vorflüstern. Oder ob es sich um Texte handelt, die den eigenen Blick suchen und die zurück zur Selbstbefragung führen und damit zur Möglichkeit, der Angst vor dem Blick in sich eine Sprache zu finden und die Angst aus dem Nichts in ein Beschreibbares zu entbergen. (*Sein.*, 35)⁷⁸

Si tratta dunque di comprendere quale sia la relazione tra testo e potere, chiedendosi se il testo ne sia un emissario, un'incarnazione, uno sciamano che indica e permette come e quando volgere lo sguardo verso di sé (assurgendo a massima espressione del controllo di un potere che ha colonizzato anche l'interiorità), oppure se vi si ribelli, cercando uno sguardo proprio, individuale, e quindi capace di comunicare e di essere libero, per dargli una voce che renda l'interiorità – l'essere – descrivibile.

Fedele alle promesse iniziali, la conclusione vera e propria di questa prima parte del volume intende però rispondere in modo ancor più concreto alla pro-

⁷⁶ “Für alle diese Vorgänge müßte jede Frau ihre eigenen Sprachen finden. Erfinden. Müßte sich selbst beschreibbar machen” (*Sein.*, 34).

⁷⁷ Trad.: Il sistema patriarcale, in cui la vittoria è pretesa ma mai possibile, utilizza la nostra iniziale mancanza di linguaggio per realizzarsi. Abbiamo a che fare con questi vuoti per tutta la nostra vita. Vuoti che addirittura sfidano invasioni di concetti autoritari.

⁷⁸ Trad.: La questione fondamentale che deve essere posta ai testi è se siano sciamani che determinano la direzione dello sguardo e sussurrano già la visione del sé. O se siano testi che cercano il proprio sguardo e riconducono all'interrogazione di sé, e quindi alla possibilità di trovare un linguaggio per la paura dello sguardo dentro di sé, e di mostrare la paura, dal niente in un qualcosa di descrivibile.

saica domanda introdotta come riferimento da tenere sempre presente sullo sfondo: “Cosa me ne viene?”⁷⁹. Per Streeruwitz, la meta del percorso consiste nella cognizione dell’impossibilità di “ridere della battuta discriminatoria nel giornale, perché riconoscerete che ciò di cui dovrete ridere in realtà è riferito a voi”, in quanto equivalente al disvelamento dei meccanismi di potere nei quali è immerso l’individuo. Il percorso che dal riconoscimento della poeticità insita in un rito di iniziazione che si realizza rivolgendosi fisicamente lo sguardo al proprio interno porta dunque all’amaro riconoscimento di sé in ciò che viene deriso, lasciando però spazio a una constatazione che costituisce forse il primo passo verso la riappropriazione della propria individualità: “pensare è bello”.⁸⁰

2.1.2 “Und Schein.”: i linguaggi dell’apparenza

Anche la seconda parte del testo inizia in modo anedddotico, citando due affermazioni pronunciate in un episodio di una nota serie televisiva tedesca molto popolare negli anni Novanta: sia il protagonista, un ispettore di polizia, che l’altro personaggio, un prete cattolico, parlano di “regole”. Il primo nostalgicamente ricorda come esse “una volta”, in un tempo non meglio precisato, ma in ogni caso vagheggiato, dettassero lo svolgimento della vita in comunità; il secondo afferma con toni rassicuranti che attenersi alle regole permette di “non sentirsi mancare il terreno sotto i piedi”⁸¹.

Queste due asserzioni, col loro richiamo apparentemente innocuo a una saggezza popolare, vengono sottoposte a una lucida decostruzione da parte di Streeruwitz. Innanzitutto, i due personaggi vengono individuati come “rappresentanti di due blocchi dell’ordine [polizia e chiesa] [...] di quei centri di potere che manifestano in modo particolarmente chiaro le pretese assolute del pastore”⁸². Per Streeruwitz, se anche tali pretese non risultano più automaticamente efficaci nella “coscienza collettiva del postmoderno”, con la sua capacità di comprendere anche altri linguaggi, all’ampliarsi delle possibilità comunicative corrisponde anche un movimento opposto, quello del ritorno ai regionalismi⁸³.

L’autrice fa poi nuovamente riferimento alla cerimonia di iniziazione descritta in *Sein.*, da una prospettiva ancora diversa. Mettendo infatti in relazione quanto

⁷⁹ Qui ripresa come “Was heißt das fürs Frühstück?” (*Sein.*, 34).

⁸⁰ “Sie werden über den diskriminierenden Witz in Ihrer Morgenzeitung nicht mehr lachen können, weil Sie erkennen, dass das, worüber Sie lachen sollten, eigentlich Sie persönlich meint. [...] Und »Denken ist schön« denken” (*Sein.*, 35-36).

⁸¹ “»Wenn man sich an die Regeln hält, dann verliert man den Boden unter den Füßen nicht«” (*Sein.*, 39).

⁸² “Diese beiden Männer sind Vertreter zweier Ordnungsblöcke [...] jener Machtzentren, die die totalen Ansprüche des Hirten besonders deutlich vertreten” (*ibidem*).

⁸³ “Das kollektive Bewusstsein der Postmoderne, das sich als Schmelztiegel der Kommunikation begreift, versteht auch noch andere Sprachen als die der Hirten. Diese allerdings auf verschiedenen Ebenen. Denn neben der unglaublichen Erweiterung der Kommunikation gibt es eine Rückkehr zu dieser Sprache der Hirten in Regionalismen” (*Sein.*, 40).

riportato nell'incipit delle due sezioni, e analizzando il primo attraverso il tema del secondo – ovvero le regole –, diviene a questo punto possibile sottolineare quanto il rito di passaggio, visto come momento di accesso alla partecipazione diretta all'uso delle risorse (nel caso specifico, esercitando il diritto alla caccia e all'uccisione delle prede, riservato ai maschi adulti della comunità), possa compiersi solo nel rispetto delle regole.

Diese Initiation ist ein Vorgang, der nach Regeln abläuft. Nach harten, unerbittlichen, nicht beugbaren Regeln. [...] Der junge Mann darf nach der Prozedur an der Jagd teilnehmen. Er darf am Töten teilhaben. Er darf am höchsten Akt der Unmittelbarkeit teilnehmen. Er darf morden. (*Sein.*, 40)⁸⁴

Per quanto qualsiasi forma di uccisione diretta sia proibita nella maggior parte delle società occidentali moderne, e uccidere non costituisca più “un atto estatico di confronto tra il branco e l'animale cacciato”⁸⁵ perché è il pastore a decidere della vita del gregge, col passaggio a un “piano ordinato”⁸⁶, per Streeuwitz è necessario ricordare che cosa implichi questa situazione:

Erinnern wir uns weiter. Wir sind die Herdentiere mit der vom Hirten eingepflanzten Sehnsucht, damit wir freiwillig und ohne große Umstände unsere Aufträge erfüllen. Derzeit äußert sich dieser Auftrag hauptsächlich als Scheinauftrag zu kaufen. Eigentlich aber geht es immer um Leben und Tod. (*Sein.*, 42)⁸⁷

Il riferimento esplicito a Canetti e alla sua concezione del comando come necessariamente vincolato all'implicazione del terrore della morte e all'esecuzione di sentenze capitali⁸⁸ viene subito dopo esplicitato dall'autrice, che vorrebbe ampliare questo pensiero per includere tutti quegli ordini, quei compiti che fanno parte della pianificazione e dello stile di vita nella nostra società, trasformandone tutti i membri in “cellule dormienti del patriarcale”⁸⁹, potenzialmente riattivabili mettendo in moto i meccanismi alla base dell'ordine. Con il passaggio a un esempio specifico di questo processo, quello delle guerre jugo-

⁸⁴ Trad.: Questa iniziazione è un processo che si svolge secondo delle regole. Secondo regole dure, inesorabili, inflessibili. [...] Dopo la procedura, al giovane uomo è permesso di partecipare alla caccia. Gli è permesso di partecipare all'uccisione. Gli è permesso di partecipare all'atto supremo dell'immediatezza. Gli è permesso l'omicidio.

⁸⁵ “Töten ist kein ekstatischer Akt einer Auseinandersetzung der Rotte mit dem gejagten Tier” (*Sein.*, 42).

⁸⁶ “Geordneter Plan” (*ibidem*).

⁸⁷ Trad.: Continuiamo a ricordare. Siamo animali da gregge con la brama impiantata dal pastore, in modo da eseguire volontariamente e senza troppe difficoltà i nostri ordini. Al momento, questo ordine si manifesta principalmente come ordine apparente di acquisto. Ma in realtà si tratta sempre di vita o di morte.

⁸⁸ Streeuwitz non specifica l'opera o il passo di riferimento, ma si veda in particolare il capitolo intitolato “Der Befehl” in Canetti (1994 [1960]), 355-393.

⁸⁹ “Hier wieder dominant vom Kulturgut als dem Wahren, Edlen, Guten und Schönen verführt, sind wir schlafende Agenten des Patriarchalen” (*Sein.*, 42).

slave, Streeruwitz innesca un ulteriore passaggio dalla riflessione astratta e dal piano metaforico a quello storicamente concretizzato, sottolineando il ruolo dei “pastori” nella violenza dei conflitti.

Coerentemente con quanto esposto già nell’analisi della prima sezione del volumetto, queste riflessioni, piuttosto che costituire una digressione, possono essere considerate come passaggi cruciali alla comprensione del ruolo del linguaggio nella visione di Streeruwitz:

Die Sprache konstituiert sich darin [im Mord] und ist vorgeschobener Schein, den Plan des Hirten zu vermitteln. Der Auftrag heißt töten. Kriegsbereitschaft hieß das im Nationalismus. Und die Kriegsvorbereitungen sind nie unterbrochen worden. Gingen immer weiter. (*Sein.*, 42-43)⁹⁰

E di conseguenza, della letteratura:

Es geht natürlich, um wieder auf den Gegenstand der Vorlesung zu kommen. Es geht natürlich darum herauszufinden, welche Aufträge wo versteckt sind. Herauszufinden, ob in einem Text, aber auch in jeder anderen Kommunikation und als Kunst deklarierten Information der Auftrag zu töten enthalten ist. Oder nicht.

Wie funktioniert das? Wie verbergen sich die Aufträge? (*Sein.*, 43-44)⁹¹

Considerando che, per Streeruwitz, la più compiuta espressione della “distribuzione patriarcale degli ordini” è coincisa con l’apparato totalitario nazional-socialistico⁹², il fatto che questa constatazione non riesca a essere realmente trasferita nel quotidiano o ad esso applicata ne fa “un elemento occulto distruttivo. Un elemento esterno distruttivo. Nascosto dentro all’apparenza della mancanza di linguaggio”⁹³. Il concetto di “apparenza” che dà il titolo a questa parte del ciclo di lezioni è dunque al contempo il linguaggio che si costituisce nell’ordine metaforicamente o letteralmente omicida e la mancanza di linguaggio dell’incapacità di riconoscere quando tale ordine venga assegnato.

In questa logica, i compiti, gli ordini continuano a essere tramandati in forma velata dai centri di potere, con uno scopo ben preciso, articolato nel capitalismo come accumulazione di denaro in quanto “simulazione perfetta di Dio [...]

⁹⁰ Trad.: Il linguaggio vi si costituisce [nell’omicidio] ed è una apparenza pretestuosa per trasmettere il piano del pastore. L’ordine è uccidere. Esser pronti per la guerra, così si chiamava nel nazionalismo. E i preparativi per la guerra non sono mai stati interrotti. Sono continuati a oltranza.

⁹¹ Trad.: Si tratta, naturalmente, per tornare all’argomento dell’intervento. Si tratta, naturalmente, di scoprire quali ordini siano nascosti e dove. Di scoprire se in un testo, ma anche in qualsiasi altra comunicazione e informazione dichiarata come arte, è contenuto l’ordine di uccidere. Oppure no / Come funziona ciò? Come si nascondono gli ordini?

⁹² “Wir müssen begreifen lernen, daß der totalitäre nationalsozialistische Apparat im Grunde die höchste Vollendung patriarchaler Auftragserteilung ist” (*Sein.*, 44).

⁹³ “Was nicht in den Alltag gezogen werden kann, bleibt zerstörerisches Verborgenes. Zerstörerisches Außen. Im Inneren vom Schein der Sprachlosigkeit verdeckt” (*ibidem*).

Astrazione più perfetta. Apparenza più perfetta”⁹⁴. La nuova catena di analogie che si articola attorno al concetto di apparenza viene a questo punto estesa anche al significato più quotidiano del termine, con la constatazione che per le donne, partecipi al gioco patriarcale di accumulazione solo tramite la simulazione, esso porta con sé l’obbligo di “essere belle”, sfociando anche nell’(auto)distruzione⁹⁵. Con enfasi ancora maggiore rispetto alla prima parte del testo, emerge quanto le questioni di poetica e letteratura, lungi dall’essere aride discussioni per un numero esiguo di intellettuali, ruotino attorno all’esistenza stessa:

Eine Poetik, die den Gebrauch von Sprache behandelt [...] muß sich auf die Verabredung auf eine gültige Sprache berufen können. [...] Es müßte sich um eine Sprache handeln, deren Vollständigkeit zur Beschreibung der Existenz nicht bezweifelt wird oder werden kann. Und. Deren Fähigkeit zur Schaffung besonderer Existenz nicht angezweifelt werden kann. Und. Deren Fähigkeit zur Schaffung besonderer Existenz nicht angezweifelt werden darf. (*Sein.*, 45)⁹⁶

Questo linguaggio implicherebbe ovviamente delle regole – il riferimento all’aneddoto iniziale serve, come di consueto, a rinnovare l’impeto dell’argomentazione – ma proprio la rigidità insita in uno schema che sancisce a priori ciò che è giusto e sbagliato finirebbe per costringere la variegata realtà dell’esperienza umana al mutismo. La fiducia nell’esistenza di una “lingua della poesia”, nell’idea di *un* linguaggio capace di mettere in scena tutto ciò che fa parte dell’essere sarebbe infatti una “menzogna” alla quale la stessa autrice aveva un tempo creduto:

Die Lüge nämlich, daß alles in dieser Sprache zur Erscheinung gebracht werden kann, was im Sein enthalten ist. [...] Wenn also das Sein im Schein der Sprache zu keiner Erscheinung kommen kann, dann ist die eigentliche Konsequenz das Schweigen. Abstinenz vom Schein. Verstoßung aus der Möglichkeit des Erscheinens wieder in das Schweigen. Das aufgetragene Schweigen. (*Sein.*, 46-47)⁹⁷

⁹⁴ “Geld, die perfekte Simulation Gottes [...] Die perfekteste Abstraktion. Der perfekteste Schein” (*Sein.*, 44-45).

⁹⁵ “Damit wir Frauen, die ja an diesem Spiel nur als Simulanten-Simulanten teilnehmen, dabei auch Frauen bleiben können, wurde der Selbstzerstörungsauftrag in den Auftrag gegossen, schön sein zu müssen- Ein Auftrag, dessen Qual und Pein Leben zerstört. Leben kostet” (*Sein.*, 45).

⁹⁶ Trad.: Una poetica che tratti l’uso del linguaggio [...] deve potersi riferire a un accordo riguardo a un linguaggio valido. [...] Dovrebbe essere un linguaggio la cui completezza nella descrizione dell’esistenza non è o non può essere messa in dubbio. E. La cui capacità di creare una determinata esistenza non può essere messa in dubbio perché ciò non è possibile. E. La cui capacità di creare una determinata esistenza non può essere messa in dubbio perché ciò non è permesso.

La traduzione piuttosto libera privilegia il mantenimento del parallelismo sintattico tramite l’aggiunta delle due subordinate causali in chiusura delle ultime due frasi e sottolinea la differenza di significato dei due modali “können” e “dürfen”.

⁹⁷ Trad.: Ovvero la menzogna che tutto ciò che è contenuto nell’essere possa essere portato a manifestarsi in questo linguaggio. [...] Quindi, se l’essere non può manifestarsi nell’appa-

La centralità di quest’affermazione è rivelata molto chiaramente dalla comparsa, in successione, unica nell’intero volume, dei termini che compongono il titolo o loro derivati (in particolare nel secondo periodo “Sein”, “Schein”, “Erscheinung”, più avanti “des Erscheinens”). Si tratta infatti del luogo dove più chiaramente viene enucleata la problematica relazione tra ciò che significhi essere e l’impossibilità di comunicarlo nell’apparenza di un linguaggio incapace di dargli manifestazione (“Erscheinung”). In rapporto alla poesia, alla letteratura, questa menzogna sarebbe alla base di tutta quella letteratura che risulta pienamente collocabile e collocata entro confini canonizzati, il cui unico scopo coinciderebbe con una estetizzazione capace di alleggerire le difficoltà della vita, ma non di modificarle in alcun modo sostanziale. Per questa ragione, Streeuwitz cerca, o meglio, deve cercare un’altra soluzione:

Ich habe mich trotz dieses Schreibens befreit. Ich beschloss, von der Welken Schönheit affirmativ beschreibender Weltschau Abschied zu nehmen, wie sie der alte Mann im Turm zu Verfügung hatte und wie sie ihm dann ja doch nie genügte. Die Antwort auf meine Situation – und so möchte ich meinen Appell an Sie, zu schreiben verstanden wissen – ist nicht »noch ein Gedicht«, sondern: ein anderes Gedicht ist notwendig. (*Sein.*, 47)⁹⁸

La differenza come possibilità di sovversione e in questo senso come valore intrinseco sussiste necessariamente, nella concezione poetica di Streeruwitz, laddove si manifesta quella “spaccatura tangibile” tra “ciò che deve essere detto e chiesto e ciò che può essere detto. Una spaccatura che si apre come un abisso al proprio interno”⁹⁹. A essa, l’autrice dichiara di aver dato voce per adempiere alla “necessità dell’atto di descrivere ciò che non può essere detto”, usando “mezzi artistici come il silenzio, la pausa, il punto come segno di strangolamento” e

renza del linguaggio, allora la conseguenza effettiva è il silenzio. L’astinenza dall’apparenza. L’esclusione dalla possibilità di apparire, di nuovo nel silenzio. Il silenzio imposto.

Al verbo *erscheinen* (e al sostantivo *Erscheinung*) è legata una notevole complessità semantica. Può fare riferimento sia alla sfera onirica o spirituale (apparire, ma come visione), sia a vari livelli di quella fisica (mostrarsi o divenire fisicamente visibile/percepibile ai sensi; rappresentarsi o comparire secondo una certa modalità; apparire/uscire riferito a una pubblicazione). Streeuwitz sfrutta questa ambiguità polisemica focalizzando diversi significati in diversi momenti della sua esposizione, dato che pone difficoltà notevoli di traduzione. Nella maggior parte dei casi, si è scelto di usare il termine “manifestarsi” o sostantivi affini (apparire, ma anche rendere noto).

⁹⁸ Trad.: Nonostante questo modo di scrivere, mi sono liberata. Ho deciso di prendere congedo dalla bellezza appassita di una visione che descrive e afferma mondo, quella che aveva a disposizione il vecchio nella torre, quella che non gli è mai stata sufficiente. La risposta alla mia situazione – ed è così che vorrei che venisse compreso il mio appello a voi di scrivere – non è ‘serve un’altra poesia’, bensì una poesia diversa.

⁹⁹ “[...] diese in den schrecklichen Stunden tatsächlich greifbare Kluft zwischen dem zu Sagenden und zu Fragenden und dem Sagbaren. Eine Kluft, die sich als Abgrund in einem selbst öffnet” (*Sein.*, 48).

la “citazione come mezzo di fuga”, “costringendo” così ciò che non può essere detto a manifestarsi, a farsi descrivibile¹⁰⁰.

Questo rapporto problematico tra essere ed espressione è complicato, secondo l'autrice, dagli “stampi linguistici”, cioè forme precostituite e rigide, nei quali l'essere umano viene continuamente spinto, ad esempio dalla pubblicità e dall'“immagine bidimensionale” che “domina, con la fotografia, con il film e con il video, il nostro modo di vedere. E, nella forma banale della banconota, la nostra realtà”¹⁰¹. Come alcune modalità di impiego della lingua, l'immagine bidimensionale viene considerata una “Scheinsprache”, caratterizzata dalla particolarità di poter rendere “tutto possibile” tramite lo “schacciamento della realtà grazie alla perdita dimensionale”¹⁰² – in effetti, è proprio tramite un meccanismo di sottrazione di informazioni che una rappresentazione bidimensionale può avvicinarsi a produrre un'immagine che, pur non essendo reale, risulta realistica all'apparenza, ed è per questa ragione che il pastore può sfruttare la bidimensionalità per dare al gregge un'illusione di potere, come se l'osservazione di questa versione appiattita e solo convenzionalmente mimetica della realtà fosse la realtà stessa.

Per mettere a fuoco il potere di significazione dell'immagine, Streeruwitz ricorre nuovamente a un esempio specifico: il suo ruolo determinante nella percezione dell'autrice non come artista ma come persona (e dunque della sua “apparenza” in senso lato) nella ricezione dell'opera, che si manifesta ad esempio nella presenza di un grande primo piano fotografico (e dunque nella “apparenza” in senso stretto) accanto ad una recensione di *New York. New York.*, a sottolineare quanto dichiarato nell'articolo, ovvero l'essere donna, “signora” di Marlene Streeruwitz. Tanto il ritratto quanto il contributo di altre informazioni possono partecipare alla formazione del giudizio sull'opera artistica, in questo caso ad esempio disinnescando tramite la “personalizzazione dell'informazione” e la sua “bella apparenza” la carica sovversiva o perturbante di lavori che, analizzati solo per quello che sono, risulterebbero tutt'altro che “signorili”.

Questo processo di appiattimento accade oltretutto in un'epoca già contrassegnata, secondo Streeruwitz, dall'esaurirsi della spinta libertaria dell'arte: “Quando il potere è tanto ben consolidato come lo è adesso, allora si mettono in

¹⁰⁰ “Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgegal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen” (*ibidem*). Franz Haas ha notato che il “linguaggio balbettante”, espressione che può descrivere anche quello di Marlene Streeruwitz in relazione al suo impiego massiccio del punto e delle ripetizioni, caratterizza in special modo il linguaggio delle autrici che scrivono in lingua tedesca a partire dal secondo dopoguerra, ad eccezione della generazione più recente (Haas 2008).

¹⁰¹ “Neben den sprachlichen Gussformen werden wir vom Bild bedrängt. Das zweidimensionale Bild beherrscht in Fotografie, Fernsehen, Film und Video unsere Sichtweise. Und in der banalen Form des Geldscheins unsere Realität” (*Sein.*, 50).

¹⁰² “[...] Scheinsprachen, deren Realitätsquetschung durch Dimensionsverlust alles möglich macht” (*ibidem*).

scena operette”¹⁰³. Anche in virtù di questo aspetto, “l’apparenza della persona viene preferita alla pubblicazione di un’opera”¹⁰⁴, l’apparenza all’essere, come raccontato poi in un aneddoto su una coppia di sposi che, dopo la celebrazione delle nozze, si trovano praticamente a rimettere in scena l’intera cerimonia per i fotografi, sollecitando questa riflessione:

Der Schein des Geschehenen ist die Dokumentation des Ereignisses. Bedeutet das nun, dass nur der Schein existiert? Oder. Verbirgt sich in diesem das Sein? Kann Sein gespeichert werden? Oder nur wieder in der Erscheinung ein Sein bestehen? Oder. Wird das Ereignis ausgelöscht? (*Sein.*, 57)¹⁰⁵

Invece di fornire una risposta univoca, Streeruwitz si interroga piuttosto sulle implicazioni del fatto che “l’immagine o la sequenza di immagini dall’apparenza realistica siano i mezzi più significativi della memoria”¹⁰⁶, in quanto capaci di immortalare e favorire quindi una continuazione del “rapporto imperialistico tra primo piano e sfondo”, nonostante i tentativi della modernità di “spezzare proprio queste modalità espressive imperialistiche. Infrangerle. Trovare nuova espressione”¹⁰⁷.

Eppure, “il sistema mondiale di comunicazione sovranazionale” caratterizzato dal consumo e dalla fugacità, risulta alienante e complesso nella sua mescolanza di (apparenti) indipendenze e libertà che “non trattano di nient’altro che pastori e greggi”¹⁰⁸, perché in fondo non è avvenuto un cambiamento reale nel modo di guardare:

Diese Gesellschaft ist nicht eindeutig beschreibbar. Ist überhaupt nicht beschreibbar. Was beschreibbar bleibt, ist das Leben als exemplarische Schnittstelle aller komplexen Strukturen, die uns bilden, die aber wiederum von uns mitkonstituiert werden. Und zwar jedes Leben so. Jeder Augenblick. Jedes Frühstück etwa. – Hier gibt es Wahrheiten aufzufinden. (*Sein.*, 60)¹⁰⁹

¹⁰³ “Wenn die Macht so nett konsolidiert ist wie eben jetzt, dann wird Operette gespielt” (*Sein.*, 55).

¹⁰⁴ “Der Schein der Person wird der Erscheinung eines Werkes vorgezogen” (*Sein.*, 56).

¹⁰⁵ Trad.: L’apparenza di ciò che è successo è la documentazione dell’evento. Significa dunque che esiste solo l’apparenza? Oppure. In essa si nasconde l’essere? L’essere può venir memorizzato? O l’essere può sussistere solo nell’apparenza?

¹⁰⁶ “Ich frage nur, was es bedeutet, wenn das Bild oder die scheinrealistische Bildfolge die bedeutendsten Medien der Erinnerung sind” (*Sein.*, 58).

¹⁰⁷ “Die imperiale Beziehung von Vordergrund und Hintergrund wird ungebrochen weitergeführt. [...] Und umsonst waren alle Versuche der Moderne, ebendiese imperiale Ausdrucksformen aufzubrechen. Zu zerschlagen. Neuen Ausdruck zu finden” (*Sein.*, 59).

¹⁰⁸ “[...] daß alle diese neuen Abhängigkeiten und Freiheiten wiederum von nichts anderem handeln als von den Hirten und den Herden” (*ibidem*).

¹⁰⁹ Trad.: Questa società non è descrivibile in modo univoco. Non è affatto descrivibile. Ciò che rimane descrivibile è la vita come intersezione esemplare di tutte quelle strutture complesse che ci formano, ma che vengono a loro volta anche da noi parzialmente costituite. E lo è ogni vita. Ogni momento. Ogni colazione, per esempio. – Qui ci sono verità da trovare.

Questo passo, che chiude la sezione intitolata “Und Schein.” riporta in modo circolare allo scopo ultimo di questo ciclo di lezioni. La riflessione sul potere dell’arte in generale e della letteratura in particolare giunge, infatti, a situare la ricerca di significato nel quotidiano in quanto manifestazione individuale delle strutture che determinano la complessità dell’essere e dell’apparenza, visti come luoghi di intersezione. La descrizione assurge ad atto di esplorazione e scoperta che non può più servirsi del “ricorso tradizionale alla descrizione come riproduzione delle leggi di natura o appello alla finalità”¹¹⁰, ma che forse proprio per questo è in grado di trovare delle verità, soprattutto nei piccoli frammenti di quotidianità che aiutano a dar voce a ciò che altrimenti rimane taciuto.

2.1.3 “Und Erscheinen.”: una “poetica del silenzio”¹¹¹

L’episodio che viene raccontato in apertura della terza parte del volume riguarda una lettera inviata a Streeruwitz da una spettatrice indignata a seguito della rappresentazione di *New York. New York.*, ricca di dettagli inseriti al fine di mostrare a Streeruwitz stessa le conseguenze della rappresentazione e chiarire quanto l’autrice avrebbe in qualche modo distrutto: la particolare attenzione nel prepararsi prima della serata a teatro “per riguardo verso l’arte”¹¹², il bicchiere di spumante sorseggiato in attesa dell’inizio. Il contrasto tra questo quadro di borghese eleganza e gli effetti della visione dell’opera risulta stridente, dato che la donna scrive di aver perso l’appetito, di essersi sentita “sporcata”¹¹³, e soprattutto di aver poi trovato così fastidioso il “maschile” da non poter più sopportare la vicinanza fisica né la presenza del marito¹¹⁴. Lo scopo della lettera, almeno nel resoconto che ne dà la scrittrice, consiste nel “chiedere perché” Streeruwitz abbia “dovuto” scrivere un’opera con “tutte queste orribili conseguenze” – una domanda destinata a rimanere senza risposta, come la missiva¹¹⁵.

Nella rete di riflessioni che l’autrice tesse intorno all’episodio, la prima maglia viene costruita come replica all’idea che una certa eleganza, un certo aspetto coincidano col rispetto per l’arte, un atteggiamento che per Streeruwitz sarebbe

¹¹⁰ “Die traditionellen Rückgriffe in der Beschreibung wie das Kopieren von Naturgesetzen oder die Berufung auf die Zweckhaftigkeit sind uns entzogen” (*Sein.*, 60).

¹¹¹ Anche Kernmayer (2008) riprende questa espressione, insieme a “poetica del banale”, dalle dichiarazioni di Streeruwitz proprio in questa sezione di *Sein.* e li usa nella sua analisi dell’opera dell’autrice in relazione alla *écriture féminine*, sottolineando come per lei il concetto di “silenzio” e di “indicibilità” sia strettamente collegato al “femminile” (*das Weibliche*), che risulterebbe dicibile solo nel costrutto di “femminilità” (*Weiblichkeit*) identificabile con ciò che viene represso (*das Verdrängte*) nel discorso fallogocentrico dominante.

¹¹² “»Aus Achtung vor der Kunst«” (*Sein.*, 63).

¹¹³ “beschmutzt” (*ibidem*).

¹¹⁴ “Und sie sei von allem Männlichen so angeekelt gewesen. Alles Männliche sei ihr so zuwider gewesen, dass sie die Nacht allein habe verbringen müssen. Die Gegenwart ihres Mannes sei ihr zuwider gewesen und sei es weiterhin” (*ibidem*).

¹¹⁵ “Warum, fragte die Frau. Warum ich ein Stück schreiben hätte müssen, das all diese häßlichen Folgen nach sich gezogen hätte. Und. Was ich dazu zu sagen hätte” (*ibidem*).

più consono a situazioni caratterizzate da “immediatezza” totale o quasi, ovvero l’opera, il balletto, il teatro musicale, il casinò. Riprendendo e sviluppando quanto esposto nelle prime due parti del ciclo di lezioni, l’autrice può mettere a fuoco la coincidenza della “quasi immediatezza” con la “quasi partecipazione”¹¹⁶ al branco, e sottolineare che la reazione della spettatrice sia in realtà espressione di una proiezione dall’interno verso l’esterno:

Hätte ich also der Frau [...] sagen sollen, dass es doch nicht so gut um ihre Ehe stehen könne, wenn sie aufgrund von »New York. New York.« von ihrem Mann getrennt liegen müsse. Statt zu ihm flüchten zu können. [...] Hätte ich also schreiben sollen, die Probleme dieser Frau seien die Probleme dieser Frau? Und »New York. New York.« ein Theaterstück? (*Sein.*, 64-65)¹¹⁷

Quest’ultima affermazione, che potrebbe essere interpretata come tentativo di ridefinire, riducendolo, il ruolo e il significato dell’opera, in realtà cela un riconoscimento implicito del fatto che, per Streeruwitz, l’opera d’arte possa agire in modo anche estremamente concreto sul recipiente. Il cortocircuito che l’autrice contesta non sta, infatti, negli effetti stessi della rappresentazione sulla donna, ma nel fatto che lei li ascriva all’opera, quindi in un’esteriorità, piuttosto che alla propria interiorità o esperienza del mondo nella fruizione dell’arte.

Il ragionamento procede con il passaggio repentino a una constatazione di carattere provocatorio (e difatti impossibile da confermare o confutare): Streeruwitz sostiene che se fosse stato un uomo a scrivere *New York. New York.*, egli non avrebbe ricevuto alcun messaggio accusatorio, in quanto “nella dichiarazione dell’autore maschile si presume la presenza di ordini. Il risultato della paternità femminile¹¹⁸ dell’opera è l’irritazione”¹¹⁹. Infatti, secondo la scrittrice, le origini del teatro si riconducono alla volontà di mantenere, di affermare le strutture di potere, con una “massa”, organismo artificialmente unico, che “osserva il potere o lo applaude”¹²⁰, tanto che – e si pensi a uno dei temi centrali di “Und Schein.”, – le regole e la partecipazione al gioco, o meglio, al teatro come “strumento politico” nascono, storicamente, come caratterizzate da una disciplina severa. Ancora oggi esso costituirebbe una “istituzione di ciò che è borghese” che mette

¹¹⁶ “Quasi-Unmittelbarkeit [...] [o]der sogar totale Unmittelbarkeit [...] stellt danach die Quasi-Teilnahme an der Jagdmeute dar” (*Sein.*, 64).

¹¹⁷ Trad.: Avrei dovuto quindi dire alla donna [...] che il suo matrimonio non poteva aver buone prospettive, se aveva dovuto dormire separata dal marito a causa di *New York. New York.* Invece di trovare rifugio in lui. [...] Avrei dovuto quindi scrivere che i problemi di questa donna erano problemi di questa donna? E *New York. New York.* un’opera teatrale?

¹¹⁸ Quest’espressione fortemente ossimorica nella traduzione vuole riprodurre il contrasto che nell’originale si instaura tra il significato dell’aggettivo “weiblich” e la presenza in “Urheberschaft” del sostantivo maschile “Urheber”.

¹¹⁹ “in der Aussage des männlichen Urhebers werden Befehle vermutet. Das Ergebnis weiblicher Urheberschaft ist Verärgerung” (*Sein.*, 65).

¹²⁰ “Im Theater saß eine Masse, die der eigenen Macht lauschen und zusehen wollte” (*Sein.*, 68).

in scena “il principio del gregge” e “la funzione del pastore”¹²¹, spesso attraverso meccanismi lesivi all’individualità femminile, incarnata nell’eroina tragica.

Infatti, nonostante l’evoluzione e la sostituzione del dramma feudale della successione con l’alienazione e la psicologizzazione borghesi, i meccanismi edipici di potere e trasmissione del potere sembrano aver mantenuto il proprio carattere pervasivo (*Sein.*, 68-70). La soluzione, per Streeruwitz, sta nella scomposizione del pubblico da massa a singolo, ancora una volta con lo scopo esplicito di creare, tramite la costituzione della dimensione individuale, una poetica che trovi la propria verità anche in ciò che è ordinario e quotidiano, purché particolare: “L’obiettivo deve quindi essere quello di ridurre un pubblico teatrale agli individui e riportare ognuno e ognuna a se stesso o a se stessa. Una poetica del banale. Una poetica del silenzio”¹²².

Si tratta di un silenzio che non coincide col “vuoto incapace di parlare”, cui già l’autrice ha accennato e che si sviluppa durante l’infanzia per divenire ricettacolo delle “aspettative” impiantate dalla “istanza maschile-arcaica del pastore”¹²³. Piuttosto, esso è il luogo del confronto tra potere affermato e tendenza individualizzante. Essendo però insita nel teatro come istituzione “la seduzione del rapimento di un unico sguardo da tutti gli occhi sull’uno che sta lassù”¹²⁴, l’intenzione dichiarata da Streeruwitz coincide, qui, con una volontà di rottura dall’interno, accanto alla quale la scrittrice sottolinea quanto il teatro costituisca “un caso limite” in letteratura in quanto, per il suo carattere di partitura, il testo subisce numerose operazioni di trasposizione prima della messa in scena, ognuna delle quali equivalenti a un processo interpretativo, stereotipato o individualizzante che sia, che per di più “diviene realtà” solo con l’apparizione, l’entrata in scena, dell’attore.

Dopo l’articolata esposizione di questioni legate alla capacità (e difficoltà) umana di analizzare in modo non condizionato la realtà circostante e intervenire liberamente su di essa, nella quale riemerge il legame intimo di tali questioni a quelle più prettamente poetiche in termini del ruolo della letteratura come strumento di indagine, di conoscenza, di ribellione, Streeruwitz dedica le ultime pagine a una serie di proposizioni teoriche sulle opere teatrali che, nonostante la loro specificità, non scadono nell’imposizione normativa. Ciò avviene attraverso il riferimento costante alla propria attività, presentando quanto asserito come spiegazione delle proprie scelte, il che naturalmente limita le pretese di validità e il campo di applicazione dell’affermazione.

¹²¹ “In der heutigen Form ist Theater eine Institution des Bürgerlichen. [...] Das Prinzip der Herde wird nicht aufgegeben. Die Funktion des Hirten übernimmt die Idee” (*ibidem*).

¹²² “Ziel muß also sein, ein Theaterpublikum zu vereinzeln und jeden und jede auf sich selbst zurück zu verweisen. / Eine Poetik des Banalen. Eine Poetik des Schweigens” (*Sein.*, 70-71).

¹²³ “[in] die sprachunfähige Leere [...] hinein deponiert die archaisch-männliche Instanz des Hirten ihre sprachunkennlichen, sprachlos entschlüsselbaren Erwartungen” (*Sein.*, 71).

¹²⁴ “Die Verzückerung des einen Blicks aus allen Augen auf den Einen oben [...] Diese Verführung ist konstituierender Bestandteil der Institution Theater” (*Sein.*, 71-72).

L'autrice presenta dunque una descrizione schematica dei dettagli concreti che costituiscono la logica conseguenza del quadro astratto presentato finora: il titolo, che è “manifestazione” e “ricordo” di un tutto, idealmente non sarà un semplice simbolo, o cifra lineare, ma piuttosto una rappresentazione (messa in scena), ad esempio tramite il nome di un luogo¹²⁵ e così del “mondo come possibilità”¹²⁶; lo spazio pubblico diviene il luogo privilegiato della rappresentazione di “situazioni di vita contingenti”; l'atto di dare un nome al personaggio equivale a renderlo un “centro percettivo” mentre l'appellativo stesso si fa “funzione significante”¹²⁷.

L'aspetto che, tuttavia, sembra rivestire maggiore rilevanza nel contesto di questa analisi è la dettagliata descrizione che viene fatta delle battute di dialogo nelle opere teatrali, in quanto essenzialmente individua nella frammentazione e nell'appropriazione citazionale la possibilità di una rappresentazione improntata all'autenticità:

Der vollständige Satz ist eine Lüge. [...]

Nur im Zitat findet sich selig Vollständiges. Im Stakkato des Gestammels. In den Pausen zwischen den Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck. Sind die Sprachleeren preisgegeben. (*Sein.*, 74-75)¹²⁸

Se solo “ciò che è frantumato” può rappresentare un tentativo di espressione di ciò che è alienato, e se la citazione è l'unica forma di interezza ma allo stesso tempo crea un susseguirsi di singole entità che godono di una loro autonomia all'interno di un tutto diverso dal quale sono state estrapolate prima di essere accostate in una nuova unità, se le pause tra un gruppo di parole e l'altro sono il luogo della ricerca del significato, questi concetti risultano di rilevanza centrale anche nel collage, forma nella quale questi concetti appaiono e si manifestano anche visivamente e concretamente, oltre che concettualmente.

In effetti, dopo avere riportato un brano tratto da *Waikiki-Beach*. come esempio esplicativo – la scelta più coerente nel contesto della tendenza alla individualizzazione individuata come necessaria poche pagine prima – l'analisi di Streeruwitz approfondisce ulteriormente e in modo ancora più incisivo ed esplicito la relazione con il collage:

¹²⁵ La quasi totalità delle opere per teatro di Marlene Streeruwitz ha per titolo un toponimo, come tematizzato anche dal titolo della raccolta *Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke*. (1999).

¹²⁶ “Die Ortsnamen stehen daher für die Welt als Möglichkeit” (*Sein.*, 74).

¹²⁷ “Kontingente Lebenszusammenhänge finden im öffentlichen Raum statt” (*ibidem*); “Mit der Namensgebung wird ein Sprecher-Subjekt konstituiert, das ein eigenes Wahrnehmungszentrum besitzt” (*Sein.*, 75).

¹²⁸ Trad.: La frase completa è una menzogna. [...] / Solo nella citazione si trova una beata integrità. Nello staccato del balbettio. Nelle pause tra i gruppi di parole si trova la ricerca. Di sé. Di espressione. Si rivelano i vuoti del linguaggio.

Eine glänzende Oberfläche soll entstehen, unter der die Leere gewußt werden kann. Eine Traumwelt, an derem Ganzen ihre Zersplitterung nachgewiesen wird. [...]

Die formalen Strukturen der Dekonstruktion, Schnitt, Wechsel der Einstellung, Einschübe, Zitate, Collagierung linearer und räumlicher Natur machen jede Verführung in ein zusammenhängend Beruhigendes zunichte. (*Sein.*, 80-81)¹²⁹

È opportuno ricordare che al momento della docenza a Tubinga Streeruwitz non avesse ancora pubblicato collages, ma anche che, stando alle indicazioni da lei fornite, avrebbe iniziato a comporli al massimo qualche mese più tardi. È certamente difficile non cogliere i profondi parallelismi tra il brano citato e il colpo d'occhio delle pagine di *Und*. Ciò vale non solo nella misura in cui il taglio e il montaggio – i procedimenti di de- e ricontestualizzazione fondamentali nel collage – eleggono il principio dell'interruzione, centrale a *Sein.*, a dinamica creativa principale, ma anche perché sembrano sfruttare deliberatamente per creare una nuova unità che attesti la frantumazione.

Tornando al tema principale di “Und Erscheinen.”, ovvero la “messa in scena”, per Streeruwitz il punto cruciale sta nella scelta consapevole di una funzione in termini del suo rapporto con una dimensione storica ormai lontana oppure con la contemporaneità. Il teatro, come istituzione, può infatti divenire un “reliquiario dei sogni imperiali del cosiddetto classico – e con essi in fin dei conti del secolo scorso”¹³⁰, oppure può scegliere di compiere spedizioni nel presente, abbandonando il ruolo celebrativo e affermativo per farsi strumento cognitivo di indagine:

Das Theater kann aber auch die Expeditionen ins Jetzt unternehmen, die aus einem intuitiven Begreifen im sinnlichen Erleben ein Verstehen und Erkennen entstehen lassen. Expeditionen zu den richtigen Fragen. Ich denke, Antworten hat es über Jahrtausende genug gegeben. Die richtigen Fragen wären aufzuspüren. (*Sein.*, 83)¹³¹

Le implicazioni anche al di fuori del campo specifico del teatro vengono messe ulteriormente in risalto da Streeruwitz, nel momento in cui ricorda che “si pensa di nuovo nel canone di ciò che viene pensato da sempre. Si esprime nella

¹²⁹ Trad.: Deve emergere una superficie lucida, sotto la quale può essere conosciuto il vuoto. Un mondo di sogno, nella cui unità è dimostrata la frammentazione. [...] / Le strutture formali della decostruzione, del taglio, del cambio di prospettiva, delle interpolazioni, delle citazioni, del processo di costituzione di collage di natura lineare e spaziale annullano ogni seduzione che porta a una coerenza rassicurante.

¹³⁰ “Das Theater als Institution muß entscheiden, welche Funktion es wahrnehmen will. Es kann endgültig zum Reliquiar der imperialen Träume des sogenannten Klassikers – und damit letzten Endes des vorigen Jahrhunderts – werden” (*Sein.*, 82).

¹³¹ Trad.: Ma il teatro può anche intraprendere spedizioni nell'ora, che fanno emergere una comprensione e un riconoscimento da una comprensione intuitiva nell'esperienza dei sensi. Spedizioni verso le domande giuste. Penso che ci siano state abbastanza risposte nel corso dei millenni. Andrebbero rintracciate le domande giuste.

lingua che viene parlata da sempre"¹³². Secondo la scrittrice, infatti, "le riflessioni degli anni Sessanta e Settanta non hanno sviluppato alcun effetto storico [...] non sono state integrate neppure nella maniera più superficiale [...] non sono neppure rimaste nel ricordo"¹³³.

La scrittrice decide di concludere con una lunga citazione dal suo romanzo *Verführungen*. (1996), presentata come "Gebrauchsanweisung", "manuale d'istruzioni", e da intendersi come realizzazione concreta dell'*Erscheinen* del titolo. Infatti, le intenzioni minuziosamente dettagliate nel corso del ciclo di lezioni sono, come lei stessa sottolinea, presenti e rintracciabili nel brano. Esso racconta di come Helene, la protagonista del romanzo, pur essendo ormai da due anni incapace di leggere libri, si sia recata all'università per ascoltare una lezione "all'ultimo grido" su Thomas Bernhard¹³⁴. Un paio di chiari indizi suggeriscono che l'analisi, incentrata sul fallimento dell'artista nei confronti dell'ideale apollineo, sulla posizione di giudice assunta dai vari io narranti e delle conseguenti condanne a morte pronunciate, del rapporto di dipendenza dei personaggi femminili, "desiderati e maledetti", da quelli maschili, della vendetta perpetrata da Bernhard sul principio femminile nel romanzo, sia dedicata, più nello specifico, di *Holzfällen* (Bernhard 1984). La chiara continuità con i temi, oggetto di critica nell'intero ciclo di lezioni, chiude il cerchio dell'analisi, avvicinano ulteriormente la riflessione poetica e l'attività letteraria.

Nell'estratto, vengono successivamente focalizzate le reazioni di una studente e di due donne nel pubblico. Esse vengono implicitamente rappresentate come tentativo di dirigere l'attenzione del professore sull'aspetto fisico della giovane, creando un contrasto crudo tra quanto esposto dall'oratore e lo sforzo di seduzione messo in atto da parte della ragazza. Esso rende ancora più evidente il distacco di Helene, che registra in modo dettagliato quanto le accade attorno senza esservi partecipe:

Das alles interessierte sie nicht mehr, den Künstlern auf die Schliche zu kommen. Helene folgte dem Vortrag mit Erstaunen über den Aufwand an Gedanken. Überlegungen. Sie wurde traurig. [...] Helene hatte immer das Gefühl gehabt, sie solle mit der bernhardschen Literatur für etwas bestraft werden, das sie dann auch begehen mußte. Als Auftrag. Aus dieser Literatur. (*Sein.*, 87)¹³⁵

¹³² "Gedacht wird doch wieder im Kanon des schon immer Gedachten. Ausgedrückt in der Sprache, die schon immer gesprochen wurde" (*Sein.*, 82).

¹³³ "Die Gedanken der 60er und 70er Jahre haben keine geschichtsbildende Wirkung entwickelt [...] Die Gedanken von damals sind jedenfalls, nicht einmal aufs oberflächlichste, integriert worden [...] Diese Gedanken sind nicht einmal in Erinnerung geblieben" (*Sein.*, 83-84).

¹³⁴ In Gmünder (2014), Streeruwitz parla di Bernhard come di una "pop star" circondata di fan e racconta di aver dovuto constatare che le donne non ottengono questo tipo di successo.

¹³⁵ Trad.: Tutto ciò, smascherare agli artisti, non le interessava più. Helene seguì la lezione con stupore per lo sforzo speso nelle riflessioni. Si fece triste. [...] Helene aveva sempre avuto la sensazione di dover essere punita per qualcosa con la letteratura di Bernhard, qualcosa che poi avrebbe dovuto compiere. Come un ordine. Da questa letteratura.

L'ordine punitivo rintracciato dalla protagonista di *Verführungen*, nella lettura di Bernhard costituisce una manifestazione concreta e compiuta delle riflessioni esposte in *Sein*. Inversamente, la fine del passo del romanzo diviene la conclusione del ciclo di lezioni di poetica di Tubinga, e inaspettatamente cela un fondo di pragmatico ottimismo nella scelta della protagonista di andarsene, ignorando le convenzioni di cortesia mentre spera in un sovvertimento della situazione: "Helene fu la prima ad andarsene. Gli ultimi saranno i primi, pensò"¹³⁶.

2.2 *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*. Le lezioni di poetica di Francoforte

La *Poetikdozentur* alla "Goethe-Universität" di Francoforte, inaugurata nel 1959 con un ciclo di lezioni tenute da Ingeborg Bachmann, costituisce un prestigioso punto di riferimento nell'ambito. Nata sul modello delle lezioni di poetica di Oxford, si propone di creare uno spazio di riflessione all'interno del quale scrittori e scrittrici di rilievo e, in particolare, dotati o dotate di spiccate "competenze analitiche" possano prendere in esame questioni letterarie teoriche da un punto di vista non esclusivamente accademico per soffermarsi sul processo creativo¹³⁷.

Il volume che raccoglie il ciclo di seminari tenuti da Streeruwitz tra il 1997 e 1998, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*. (1998), è diviso in cinque sezioni, numerate e prive di titoli, e sembra idealmente proseguire il discorso avviato nelle lezioni di Tubinga, tanto nelle modalità quanto nei temi. Anche in questo caso, infatti, la presentazione di singoli episodi porta all'approfondimento critico di questioni intimamente legate all'essenza stessa della letteratura, al suo ruolo e alla sua possibilità di azione sulla realtà. È compresa, inoltre, una parte di natura più squisitamente "tecnica" dedicata all'indagine della dimensione temporale nel testo letterario.

La successione dei sei verbi modali più "lassen"¹³⁸ che compone il titolo, oltre a costituire un'ulteriore variante della struttura basata sulla tensione tra l'isolamento dei lessemi tramite il punto e la continuità della serie impostata sulla loro affinità (in questo caso grammaticale), sembra rappresentare un prosieguo non solo formale, ma sostanziale del primo volume. Dalla riflessione che trovava il suo nucleo nel significato dell'essere, inteso come modo di stare al mondo incanalato e dettato dai linguaggi dell'apparenza e della rappresentazione, si passa alla riflessione su quanto e come l'ordine stabilito si basi sulla regolazione del rapporto tra il soggetto e l'azione. Grammaticalmente, quest'ultimo concetto

¹³⁶ "Helene ging als erste. Die letzten werden die ersten sein, dachte sie" (*Sein.*, 89).

¹³⁷ Le informazioni sono state raccolte dalla pagina dedicata alla *Poetikdozentur* nel sito ufficiale dell'Università di Francoforte (<https://www.uni-frankfurt.de/45664892/%C3%9Cber_die_Poetikdozentur> 05/2021).

¹³⁸ Ma si ricordi che da un punto di vista grammaticale "lassen" può fungere da verbo modale, in quanto accetta lo stesso tipo di costruzione infinitiva semplice.

altro non è che una possibile definizione della funzione dei verbi modali¹³⁹ – e tuttavia, calato nella realtà esperienziale del soggetto che non è più solo nome o pronomi, si tratta di un’applicazione originale e radicale di quanto già espresso anche nelle definizioni squisitamente accademiche e linguistiche: lo scarto dall’astratto al concreto lo può trasformare in meccanismo di controllo.

2.2.1 Una poetica della libertà

Per Streeruwitz, è il concetto di “ordine”, inteso come “obiettivo di tutti i tentativi di addomesticare l’umanità”, a concretizzare questo passaggio. La riflessione si sviluppa da un dettaglio che la scrittrice ha notato in un articolo sui militanti del braccio armato del Fronte Islamico di Salvezza in Algeria, il cui resoconto apre il testo: i combattenti sono tenuti a evitare di molestare indistintamente le donne e ragazze rapite, limitandosi invece a “quella a loro assegnata”. Lo stridente contrasto insito nell’idea di poter dare “ordine” tramite delle “regole” – ulteriore richiamo a *Sein*. – a tali violenze diviene l’elemento capace di mettere in rilievo come “la distribuzione dei modali” determini “l’accesso al mondo”, sulla base di un “sistema di valori patriarcali adattato al bisogno”¹⁴⁰.

In generale, tuttavia, l’ordine sarebbe oggetto del desiderio, in quanto risulta “seducente” potersi affidare a una spiegazione, ad esempio, di come dovrebbe essere la letteratura “perbene”, poter sapere che aspetto ha. E, in effetti, anche laddove ci si ribella a esso, il sussistere di un ordine riconduce entro quella dinamica rassicurante, nella sua nitida chiarezza, della dualità dei due poli inconciliabili di ciò che è giusto ed è sbagliato. Da una prospettiva diversa, l’ordine riemerge e si rafforza il rifiuto di una normatività poetica. Parallelamente, infatti, continua a infittirsi quella rete di relazioni tra elementi eterogenei con collegamenti dinamici in più direzioni: così, passando per la constatazione del “trionfo del denaro” e il riferimento all’imprescindibilità dell’adesione a un’identità di genere (anch’essa rigorosamente schematizzata entro uno schema binario, s’intende), Streeruwitz arriva a formulare con incisività un’altra ragione per la quale non è auspicabile né accettabile un’imposizione.

Es geht darum zu verstehen, warum es nicht mehr wie in der patriarchal geordneten Poetik funktionieren kann, in der man einfach eine poetische Lizenz löste und damit zu dichterischer Freiheit gelangte. Freiheit über Ausnahmeregelungen also. (*Können.*, 15)¹⁴¹

¹³⁹ Weinrich (1993, 297) descrive la funzione dei verbi modali come modifica del valore di un’affermazione, in particolare in termini di flessibilizzazione in relazione alle condizioni fisiche, psichiche o sociali nella quale essa vale.

¹⁴⁰ “Er. Der Kämpfer. Er solle die entführten jungen Frauen und Mädchen nicht allgemein belästigen, heißt es da. Er. Der Kämpfer. Er solle sich auf die eine, ihm Zugewiesene beschränken. [...] Und immer ist es eine je nach Bedarfslage adaptierte patriarchale Weltordnung” (*Können.*, 11-12).

¹⁴¹ Trad.: Si tratta di capire perché non le cose non possono più funzionare come nella poetica ordinata secondo il principio patriarcale, in cui era sufficiente una licenza poetica per arrivare alla libertà poetica. Quindi alla libertà tramite le eccezioni.

Le regole implicano, ovviamente, l'irregolarità di tutto ciò che non le segue e, viceversa, come sottolinea Streeruwitz, la semplice esistenza di eccezioni indica inequivocabilmente la presenza di strutture patriarcali, con la particolarità, nell'era post-industriale, che non è più il padre a concedere o negare direttamente il diritto all'irregolarità, quanto il denaro. Di nuovo, l'autrice torna al racconto iniziale e può, a questo punto, definirlo "un sintomo del patriarcato concreto" per individuare come quest'ultimo sfrutti i "continenti privi di parole" dell'anima che attendono di essere riempiti dalla "lingua del patriarcato"¹⁴² e dai suoi ordini, sottolineando che ciò rende possibili, se non necessarie, azioni che qualitativamente sembrerebbero cadere in contraddizione con i principi alla base dell'ordine stesso, tramite una "etica dell'eccezione" ("Ethik der Ausnahme", *Können.*, 17).

Quest'analisi viene inquadrata da Streeruwitz nel contesto della domanda che lei definisce centrale, il cui tono diretto e il radicamento nel quotidiano ricordano quella del primo volume: "Cosa me ne viene quando di mattina getto il primo sguardo allo specchio?"¹⁴³, nella quale "il primo sguardo allo specchio" si fa metafora concreta dell'indagine di un io che non si è ancora sottoposto alle "misure di civilizzazione", quasi come fosse un po' più se stesso e, idealmente, incontaminato dalle regole dell'ordine costituito, indipendente – si tratta quasi di una variante dello sguardo verso l'interiorità del rito iniziatico del primo volume, a esso affine ma maggiormente focalizzata sul condizionamento esterno.

In effetti, la rievocazione di alcuni ricordi di infanzia immediatamente successiva mostra già molto chiaramente quale sia il grado di pervasività delle regole, in quanto esse intrinsecamente implicano già un possibile fallimento anche laddove l'aspirazione sia di aderirvi, e con esso un'esclusione dalla comunità che, anche quando non è totale, porta con sé la sofferenza dell'ostracizzazione. Infatti, Streeruwitz si interroga su quello che ritiene essere uno dei problemi intrinseci dell'infanzia, chiedendosi "come si possano accordare i fattori di inquietudine individuali della concezione empatica del mondo con le necessità di ordine della società nell'impulso e nella fantasia"¹⁴⁴. Così, la domanda si articola come confronto con l'incertezza sulla propria identità, sia in senso temporale (dato che può essere rivolta al futuro o al passato), sia sostanziale (con l'impossibilità di tracciare un confine tra ciò che è proprio e ciò che estraneo), e lo sguardo allo specchio diviene "prospettiva svelata su se stessi come mortali"¹⁴⁵ e dunque anche interrogazione sulla morte e la finitezza della vita.

¹⁴² "Also ein Symptom konkreten Patriarchats. [...] Unsere Prägungen haben bis heute unsere Seelen kolonialisiert und genau jene sprachleeren Kontinente in uns aufgebaut, die darauf warten, im entscheidenden Augenblick gefüllt zu werden" (*Können.*, 16-17).

¹⁴³ "»Was hilft mir das am Morgen beim ersten Blick in den Spiegel.«" (*Können.*, 18).

¹⁴⁴ "Das Problem, wie die individuellen Unruhefaktoren empathischer Welterfassung in Trieb und Phantasie mit den Ordnungsanforderungen der Gesellschaft in Übereinstimmung gebracht werden können" (*Können.*, 21).

¹⁴⁵ "Der Blick in den Spiegel am Morgen ist der unverhüllte Blick auf sich selbst als Sterbendes" (*ibidem*). Anche qui, la contiguità al racconto del rito iniziatico in *Sein*. risulta evidente.

La rilevanza di tale ragionamento ai fini della riflessione letteraria viene immediatamente esplicitata dall'autrice stessa. Per Streeruwitz, lo sguardo allo specchio, che equivale a chiedersi come si morirà, racchiude infatti "la lotta quotidiana per la coscienza" tesa a riprendere "ciò che è proprio"¹⁴⁶ in un mondo post-moderno caratterizzato per la scrittrice da processualità e discorsività: dunque, la ricerca di una poetica non patriarcale si fa questione vitale di "decolonializzazione". Per la scrittrice, essa si può realizzare nella narrazione del "quotidiano", di ciò che "non ha significato" se, idealmente, sia autore/autrice che lettore/lettrice comprenderanno di doversi dividere la costruzione dell'interpretazione. Viene introdotto così il tema della complessità della comunicazione, sia per la dominanza del figurativo, associata da Streeruwitz primariamente alle emozioni, che per la presenza di modelli di percezione assimilati che veicolano la "grammatica del patriarcato" attraverso una censura interiorizzata.

Così, la lezione non intende presentare una possibile soluzione per una comunicazione o trasmissione di informazioni che risulti libera, quanto rappresentarla, metterla in scena, coerentemente con la conclusione di *Sein*:

Das Ich in der Vorlesung ist nun ein Versuch, in der Herstellung von Information dieser Zensur zu entkommen, indem diese Information als spezifisch eigene deklariert wird. Das läßt Raum für Geschichten. Und entheimnist durch die Vermeidung abstrakt allgemeiner Äußerungen, die zum Beispiel in der Sprache der Geisteswissenschaften bis heute einen apodiktischen Welterklärungsanspruch nicht aufgegeben haben. Oder nicht aufgeben möchten. (*Können.*, 23-24)¹⁴⁷

L'importanza assegnata alla dimensione individuale come unica istanza che, solo se consapevolmente rivendicata e affermata, può costituire un'alternativa all'imposizione patriarcale, già indicata nel primo ciclo di lezioni di poetica, si fa sempre più netta, tanto che la comparsa della "Selbstmächtigkeit" (*Können.*, 25), la capacità e possibilità di riconoscere e impiegare il proprio valore individuale, viene definita come uno dei momenti più significativi della storia dell'umanità – nonostante resti generalmente preclusa alle donne. Non viene dunque del tutto negata la possibilità di "libertà", ma ne vengono evidenziate le difficoltà, soprattutto da un punto di vista femminile, in quanto il "ricordo del nostro status di schiave" si manifesta come percepita interscambiabilità tra la singola e la "massa priva di volto":

¹⁴⁶ "In der Frage, wie werde ich sterben, ist der tägliche Kampf ums Bewußtsein beschlossen. Der Kampf um das Eigene" (*Können.*, 22).

¹⁴⁷ Trad.: La prima persona in questo intervento è dunque un tentativo di sfuggire a questa censura nella produzione di informazioni, attraverso la dichiarazione di queste informazioni come specificamente proprie. Questo lascia spazio alle storie. E svela, evitando affermazioni astrattamente generali che, per esempio, nel linguaggio delle scienze umanistiche, non hanno fino ad oggi rinunciato alla pretesa apodittica di spiegare il mondo. O non vogliono rinunciarvi.

Alle Frauenleben sind in dem Begriff Frauenleben eingeschlossen. [...] Dieser Würgegriff, den jede Frau, die Kunst macht, kennt. [...] Weil wir an jedem Punkt immer für alle Frauen stehen müssen. (*Können.*, 28)¹⁴⁸

Col riferimento alla condizione femminile, Streeruwitz riprende la riflessione iniziale sull'ordine: ancora una volta, la spirale dell'argomentazione torna al centro iniziale e si amplia in una nuova direzione, mettendo in rilievo che "l'ordine si descrive tramite il disordine", ovvero tutto ciò che è impulso, irrazionalità, caos, estasi – quegli stessi elementi che sono tradizionalmente associati al femminile¹⁴⁹ quando esso viene definito per opposizione al maschile. La polarità di questa separazione, che evidentemente equivale a imprigionare la rappresentazione della donna e della femminilità dalla parte svantaggiata di uno schema rigidamente binario, si riversa anche sull'arte, e il reticolo che, partendo dalla barbarie disciplinata degli uomini armati del FIS è giunto a descrivere la tirannia del patriarcato e del denaro, mantiene la promessa poetica:

Will man oder frau nicht in der Erstickung der vorgeschriebenen Sprache untergehen, muß der Weg zu einem anderen Entwurf von Selbst gefunden werden. Einem Selbst, das sich eine eigene Sprache bahnt. [...] Das bedeutet, daß mit der Hilfe der zu entledigenden Sprache eine neue Sprache geborgen werden muß. (*Können.*, 32-33)¹⁵⁰

Lo sviluppo di questa nuova lingua costituisce, per Streeruwitz, la condizione necessaria per una "depatriarcalizzazione" ("Entpatriarchalisierung", *ibidem*) e la conseguente possibilità di sperimentare ciò che è bello e, allo stesso tempo, giusto:

[...] Erst da ließe sich ein Bewußtsein von Freiheit entwickeln. Uns ist ja nur ein Bewußtsein von Befreiung zur Hand. In diesem Bewußtsein von Freiheit erst ließe sich das Archiv des Frauenhasses vergessen. Von allen. Männern und Frauen. Feindschaftslos wäre das Schöne möglich, das auch das Richtige wäre. (*Können.*, 33)¹⁵¹

¹⁴⁸ Trad.: Tutte le vite di donne sono incluse nell'espressione vita delle donne. [...] / Questa stretta alla gola che ogni donna che fa arte conosce. / [...] Perché in ogni punto dobbiamo sempre rappresentare tutte le donne.

¹⁴⁹ "Ordnung beschreibt sich an Unordnung. Unordnung. Das ist Trieb ohne rationale Steuerung. Grenzverlust. Chaos. Emphase. Ekstase. Und alle anderen ordnungsstörenden Zustände. Und alles das wird dem Weiblichen zugeordnet" (*Können.*, 31).

¹⁵⁰ Trad.: Se non si vuole annegare nel soffocamento del linguaggio prescritto, bisogna trovare la via per un altro progetto di sé. Per un sé che si crea un linguaggio proprio. / [...] Ciò significa che con l'aiuto della lingua da eliminare si deve recuperare una nuova lingua.

¹⁵¹ Trad.: Solo allora si potrebbe sviluppare una coscienza della libertà. Disponiamo solo di una coscienza della liberazione. Solo in questa coscienza della libertà si potrebbe dimenticare l'archivio della misoginia. Tutti potrebbero dimenticarlo. Uomini e donne. Senza antagonismi, sarebbe possibile ciò che è bello, che sarebbe anche ciò che è giusto.

2.2.2 Una poetica dell'individualità

L'aneddoto che costituisce lo spunto iniziale della seconda sezione del volume risulta, rispetto ai precedenti, poco articolato. Si tratta del racconto conciso di una domanda ricevuta dall'autrice da un commensale durante una cena a seguito di un incontro sulla letteratura austriaca tenuto in un'università: «»Il punto. Signora Streeruwitz. Il punto. È davvero artificiale per Lei? Oppure. È un bisogno. Forse Lei non può affatto fare altrimenti«». Si tratta di un aneddoto, eppure, in questo quesito “si spalanca la contraddizione della [sua] esistenza”.¹⁵²

La risposta che Streeruwitz avrebbe potuto o voluto fornire riprende il principio e la conclusione della sezione precedente, per sviluppare dal loro incontro un'ulteriore domanda esistenziale:

»Ich weiß, daß ich das nicht genau weiß. Manchmal wissen könnte und nicht will. Meistens nicht wissen will und tue. Nicht wissen kann in vielen Fälle. Nicht wissen darf. Wissen müßte. Es aber lasse. Lassen muß. Ich möchte auch noch leben.« (*Können.*, 39)¹⁵³

Infatti, come nella parte iniziale di *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, viene creata una sequenza che sfrutta le diverse declinazioni modali dei verbi che compongono il titolo e, come nella conclusione, viene postulato un legame profondo tra modalità di espressione e rappresentazione e vita, poi ulteriormente esplicitato:

Es geht darum, vom Geheimnis geprägt, ja konstituiert worden zu sein, dieses Geheimnis aufzudecken, ohne an dieser Aufdeckung zugrunde zu gehen oder das Weiterleben in eine nicht endenwollende Qual zu verwandeln. (*Können.*, 41)¹⁵⁴

Inoltre, la rete di legami viene resa più densa dalla ripresa di alcuni concetti centrali all'esposizione di *Sein*: il pastore come personificazione del potere e il gregge come incarnazione della sottomissione a seguito del condizionamento

¹⁵² «»Der Punkt. Frau Streeruwitz. Der Punkt. Ist das nun eigentlich künstlich für Sie. Oder. Ist das ein Bedürfnis. Können Sie vielleicht gar nicht anders.« [...] Für Sie ist in dieser Frage der Widerspruch Ihrer Existenz aufgerissen» (*Können.*, 38).

¹⁵³ Trad.: So di non saperlo con certezza. A volte potrei saperlo e non voglio. Per lo più non voglio saperlo e non lo faccio. In molti casi non mi è dato saperlo. Non mi è permesso saperlo. Non dovrei saperlo. Ma lascio stare. Devo lasciar stare. Vorrei anche continuare a vivere. Si noti la difficoltà traduttiva posta da questa serie di frammenti, caratterizzati da riprese e parallelismi incentrati sulle diverse sfumature di significato dei singoli verbi modali, che solo parzialmente trovano equivalenza diretta. Per rendere la contrapposizione tra “können” (potere nel senso di essere in grado di) e “dürfen” (potere nel senso di avere il permesso di) si sono usate espressioni che hanno permesso di mantenere la stessa costruzione sintattica al fine di mettere in risalto i termini che al suo interno si differenziano, “dato” e “permesso”.

¹⁵⁴ Trad.: Si tratta di essere stati plasmati, persino costituiti, dal segreto, di scoprire questo segreto senza perire per questa stessa scoperta o trasformare la continuazione della vita in un tormento senza fine.

continuo, applicato fin da prima “di poter[ne] anche solo dare un giudizio”¹⁵⁵ – in fondo, di una diversa declinazione di quanto già espresso in riferimento allo sguardo di chi aspetta l’iniziazione per una vita intera, di chi impara il linguaggio del patriarcato prima ancora di padroneggiare una lingua.

La necessità di cercare di svelare il “segreto” che condiziona e costituisce l’individuo è resa più urgente dalla presa di coscienza della connessione tra il “segreto del padre” (“Vatergeheimnis”, *Können.*, 42) e le concezioni fasciste e nazionalsocialistiche, e, più in generale, con quei sistemi totalizzanti che non permettono di mettere in dubbio ciò che è stato tramandato e accolto come tradizionale. Si tratta dunque di capire “come sfuggire a un segreto collettivo” che nelle sue manifestazioni più perverse assurge a regime e “come crearsi il proprio segreto, senza dover crollare sotto ai sensi di colpa per questa fuga”¹⁵⁶.

A partire dalla Bibbia, le storie e la letteratura tutta sarebbero imbevute del “segreto del primo padre”¹⁵⁷ – del resto, è lui il primo autore, e all’interpretazione della sua opera hanno diritto di accesso solo coloro che da lui sono “benedetti” e “iniziati”. In considerazione di questo punto, e del fatto che secondo Streeruwitz dal segreto derivi la possibilità di esercitare la violenza, la prossimità a esso, alla sua conoscenza, significa possibilità di partecipazione o opposizione alla costituzione di sistemi gerarchici tesi a privare di identità e dunque rendere identici tra loro gli individui, eliminando per quanto possibile eventuali aspetti individualizzanti. Tali dinamiche possono riguardare anche la letteratura:

Das ist auch in der Literatur so. Es gibt eine Literatur, die auf die erste Autorenschaft zurückgreift. Die die Welt deutet und gleichzeitig das Geheimnis nicht preisgibt. Ja. Dieses in der Aura schillern läßt. Die Existenz dieses Geheimnisses verkünden, behaupten möchte. (*Können.*, 49)¹⁵⁸

Per Streeruwitz, è soprattutto un aspetto, infatti, a determinare “le possibilità o impossibilità della letteratura”: la posizione autoriale¹⁵⁹. Infatti, la scrittrice sostiene la necessità di rivolgere sempre, come prima domanda a qualsivoglia forma di testo, quella su quali siano le intenzioni di chi sta raccontando, per comprendere quale istanza mediatrice si faccia carico della trasmissione delle informazioni e, in particolare, se quest’ultima avvenga per imposizione o supposizione e a quale livello di coscienza e percezione.

¹⁵⁵ “Wurden geprägt, bevor wir die Prägungen auch nur beurteilen konnten” (*Können.*, 40).

¹⁵⁶ “Wie entkomme ich dem kollektiven Geheimnis, in das ich von Beginn an hineingezogen werde. Wie verschaffe ich mir mein eigenes Geheimnis, ohne unter den Schuldgefühlen für dieses Entkommen zusammenbrechen zu müssen” (*Können.*, 43).

¹⁵⁷ “Das Geheimnis des ersten Vaters ist in Geschichten eingegossen. Ist die Bibel. Und alle nachfolgende Literatur. Und wird in ihr fortgeschrieben” (*Können.*, 44-45).

¹⁵⁸ Trad.: È lo stesso in letteratura. C’è una letteratura che riprende la prima autoriale. Che interpreta il mondo e allo stesso tempo non scopre il segreto. Già. Che lo fa brillare di riflessi cangianti nell’aura. Che vuole proclamare, affermare l’esistenza di questo segreto.

¹⁵⁹ “Das, was über die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Literatur entscheidet, ist in allen Anwendungen literarischer Sprache die Autorenposition” (*Können.*, 49).

Seguono una serie di riflessioni che sono in qualche modo conseguenza di questo quesito. L'effetto di un testo su chi fruisce, la sua completezza, il ruolo dell'autore¹⁶⁰ come eventuale detentore di sapere, ciò che chi legge apprende su tale sapere – tali questioni vengono individuate come essenziali alla creazione di un rapporto proficuo tra il testo e chi vi si confronta. Ciò non solo perché attraverso strumenti come la psicologizzazione dei personaggi o di un accadimento l'autore può guadagnare la fiducia di chi legge (e sfruttarla per cementare certe visioni del mondo), ma perché si delinea una concezione nella quale solo tramite la partecipazione attiva, cosciente e consapevole (sia in termini di produzione che di ricezione), la letteratura può farsi strumento di ampliamento della conoscenza e non di replicazione dello *status quo*, o peggio ancora di assoggettamento alla propagazione di limiti imposti all'individualità. Tale impegno coinvolge tanto l'autore quanto chi legge:

In der Autorenposition entscheidet sich, wie stark die Geschichte des einen Vater nachgestellt wird. Sie also auf das eine Geheimnis zurückzuführen ist, das die Ordnung verlangt. Oder. Wie konsequent auf ein eigenes Geheimnis hingedungen wird. Autorenposition. Die nehmen wir in allen Vorgängen der Reflexion ein. Auch und vor allem bei der Selbstreflexion. (*Können.*, 52)¹⁶¹

L'autrice riporta così l'esposizione alla questione che lei stessa aveva definito come centrale: anche la mattina, nel “primo sguardo allo specchio”, e metaforicamente nella riflessione di sé, è la posizione autoriale a decidere del giudizio, in quanto essa corrisponde alla “frammentazione del mondo in componenti descrivibili”¹⁶². Non stupiscono, in relazione a queste riflessioni, le difficoltà descritte da Streeruwitz nel costruire la propria posizione autoriale, una ricerca vissuta come un tentativo di liberazione iniziato con la sperimentazione del flusso di coscienza per approdare a un'insoddisfacente “rappresentazione completamente soggettiva di ciò che è soggettivo”¹⁶³ nella quale il “proprio segreto” trovava espressione mantenendo però a malapena una comprensibilità nella (ri) lettura. Difficoltà che sono anche il riflesso del confronto, in parallelo a questa liberazione e in modo non distaccato da essa, con il femminismo degli anni Settanta, definito da Streeruwitz “dogmatico”.

¹⁶⁰ L'uso della sola forma maschile intende qui ricalcare il termine “Autorenposition”, nell'originale, che appunto contiene solo il sostantivo maschile “Autor” ed esclude quindi le “autrici” (“Autorinnen”), nonostante già negli anni Novanta Streeruwitz ricorra alla nominazione doppia di forme maschili e femminili o a strategie di neutralizzazione del genere. La scelta è verosimilmente da intendersi come espressione dell'esclusione delle donne, a lungo quasi totale, da molti ambiti culturali di prestigio.

¹⁶¹ Trad.: La posizione dell'autore determina quanto venga rievocata la storia del padre. Quanto essa sia da ricondurre al segreto che esige l'ordine. Oppure. Con quanta fermezza si spinga verso un segreto proprio. La posizione dell'autore. La assumiamo in tutti i processi di riflessione. Anche e soprattutto nella riflessione di sé.

¹⁶² “Die Brechung der Welt in ihre beschreibbaren Bestandteile” (*Können.*, 53).

¹⁶³ “[D]ie vollkommen subjektive Schilderung des Subjektiven” (*Können.*, 54).

Nella sua “Wanderung” verso una forma di rappresentazione capace di descrivere le, e non la, realtà, Streeruwitz si prefigge di comunicare l’atteggiamento di chi scrive in modo che possa essere compreso, veicolando la sua soggettività senza imposizioni o manipolazioni su chi riceve. La soluzione, secondo la scrittrice, starebbe nella frantumazione della lingua, non per distruggere, ma per ricreare “una nuova storia”, nella descrizione come mezzo capace di individuare il confine tra la soggettività, il testo e il mondo, perché essa permette di far proprio ciò che sarebbe estraneo:

Es war die Sprache zu zersplittern und daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten. Und. Es ging darum, Mittel der Beschreibung dieser Vorgänge und der Abgrenzung zu finden. Die Grenzsetzung zwischen mir, dem Text und der Welt. Ich mußte einen Ort finden, an dem meine Kontingenz mit der des Lesers in eins fällt. Einen Raum, an dem die Geschichte des Lesers und der Leserin ihren Platz findet. Einen Raum, in dem der Leser und die Leserin den Text über ihr Eigenes vollenden und damit zu ihrem Text machen können. [...] Die Nicht-Invasion. (*Können.*, 55)¹⁶⁴

Pertanto, il ruolo dell’autore viene a coincidere con l’impegno alla costituzione di uno spazio nel quale lettori e lettrici possano articolare la loro storia. Streeruwitz individua nel proprio uso creativo del punto fermo, che “lacerata” la lingua rendendola ellittica ed enfatica, una possibilità di riuscita: “Credo che il punto nella lingua lacerata crei questo spazio, queste possibilità”¹⁶⁵. Possibilità che, per Streeruwitz, valgono nella misura in cui il punto viene riconosciuto come frattura che apre spazi di ricerca e come esibizione della processualità di scrittura e lettura.

Questo punto di arrivo della seconda sezione del volume lascia comunque spazio, nella conclusione effettiva, alla ripetizione testuale della già citata risposta immaginata alla domanda sul carattere artificioso o necessario del punto. Per ribadire, ancora una volta, che una poetica così intimamente legata alle istanze di individualità delle quali si vuole fare espressione e concreta manifestazione, tutt’altro che sterile elucubrazione, si faccia piuttosto questione vitale.

2.2.3 Una poetica dell’interrogazione

In modo non dissimile da quanto discusso a proposito della parte conclusiva del terzo capitolo del primo volume di lezioni di poetica, la terza sezione di *Kön-*

¹⁶⁴ Trad.: Per frantumare il linguaggio e recuperare da esso un nuovo, diverso lustro. E. Si trattava di trovare i mezzi di descrizione di questi processi e mezzi di delimitazione. La definizione dei confini tra me, il testo e il mondo. Dovevo trovare un luogo in cui la mia contingenza coincidesse con quella del lettore. Uno spazio in cui la storia del lettore e della lettrice trovasse il suo posto. Uno spazio in cui il lettore e la lettrice potessero completare il testo con ciò che è loro e renderlo così il loro testo. [...] La non-invasione.

¹⁶⁵ “Ich denke, daß der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeiten schafft” (*Können.*, 55).

nen. propone una serie di riflessioni teoriche più direttamente legate ad aspetti tecnici della pratica letteraria. In questo caso, si tratta di un’esposizione ancora più specifica, composta da 38 piccoli stralci di testo. Ognuno porta, come titolo, la dicitura “Diapositiv.,” numerata progressivamente, ed è costituito dalla descrizione di un’immagine fotografica. Le “istantanee” testuali, se lette in sequenza, permettono di ricostruire alcuni momenti della vita di una protagonista femminile, a partire dall’adolescenza. Ognuna di esse (con l’eccezione delle ultime due, in cui si potrebbe inferire la morte di Emily, anche se il testo non è univoco) è abbinata a uno o più capoversi separati anche graficamente dal primo e con un proprio sottotitolo, composto da una numerazione ordinale e dal termine “Frage”. Le domande sono incentrate sulle modalità di rappresentazione nella parte descrittiva, principalmente sulla dimensione temporale del racconto.

La disposizione sulla pagina e la scelta dei titoletti non permettono di ricostruire in modo univoco se le diapositive, che si possono ragionevolmente immaginare essere state realmente proiettate durante l’incontro, contenessero solo l’immagine descritta nel testo o se includessero entrambi. Tuttavia, l’aspetto forse più rilevante, evidente fin dalla prima pagina di questo capitolo, è la manifestazione concreta di una tendenza che attraversa l’intera riflessione poetica: l’esposizione per quesiti, che rimandano l’uno all’altro in un fitto reticolo di connessioni stabilite dall’alternanza di deduzione e induzione attorno a un centro di carattere aneddotico, non presenta risposte e neppure sembra interessata a farlo, preferendo lasciare spazio all’aspetto processuale e potenziale della riflessione – un altro modo ancora per rifuggire la normatività senza rinunciare alla riflessione poetica. A questo aspetto si aggiunge la sperimentazione con la compresenza di elementi iconografici e testuali e con le loro modalità di interazione nella rappresentazione narrativa.

La prima domanda è dedicata al rapporto tra tempo e testo: l’autrice si chiede se il testo coincida con il tempo della scrittura oppure con quello che viene rappresentato, comunicato e quindi recepito nella lettura, o ancora se costituisca un tempo diverso da quello “generale”, che lo trascende per scorrere nel ricordo. Streeruwitz, riferendosi sempre al caso particolare della piccola descrizione/narrazione introduttiva, procede chiedendosi se il carattere parziale di questa “fuga” ne neghi il valore (“Del resto abbiamo imparato che le vittorie devono essere complete”¹⁶⁶), e se tale parzialità sia da intendersi come corollario dell’inevitabilità di una fine per ogni testo.

Questi quesiti in apparenza così astratti portano in realtà l’autrice a interrogarsi, nei paragrafi successivi, su come “la verità riguardo al tempo particolare di un testo”¹⁶⁷ possa appartenere non solo a chi produce un certo testo, ma anche a chi ne fruisce, in quanto se il tempo del testo rimanesse solo quello dello scrivente ciò costituirebbe una violenza equiparabile a un “omicidio”, ovvero, metaforicamente, la forma più estrema di imposizione e negazione. Anche in

¹⁶⁶ “Wir haben doch gelernt, daß Siege vollständig sein müssen” (*Können.*, 60).

¹⁶⁷ “[d]ie Wahrheit über die besondere Zeit eines Textes” (*Können.*, 65).

questo caso, la riflessione poetica veicola una riflessione etica che cerca il confine tra necessità di comunicazione, desiderio di espressione e salvaguardia della sfera individuale dalla prevaricazione.

L'analisi si sofferma poi sul cambiamento della funzione del tempo, per interrogarsi se esso ne alteri in qualche modo la natura: infatti, da "tempo di prova per l'eternità" (basti ricordare quanto esposto a proposito del primo capitolo di *Sein.*, e in particolare che l'iniziazione alla vita per così dire vera, nel mondo occidentale di matrice ebraica e cristiana, coinciderebbe con la morte e il giudizio divino) sarebbe divenuto "interesse e interesse composto" in senso solo finanziario, mentre le "regole del tempo di prova" ne detterebbero l'ordine.¹⁶⁸

Diviene dunque essenziale chiedersi se, mentre il tempo viene governato dalle regole dell'interesse, il testo possa sfuggirvi, col suo tempo individuale, anche nell'era del denaro come "perfetta simulazione" di Dio – così onnipotente che l'autrice si domanda se il suicidio non costituisca, in fondo, l'unica modalità di ribellione reale alla tirannia del denaro, in quanto unico mezzo capace di arrestare completamente il movimento del capitale nella società, ma anche in quanto "atto trascendentale" di riappropriazione del proprio tempo, tuttavia simile all'omicidio (*Können.*, 71-72).

Forse, riflette Streeruwitz, l'onore potrebbe aver rimpiazzato, per le masse, l'amore "dell'unico padre", religioso o nazionalista, implicando la perdita dell'aspettativa legata alla morte come iniziazione alla vita vera e suscitando il dubbio che la pecora "appartiene a se stessa, se il pastore non la conduce più al pascolo"¹⁶⁹. Attraverso una serie di domande incentrate sul ruolo del suicidio come atto di disubbidienza e fuga nella non-eternità come rifiuto della logica del denaro, la scrittrice torna a chiedersi come poter compiere il salto da tempi estranei ("fremd[e] Zeiten") a un tempo proprio ("eigene") (*Können.*, 79). I termini "fremd" e "eigen", centrali a questa sezione del ciclo di incontri, vengono nuovamente ripresi e inseriti in due espressioni ossimoriche che solo in apparenza potrebbero risultare paradossali. Infatti ciò che è estraneo sarebbe noto ("dem bekannten Fremden", *Können.*, 80), mentre ciò che è proprio risulterebbe non ancora conosciuto ("dem noch nicht bekannten Eigenen", *ibidem*), a esprimere il grado di pervasività dei condizionamenti sull'individuo, sostanzialmente reso estraneo a se stesso.

In relazione a quest'estraneazione, è necessario chiedersi per quanto tempo si debba parlare la lingua estranea (o straniera, "Fremdspache", *Können.*, 83) perché diventi comprensibile la propria, prima di lasciar spazio a una riflessione sull'impatto dei mezzi tecnologici sulla relazione con la letteratura¹⁷⁰, ma volta

¹⁶⁸ "Was bedeutet es, daß die Zeit, die einmal nur Probezeit für die Ewigkeit gewesen war. [...] Zins und Zinseszins heute die einzigen übergeordneten Funktionen der Zeit sind. [...] [Unsere Leben] [s]ind aber nach den Regeln der Probezeit organisiert" (*Können.*, 67).

¹⁶⁹ "Gehört das Schaf sich selbst, wenn der Hirte es nicht mehr auf die Weide führt?" (*Können.*, 75).

¹⁷⁰ Streeruwitz muove dalla considerazione che il telegramma (*Können.*, 85) abbia privato il testo della dimensione dello spazio, ma fa riferimento anche all'incipiente diffusione di internet (*Können.*, 88).

a dare ancora più rilievo alla dimensione temporale, con la constatazione che lo spazio non è più rilevante per il testo, con la possibilità di sussistere (quasi) del tutto privo di supporti fisici. Essa solleva altre problematiche, quella della caducità del testo e del suo essere ancorato nel presente che potrebbe implicare tanto una dinamicità e informatività della comunicazione, quanto la volontà di replicare con l’onnipresenza dell’informazione quella che era l’onnipresenza (anche temporale) “dell’unico padre”¹⁷¹.

Il riferimento all’universo mediatico tecnologico apre una nuova serie di quesiti, anch’essi profondamente legati alle tematiche affrontate nelle lezioni di Tubinga, ad esempio quello sulla regolamentazione dell’informazione e dell’accesso a essa tramite il denaro. Anche la funzione dell’arte, in un mondo che è all’apparenza completamente secolarizzato, viene messa in discussione, focalizzandone il potenziale di resistenza. Tuttavia, per Streeruwitz, esso sarebbe precluso ai media digitali in quanto avrebbe bisogno di quattro dimensioni per articolarsi, tant’è che l’autrice si chiede anche se l’ingannevole bidimensionalità dei videogiochi violenti implichi “che non ci può accadere più niente”¹⁷²: in fondo, anche “la morte avviene nello spazio”¹⁷³.

2.2.4 Una poetica dell’ironia

La quarta sezione si apre con un’apostrofe diretta, nella quale l’autrice domanda a chi ascolta se conosca tre donne famose per il loro ruolo nella gestione di agenzie matrimoniali esclusive. Un argomento a dir poco inaspettato nel contesto pur sempre accademico delle lezioni di poetica di un’autrice nota anche per il suo femminismo energico, militante e critico, ma presentato da una prospettiva molto interessante. Streeruwitz, infatti, sottolinea immediatamente come gli annunci di ricerca e offerta siano affiancati da fotografie delle consulenti, non di clienti – aspetto certo poco intuitivo – e prosegue affermando che ognuno dovrebbe saltuariamente mettersi alla prova e valutare “se la propria esistenza si lasci comprimere nelle 2 o 3 righe di testo [...] per uno di questi dettagliati annunci di ricerca di un partner”¹⁷⁴.

Il riferimento alle agenzie costituisce quindi un pretesto per riflettere sulla difficoltà di (auto)rappresentazione, acuita per di più, nel caso specifico, da una “sovrastuttura emotiva” legata al desiderio di essere amati e poter amare. Un’aspirazione che viene immediatamente ricollegata alle riflessioni del capitolo precedente sul tempo dell’individuo, dato che “l’amore romantico” viene

¹⁷¹ “Wenn Information immer und überall existiert, dann wird das Immer und Überall des einen Vaters nachgestellt” (*Können.*, 89).

¹⁷² “Bedeutet die Transformation des Kriegs zum zweidimensionalen Videospil mit Perspektivtäuschung, daß uns nichts mehr geschehen kann?” (*Können.*, 93).

¹⁷³ “Der Tod findet im Raum statt” (*Können.*, 94).

¹⁷⁴ “Von Zeit zu Zeit sollte jeder und jede von uns sich hinsetzen und versuchen, ob die jeweilige Existenz sich in die für eine dieser ausführlichen Partnersuchanzeigen [...] üblichen 2 bis 3 Manuskriptzeilen komprimieren läßt” (*Können.*, 99).

caricato dell'aspettativa di "salvarci in un tempo nostro" ed è visto come "quel processo che, coronando la vita, la rende vivibile per la prima volta". In effetti, gli esempi reali di annunci analizzati da Streeruwitz vengono inquadrati come "testi della seduzione" e "del desiderio, giochi con la possibilità", sempre caratterizzati da difformità fondamentali nella presentazione dei due sessi, in quanto "la differenza di genere viene ribadita in modo divisivo" – in quanto, del resto, "essa fa parte dell'offerta", intesa in ottica eteronormativa (*Können.*, 100-104).

La ragione profonda per la scelta tematica dell'introduzione di carattere occasionale di questa sezione emerge inoltre con l'esplicitazione del ruolo del rapporto col condizionamento:

In diesen Zeiten der tiefen Melancholie und Unzufriedenheit sickern derartige Texte wieder auf den Grund der Seele. Können absinken. Ich halte Melancholien für dafür erfunden, die sonst widerständige Person in eine Schwäche zu versetzen und sie erneut mit Prägungen zu berennen. (*Können.*, 105)¹⁷⁵

Secondo Streeruwitz, l'unica possibilità di resistenza a forme di influenza così pervasive è l'ironia, a maggior ragione considerando la tendenza a ridurre la vita intera a vita lavorativa e che "ogni mattina usciamo nel mondo come dei Parsival in miniatura, a caccia dei nostri civilizzati sostituti del Gral"¹⁷⁶ e la persistenza di schemi binari (guerra/pace, odio/amore) volti, secondo Streeruwitz, a mantenere l'individuo in una tensione perenne. L'ironia si costituisce qui come arma potenziale contro una "grammatica dei significati" ("Grammatik der Bedeutungen", *Können.*, 108) che può essere più o meno aggressiva, ma essendo iscritta nel sistema educativo e sociale è diffusa e invadente.

Del resto, l'ironia era secondo Streeruwitz la cifra di alcuni collages di testo e immagini da lei preparati sul tema dell'Europa e rifiutati dall'istituto di credito che sponsorizzava la pubblicazione, mettendo in atto una forma di "censura" – non istituzionalizzata ma comunque efficace – pur essendo passata prima dalla richiesta di cambiare e "migliorare il testo". Eppure, l'incapacità di accettare un testo nella sua interezza, in particolare in relazione al collage diviene inconcepibile:

Aber genau das geht nicht. Wenn ich einen Text auf 10 Seiten so entworfen habe, daß für mich genau in der vorliegenden Verknüpfung von Text und Bildmaterial¹⁷⁷ das richtige Ganze für mich hergestellt war. Das für mich

¹⁷⁵ Trad.: In questi tempi di profonda malinconia e malcontento, tali testi colano di nuovo fino al fondo dell'anima. Possono calare fino a lì. Ritengo le malinconie appositamente inventate per porre la persona altrimenti resistente in uno stato di debolezza e per attaccarla ancora una volta incessantemente con condizionamenti.

¹⁷⁶ "Jeden Morgen treten wir als Mini-Parzivale in die Welt hinaus und begeben uns auf die Jagd nach unseren zivilisierten Gralersätzen" (*Können.*, 107).

¹⁷⁷ Si noti il duplice significato ascrivito a "Text" nell'estratto: se qui la locuzione "Text und Bildmaterial" permette di inferire che Streeruwitz lo intenda, in senso stretto, come riferito a un insieme di materiale verbale (in contrapposizione al materiale più prettamente visivo); nella frase precedente deve comprendere sia gli elementi verbali che visivi. Si rimanda, per una discussione più approfondita attorno a questi aspetti, al paragrafo II.2.2.

richtige Ganze. Jedenfalls. Das als solches nicht mehr auflösbar ist. Nicht mehr rückführbar auf seine Einzelteile. Was ja der [sic] Sinn einer Collage erfüllte, aus den Einzelteilen über deren Zusammensetzung ein anderes einzelnes Ganzes zu formen, das nur noch auf sich selbst reduzierbar ist. (*Können.*, 113)¹⁷⁸

Queste riflessioni confermano in modo chiaro la rilevanza di *Können.* per l’analisi di *Und.* per ragioni ben più profonde di quelle superficialmente evidenti. Il riconoscimento del collage come unità nuova e individuale, che equivale a qualcosa di più della somma dei suoi singoli frammenti, non solo documenta la concezione del collage come tecnica e come prodotto di Streeruwitz, ma lo ancora saldamente nella riflessione estetica ed etica documentata nei due cicli di lezioni di poetica dove, in base a quanto già esposto, assurge, con la sua ironia e messa in scena di diverse prospettive in uno spazio che (fisicamente) non può essere negato, a manifestazione libera, individuale e ironica, tesa in questo senso a interrogare e mettere in dubbio la “grammatica dei significati” tradita.

2.2.5 Una poetica della verità

L’ultimo capitolo del volume tratto dalle “Frankfurter Poetikvorlesungen” inizia citando un testo che racconta un violento episodio antisemitico di cui sarebbe stato vittima, in giovinezza, lo scrittore Berthold Auerbach (1812-1882), aggredito da tre giovani per la sua fede e legato a una croce. L’autrice continua descrivendo Auerbach come fondatore del genere della “Dorfgeschichte”, nel quale il villaggio è rappresentato come luogo di armonia, realizzazione di sé, ordine e sicurezza: ovvero una “non-verità” nella prospettiva di Streeruwitz. Che sia stato proprio un autore ebreo ad aver creato una rappresentazione così idilliaca, nonostante la diffusione dell’antisemitismo storicamente documentata per quel periodo, porta Streeruwitz a riflettere sul genere di rappresentazione della realtà che può essere proposto dalla letteratura canonizzata, vista come menzognera in quanto tace le verità altre da quella dominante – e quindi anche la violenza da quest’ultima esercitata – “perché non c’è un linguaggio in cui le vittime possano anche descrivere l’accaduto”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Trad.: Ma proprio questo non è possibile. Se ho creato un testo su dieci pagine in modo tale che proprio in quella correlazione di testo e materiale grafico presentata si realizzasse l’unità giusta per me. L’unità per me giusta. A ogni modo. Unità, in quanto tale non più risolvibile. Non più riconducibile alle sue singole parti. Il che soddisfaceva il senso di un collage, formare un’altra unità singola dalle singole parti attraverso la loro composizione, unità che è ridicibile solo a se stessa.

Grazie alle informazioni incluse sulla pagina precedente è possibile inferire che i collage a cui fa riferimento Streeruwitz sono confluiti in *Und.* con il titolo “10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen.” (*Und.*, 51-62) – si noti il sottotitolo, “E tutti malriusciti”, a sottolineare ulteriormente che l’unità dei collage trascende i limiti della singola pagina.

¹⁷⁹ “[W]eil es keine Sprache gibt, in der die Opfer das Zugestoßene auch beschreiben könnten” (*Können.*, 122).

L'esposizione, che dal particolare era giunta al generale, torna al singolo episodio per analizzare in maggiore profondità le ragioni del silenzio, che, tramite un filtro di nuovo più astratto, vengono messe in relazione ad alcuni dei concetti chiave dei due volumi di lezioni di poetica, come gli "ordini" imposti e l'impossibilità di comunicare. Inoltre, la violenza che è intrinsecamente legata alle prevaricazioni e agli ordini imposti senza necessità di articularli da parte del patriarcato comporta l'alienazione da sé e l'inquadramento nel gregge, testimoniata appunto dalla selettività dell'espressione, che preferisce creare l'idillio per tacere la brutalità.

Questo meccanismo di "repressione patriarcale" vale, secondo Streeruwitz, "per tutti i testi. E tra questi in particolare per i testi delle donne"¹⁸⁰. Nella sua visione, "il ratto del ricordo", esemplificato nel lavoro di selezione e repressione operato da Auerbach nello scarto tra l'esperienza e la rappresentazione, lede alla dignità individuale in quanto tace ciò che è vero e reale.¹⁸¹

Beschreibt also eine Frau eine Welt, die besser ist als die, die ist, verstärkt sie damit aktiv die dadurch hergestellte Bewußtlosigkeit der Frau. Verstellt die eigenen Erinnerungen. Löscht die eigene Geschichte aus. Stärkt das Geheimnis des einen Vaters und gibt ein in das vorgeschriebene Nicht-Wissen von der Gewalt, die sich dann in vollem Ausmaß gegen sie richten kann. [...] Die eigenen Erinnerungen werden unter idyllischen Unwahrheiten begraben. (*Können.*, 123-124)¹⁸²

In prospettiva femminile, in particolare, la capacità di ricordare è vista come determinante per l'autonomia individuale, in quanto essa va a costituire "quel linguaggio personale che può poi anche dire la resistenza contro il segreto tramandato"¹⁸³. Il ricordo, il presente del passato, unica via per cercare di rivivere ciò che si è già esperito, è necessariamente mediato, eppure tramite un testo può tendere verso l'immediatezza del presente:

Die geschilderte Unmittelbarkeit der Erinnerung wird zum Text. Die Grundlage aller Texte ist die Erinnerung an Unmittelbarkeit, die über die Struktur des Textes selbst erinnerbar wird. Alle Texte sind so Texte der Erinnerung. (*Können.*, 125)¹⁸⁴

¹⁸⁰ "Dieser Mechanismus gilt für alle Texte. Und darin besonders für die Texte von Frauen" (*Können.*, 123).

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² Trad.: Così, se una donna descrive un mondo migliore di quello effettivamente esistente, sta attivamente rafforzando la mancanza di coscienza della donna costituita proprio in questo modo. Blocca i propri ricordi. Elimina la propria storia. Rafforza il mistero del padre unico ed entra nella non-conoscenza imposta della violenza, che può a quel punto essere dispiegata pienamente contro di lei. [...] I ricordi individuali vengono sepolti sotto idilliache falsità.

¹⁸³ "Erinnerung bildet jene persönliche Sprache, die den Widerstand gegen das überkommene Geheimnis dann auch sprechen kann" (*Können.*, 124).

¹⁸⁴ Trad.: L'immediatezza rappresentata del ricordo diventa il testo. La base di tutti i testi è il ricordo e l'immediatezza, che diventa ricordabile attraverso la struttura del testo stesso. Tutti i testi sono quindi testi del ricordo.

Sarà il grado di fedeltà alla realtà del tentativo di trascrizione, per così dire, a determinare il valore di verità del ricordo – non secondo una semplice dicotomia tra finzione e autobiografia, puntualizza Streeruwitz, ma in base al ruolo che il testo assume o rifiuta nella “catena degli ordini”, in relazione a quanto la posizione autoriale si fa onnisciente e dominante, agli spazi vuoti che spesso il soggetto automaticamente riempie dei condizionamenti imposti. Idealmente, si tratterebbe di riuscire a rompere il silenzio che protegge e tramanda lo status quo, di riuscire a penetrare il centro del potere, quello che governa l’esercizio della violenza:

In diesem sprachlich nicht erreichbaren Zentrum der Macht über die Gewalt gibt es kein Können, Mögen, Dürfen, Sollen, Wollen, Müssen, Lassen. Da, wo die Macht verborgen ist, ist nur noch bloßes Sein. Keine Modalität des Seins muß ausgedrückt werden. Ist der Macht nicht nötig. Macht braucht keine Sprache. [...] Macht kann nicht dargestellt werden. Sie ist in jeder ihrer Darstellungen auch anwesend. (*Können.*, 127-128)¹⁸⁵

Le modalità espresse dai verbi che compongono il titolo, dunque, non riguardano direttamente il potere, piuttosto costituiscono una sua emanazione, che dal centro si dirama sulla realtà circostante per imporsi e regolarla. Il potere, semplicemente, è – senza neppure aver bisogno, né possibilità, di essere ulteriormente specificato – e non può essere espresso a livello linguistico, in quanto il linguaggio viene da esso costituito e lo contiene come centro non-dicibile. Tornando alla prospettiva femminile, Streeruwitz precisa che la donna viene ridotta a oggetto del linguaggio in quanto oggetto del potere, proprio come mostrava il racconto presentato in apertura del ciclo di lezioni, sottolineando come le donne assegnate ai miliziani siano state, prima di tutto, eliminate linguisticamente, facendone “oggetti” dei quali prendersi cura solo perché li si considerano di proprietà.

L’autrice, prendendo atto che la modernità ha fallito nella sua “rinuncia alla messa in discussione dell’esistenza maschile”¹⁸⁶ e ha lasciato che trionfasse il segreto (patriarcale), deve a questo punto chiedersi come chi è ridotto a oggetto possa appropriarsi di un linguaggio in cui farsi anche soggetto, senza perpetrare un’invasione ai propri danni, usando i linguaggi traditi che riaffermano l’oggettificazione. Ciò porta alla formulazione esplicita di quello che per Streeruwitz è il compito della letteratura: “quello di formulare nuovi ricordi [...] che possano essere recepiti da ognuno e ognuna quasi come propri, senza che vi sia

¹⁸⁵ Trad.: In questo centro linguisticamente inaccessibile del potere sulla violenza, non vi sono né potere, né dovere, né volere, né lasciare. Là, dove è nascosto il potere, c’è solo il mero essere. Non serve esprimere alcuna modalità dell’essere. Non serve al potere. Il potere non ha bisogno di alcun linguaggio. [...] Il potere non può essere rappresentato. È presente anche in ognuna delle sue rappresentazioni.

¹⁸⁶ “Die Moderne mußte in ihrem Verzicht auf die Infragestellung männlicher Existenz scheitern” (*Können.*, 129).

invasione”¹⁸⁷. In questo senso, ciò che la letteratura dovrebbe aspirare a esprimere, non ha dunque niente a che fare con la verità intesa come realtà autobiografica effettiva, ha a che fare con l’esperienza, vissuta o meno non importa, ma condivisibile, per costruire pian piano un ordine diverso da quello che “è sempre stato”.

In questa “decolonializzazione”, il problema centrale è rappresentato dal tempo, non solo per la sua finitezza, ma anche perché il processo di liberazione richiede di reinventarsi individualmente e continuamente, nel tentativo di avvicinarsi a una lingua della quale viene sentita l’esigenza ma non si conoscono le caratteristiche. Una lingua che si allontani dal centro del potere per trovarne uno differente, dicibile, in una lenta ricerca che gradualmente, o almeno così si augura Streeruwitz, riempirà “l’archivio delle verità” (“Archiv der Wahrheiten”, *Können.*, 135). A sottolineare ancora una volta quanto queste riflessioni non abbiano portata meramente teorica, come già avvenuto in *Und.*, la chiusura del ciclo di lezioni è affidata alla lettura di un estratto dall’opera narrativa di Streeruwitz¹⁸⁸, presentato come realizzazione concreta dell’arduo obiettivo delineato.

2.3 “[D]al non-dicibile lambito dalla lingua al dicibile che crea la lingua”¹⁸⁹

In sintesi, l’analisi dei due volumetti ha delineato una poetica che, tramite un’estetica frammentaria¹⁹⁰, anela alla rappresentazione di una realtà alla quale, in virtù della sua individualità, viene attribuito un certo valore etico. Essa sembra infatti coincidere, idealmente, col mondo esperienziale di un’interiorità liberata dai vincoli dei linguaggi dell’apparenza della cultura patriarcale dominante, meno condizionata, meno artificiale e più “vera” – non necessariamente obiettiva, ma autentica in quanto basata sulla libera percezione, esperienza e rielaborazione del mondo.

¹⁸⁷ “Aufgabe der Literatur wäre es, so denke ich, neue Erinnerungen zu formulieren [...] die von jeder und jedem als quasi-eigene Erinnerung rezipiert werden [können], ohne daß Invasion vorliegt” (*Können.*, 132).

¹⁸⁸ In questo caso, si tratta di alcune pagine tratte da *Lisa’s Liebe*. (1997, 24-27).

¹⁸⁹ “[V]om Sprache umspülten Nicht-Sprechbaren zu einem Sprache schaffenden Sprechbaren gelangen” (*Können.*, 135). Questa locuzione riassume il fine ideale della poetica di Streeruwitz, caratterizzata da una certa affinità a concezioni presentate nella narrativa di Jelinek, come esemplificato da questo passaggio di *Gier*, in particolare in relazione alla rivendicazione della dimensione individuale e all’opposizione tra ciò che può essere detto (in termini sia di possibilità che di permesso) e ciò che invece risulta indicibile: “Jetzt spreche ICH. Und ich spreche als Frau. Ich möchte auch einmal etwas sagen dürfen, wenn ich schon die ganze Zeit schreiben muß, denn das Sagen des Unsagbaren gehört dazu, zu all dem Augenaufreißen und Lippenlecken und Haare werfen, mit dem wir Frauen den Männern etwas sagen wollen, immer dasselbe und die kennen das schon” (2000, 137-138).

¹⁹⁰ Pensando tanto al livello esplicito della celebrazione programmatica del dettaglio individuale nei contenuti, quanto al livello testuale concreto, col procedere aneddotico e, dal punto di vista formale, all’uso diffuso del punto fermo come strumento di interruzione e formazione di ellissi.

L'esposizione è attraversata da una riflessione continua sulle modalità possibili del rapporto che il soggetto può intrattenere con la realtà in cui è immerso, cosciente della difficoltà innanzitutto della (ri)appropriazione di uno sguardo e un linguaggio propri, e poi della condivisione di tali processi. Tale consapevolezza si manifesta nel desiderio di una poetica del "banale" e del "silenzio": un'estetica che denuncia i codici di significato dominanti come incapaci di arrivare all'essenza delle cose, di proporre una descrizione esaustiva della società e delle sue imposizioni sul singolo, e che quindi equivale a un rifiuto netto della lingua del patriarcato.

Opporsi a essa implica una ricerca della libertà e individualità che si articola tramite un'interrogazione continua e l'ironia, per cercare di dar voce non più alla verità, ma a una verità, tramite linguaggi e rappresentazioni differenti da quelli della tradizione. Eppure, forse proprio per il timore di scadere nella normatività, la loro descrizione, acribica sul piano astratto, non viene precisata sul piano concreto, se non tramite gli esempi conclusivi tratti dall'opera narrativa.

Tuttavia, l'analisi ha altresì messo in luce che gli stessi testi che compongono i due cicli di lezioni di poetica costituiscono un'incarnazione dell'ideale poetico delineato. La continua alternanza di prospettiva (dal generale al particolare, dal metaforico al concreto, e viceversa) alimenta la dinamica di un movimento a spirale, ed esso a partire da un elemento aneddotico centrale tesse una rete di significati, magari inaspettati, ma sempre reciprocamente connessi. Così, piccoli frammenti del quotidiano, filtrati dall'esperienza, acquisiscono la dignità di espedienti ermeneutici che permettono una comprensione più profonda del mondo, in quanto divengono il punto di partenza per la decostruzione di ciò che sembra naturale o per acquisirne una visione diversa. In questa riflessione, l'estetica non può essere scissa da una certa tensione etica, diretta soprattutto contro la struttura patriarcale della società, senza risparmiare le dinamiche di monetizzazione imposte dal capitalismo neoliberista anche sugli ambiti più privati della vita.

Ogni opera di Marlene Streeruwitz, seppur secondo modalità che possono risultare anche molto differenti, sembra dunque rappresentare, o meglio, essere un'esplorazione di questa poetica tesa all'indagine dei meccanismi essenziali dell'arte e dell'essere, e di come la letteratura possa assurgere a strumento di comprensione e conoscenza, e *dunque* di intervento sulla realtà. Ognuna di esse potrebbe essere considerata come un tentativo individuale (e in questo senso non normativo né prevaricante) di allontanamento dal "non-dicibile lambito dalla lingua" per approdare "al dicibile che crea la lingua". Tra i compiti dell'analisi svolta in questo lavoro, risulterà a questo punto centrale quello di comprendere se, ed eventualmente come, ciò si articola nel volume di collages *Und*.

Il collage: come si definisce, come si legge

L'analisi e l'interpretazione di un'opera contenente collages realizzati con materiale sia verbale che visivo, e riconducibili all'ambito letterario, pongono una serie di questioni articolate. Sospesi tra arte figurativa e letteratura, è lecito chiedersi se sia opportuno considerarli opere che sono al contempo esempi dell'una e dell'altra, o piuttosto come risultati di un processo di ibridazione che, in quanto tali, assumono nuovi tratti caratteristici. Allo stesso tempo, restringere il campo di indagine al problema specifico (come si definisce e come si "legge" un collage?) comporta il rischio di un'eccessiva riduzione della complessità; allargarlo in modo che includa questioni estetiche più generali ma comunque di rilevanza non solo tangenziale (cos'è un testo? cos'è un'immagine? qual è e come si analizza il risultato della loro compresenza e/o interazione?) rischia di innescare un'espansione *ad libitum* che può impedire una visione d'insieme chiara e capace di garantire un effettivo approfondimento. Scopo di questo capitolo è dunque muoversi sul filo di questo paradosso tramite una definizione sintetica e funzionale di alcuni concetti chiave (collage, testo, immagine, intertestualità, intermedialità, multimodalità e *sequential art*), con l'obiettivo di metterne in luce gli aspetti caratterizzanti e il loro impatto sull'analisi del collage in generale e dei collages di *Und*.

1. Il collage come tecnica, principio estetico e modalità di produzione

Il termine *collage* generalmente indica una modalità di produzione e gli esiti ottenuti impiegando tale tecnica, contrassegnati da

Emma Margaret Linford, University of Florence, Italy, e.linford@gmail.com, 0000-0002-4173-1964

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Emma Margaret Linford, "Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-386-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-386-4

una fattualità comune, che in modo generico corrisponde all’atto dell’incollare e alla possibilità di far coesistere elementi eterogenei nel corpo tradizionale della grafica (il foglio di carta da disegno) e della pittura (la superficie bidimensionale della tela), con le soluzioni linguistiche di diverso segno a cui si presta una tecnica come questa, via via più duttile e paradossalmente raffinata, tanto da costituire uno dei nodi di significato più complessi nella sistemazione critica dell’arte contemporanea. (Lamberti 2007, 14)

Questa concisa definizione¹ si presta a mettere in luce l’intrinseca tensione che attraversa il collage: tecnica (ma anche prodotto) elementare e potenzialmente quasi infantile, eppure caratterizzata/o in potenza da complessità semiotica notevole, valenza simbolica articolata, e da una varietà di prodotti pressoché infinita. Che abbia come scopo l’iconoclastia o la risemantizzazione dei materiali che impiega (Fergonzi 2007), una rivoluzione del linguaggio o dei contenuti, il collage non si lascia ridurre alla sua dimensione materiale.

Del resto, lo aveva già formulato incisivamente Max Ernst, artista poliedrico e sperimentatore versatile, in una sua celebre battuta che sposta ulteriormente l’accento dalla fattualità concreta al piano metaforico: “Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n’est pas la colle qui fait le collage” (Wix 2009, 31)². Il taglio – ovvero la selezione e l’extrapolazione di elementi – e l’atto di incollare, con l’implicazione di un’ulteriore scelta: come e dove vengono incollati gli elementi selezionati – ovvero l’inserimento in un contesto nuovo – formano un processo di creazione di significati e riflessione su di essi altamente complesso, le cui implicazioni vanno ben oltre quanto suggerito dalla fattualità talvolta anche “artigianale” del collage.

La grande fortuna del collage nell’arte contemporanea si può ricondurre in particolare a un momento decisivo nella storia del suo sviluppo, della sua affermazione e diffusione, fortemente connotato in questa direzione di ricerca che non si lascia ridurre all’aspetto meramente tecnico: il 1912, anno di numero-

¹ Nonostante sia evidentemente riferita al collage nelle arti visive, non vi è motivo per non estenderla anche alla letteratura, concentrando l’attenzione sulla compresenza di “elementi eterogenei” importati da luoghi diversi, ovvero de- e ricontestualizzati: sarà sufficiente pensare alla pagina oltre che al foglio e alla tela. Anche Möbius (2009, 65-67) delinea una definizione simile, in base alla quale sono da considerarsi collage opere che soddisfano i seguenti criteri: a) i materiali del collage sono preesistenti; b) il collage viene creato mettendo insieme i materiali; c) il collage suggerisce un’impressione di eterogeneità. Si noti che definizioni più articolate rischierebbero di escludere opere che tuttavia vengono concretamente riconosciute e recepite come collages.

² Ma la celebre citazione ricorre in una moltitudine di luoghi. Come poi approfondito da Wix, Ernst parla del collage anche come legame tra due entità separate l’una dall’altra che si incontrano in un luogo inopportuno, dando vita, tramite l’incontro (o lo scontro) provocato dall’avvicinamento, a uno scambio di energia, in evidente analogia alla celebre similitudine dell’ombrello e della macchina da cucire sul tavolo di dissezione usata da Lautréamont per definire la bellezza (ivi, 35). In altra sede, Ernst ha anche affermato “Qui dit collage, dit l’irrationnel” (ivi, 73).

se sperimentazioni³ da parte di grandi artisti come Pablo Picasso, Juan Gris e Georges Braque⁴. La ricerca radicale dei cubisti, con l'uso di inserti di carta nei *papiers collés* prima e il montaggio⁵ di materiali trovati e parole poi, comporta una svolta significativa nell'esplorazione del rapporto tra arte e realtà. Da qui inizia un percorso che stabilisce un nuovo linguaggio nel quale è possibile "includere materiali di riferimento senza ricorrere alla rappresentazione illusionistica"⁶ se-

³ È interessante notare la sostanziale contemporaneità di altri eventi centrali alla storia non del collage, ma della poesia visiva, e quindi di un'altra delle forme letterarie "ibride" di grande fortuna nel secolo scorso: la prima delle analogie disegnate dei futuristi, la rappresentazione della parola "fumare" nei "Fumatori" di Francesco Cangiullo, ha dato il via a una proficua sperimentazione con la tipografia espressiva nel 1914, nel 1913 Vicente Huidobro ha pubblicato i primi esempi di poesia visiva ispanoamericana, e tra il 1914 e il 1918 Apollinaire ha prodotto più di 150 calligrammi; si veda Bohn (2011 [2010], 34, 49, 80).

⁴ Ricordando che "[i]l collage è il primo, in ordine di tempo, tra i recuperi operati dalle avanguardie artistiche dal serbatoio delle tecniche 'povere'" (Pignotti, Stefanelli 2011, 77), e che quindi il collage non è propriamente un'invenzione dei cubisti. Anche Wescher (1974, 7-16) ricorda che vi sono esempi ben più antichi di impiego della tecnica – ad esempio componimenti lirici realizzati in Giappone già nel XII secolo incollando carta di diversa fattura su un supporto unico e dipingendola, collages prodotti in Persia nel XIII secolo, a Costantinopoli nel XVI e in varia forma nell'Europa occidentale dall'inizio del Seicento in poi. La studiosa sostiene tuttavia anche che solo a partire dal XX secolo il collage, tramite le sperimentazioni di artisti in senso stretto (invece di realizzazioni di stampo più artigianale), diviene una forma di espressione nuova e riconosciuta, e soprattutto capace di esercitare una certa influenza sugli sviluppi artistici contemporanei e successivi. Wescher sottolinea anche come l'impiego della tecnica da parte dei cubisti abbia aperto tutta una serie di possibilità rivoluzionarie, sia in relazione alla concezione dell'arte che del collage in sé, utilizzando più colori, più forme, più materiali, sperimentando varie tipologie di rapporto con la realtà esterna all'opera, e sancendo la scomparsa della distinzione tra materiali degni e non degni della creazione artistica (ivi, 17-61). Si noti però che, a proposito delle origini del collage come modalità propriamente artistica, la studiosa riporta anche un'interessante considerazione di Louis Aragon del 1930, secondo la quale il vero inventore del collage sarebbe stato Max Ernst, in quanto solo tramite la sua individuazione del potenziale creativo insito nell'incontro di realtà disparate si sarebbe portata a compimento la piena valorizzazione delle possibilità offerte dai *papiers collés* (ivi, 192).

⁵ In relazione al concetto e procedimento di montaggio, è proficuo ricordare alcune osservazioni le cui implicazioni risultano ampiamente applicabili nel contesto di questo lavoro, presentate da Bürger (1974, in particolare 98-99): il critico ricorda che il montaggio, pur presupponendo in ogni caso una frammentarietà della realtà e descrivendo una fase della costituzione dell'opera, assume significato diverso in base al medium di impiego. Così, in relazione al cinema, il montaggio costituisce innanzitutto – ma non necessariamente soltanto, aggiungerei – un procedimento tecnico obbligatorio (banalmente, e senza arrivare a pensare a forme di montaggio caricate di significato estetico, se non viene montato un numero adeguato di immagini statiche, non è possibile creare l'illusione del movimento), mentre nella pittura assume a principio artistico, emerso e affermatosi non casualmente con il cubismo, il movimento che con maggiore consapevolezza avrebbe attentato al sistema di rappresentazione ritenuto valido fin dal Rinascimento. Dato che neppure in letteratura il montaggio risulta legato a *necessità* tecniche, esso è secondo questa logica da considerarsi piuttosto criterio estetico selezionato e dunque connotato.

⁶ "The basic language of collage was invented by Picasso and Braque primarily as a way of including referential material in a Cubist picture without recourse to illusionistic representation" (Webster 1995, 84).

condo modalità capaci di mettere in questione canoni e valori artistici dalla storia secolare, ad esempio sopprimendo i codici compositivi tradizionali basati su un punto di vista singolo, su un discorso unico⁷ e uno spazio di rappresentazione omogeneo⁸, in quanto capace di sfumare le distinzioni tra vita e arte tramite l’inserimento di frammenti che sono contemporaneamente materiale, fonte di simboli (ad esempio lettere o parole) e parte di un’opera completa⁹.

Quale sia il ruolo del collage nello sviluppo delle arti e delle estetiche del XX secolo¹⁰ è una questione troppo articolata per essere approfondita in questa sede. Tuttavia, prima di poter passare a una rassegna degli elementi caratterizzanti il collage letterario e all’analisi della loro interazione per dar vita a un’opera che crea significato, e naturalmente prima di cercare di comprenderne l’impiego da parte di Marlene Streeruwitz, è certamente opportuno ricordare che questa tecnica di produzione è stata oggetto di sperimentazione e ampio impiego da parte anche delle altre avanguardie del primo Novecento (si pensi in particolare al dadaismo¹¹ e al surrealismo¹², ma anche al futurismo¹³), in relazione anche

⁷ Brockelman (2001, 2) sottolinea proprio che è difatti l’intenzione di rappresentare l’intersezione di discorsi multipli a differenziare il collage cubista dagli innumerevoli esempi precedenti di pratiche popolari che inserivano materiali disparati in pittoriche. Questo dato giustificerebbe dunque il fatto che in storia dell’arte si parli dell’invenzione del collage da parte dei cubisti.

⁸ Secondo Adamowicz (1998, 48), è proprio la riduzione o addirittura la soppressione dei dispositivi di articolazione della sintassi verbale o pittorica a costituire una delle caratteristiche fondamentali delle estetiche moderniste, nelle quali il collage ha rivestito un ruolo importante. Tale cambiamento segnerebbe la transizione verso la giustapposizione al posto della consueta coordinazione e subordinazione logica e cronologica.

⁹ “[A] piece of paper (material), a collection of symbols (words) taken from a larger life-context outside of the institution of art, and a part of a complete work of art” (Webster 1995, 8).

¹⁰ Si potrebbe dire anche nell’epoca della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte, come viene rilevato da Bauer a proposito degli sviluppi generali del collage nel suo saggio che analizza la rappresentazione di una non-identità nelle opere realizzate con questa modalità di produzione da Herta Müller; si veda Bauer (2011, 135).

¹¹ Il dadaismo rappresenta forse la più compiuta e coerente tematizzazione della rivoluzione contro un’arte dettata da regole accademiche, e le possibilità offerte dal collage in questo senso sono ovviamente molteplici, sia in relazione alla volontà di abbandonare il primato dell’io artistico che in direzione anti-mimetica. Si ricordi a proposito una citazione esemplare di Hans Arp risalente al 1915: “Rappresentare è imitazione, recitazione, funambolismo. Nessuno nega che ci siano funamboli di diverso talento. Ma l’arte è la realtà, e la realtà condivisa deve farsi sentire sopra al particolare” (“Abilden ist Nachahmung, Schauspiel, Seiltänzeri. Niemand leugnet, dass es Seiltänzer von verschiedener Begabung gibt. Die Kunst aber ist die Wirklichkeit, und die gemeinsame Wirklichkeit muss über dem Besondern laut werden” riportata in Suter 2007, 269).

¹² Le affinità tra alcune tendenze caratterizzanti il surrealismo e le possibilità espressive del collage sono evidenti: Wescher sottolinea in particolare la ricerca dello straniamento, della confusione, della combinazione inaspettata capace di conferire significato nuovo e più profondo (1974, 260-263).

¹³ Wescher nota che il ruolo di rilievo del collage, universalmente riconosciuto nel cubismo, nel futurismo sia stato invece spesso ingiustamente trascurato, nonostante abbiano fatto ricorso a questa tecnica artisti centrali al movimento come Boccioni, Balla, Severini e Carrà, tra gli altri, spesso indagando gli effetti ottici dati dal gioco grafico e semantico con parole e

al fatto che, con esperimenti autoreferenziali connotati da un grado elevato di consapevolezza e dal desiderio di saggiare i limiti della rappresentazione figurativa e discorsiva (Pfister 1993, 342-343), esse hanno portato avanti un'indagine artistica che rispecchiava quella epistemologica contemporanea, tesa a mettere in dubbio l'autorità della razionalità come forma di pensiero principale (Barck 1993, 256).

Forse proprio per questa ragione, la tecnica del collage è stata messa poi nuovamente a frutto in una varietà di ricerche successive: nelle neoavanguardie degli anni Sessanta¹⁴, nelle sperimentazioni dell'espressionismo astratto e nelle produzioni provocatrici della pop art, per citare solamente alcuni degli esiti più noti, e, al di fuori dei circoli artistici, anche in contesti più "quotidiani", ad esempio nel fumetto (Dittmar 2011 [2008], 31) o nella pubblicità. Facendosi espressione anche materiale del superamento di confini tra le arti, il collage dalle origini pittoriche è giunto in letteratura molto velocemente, dove insieme ad altri procedimenti parzialmente affini (si pensi al *cut-up*¹⁵) è stato usato per generare opere in contesti culturalmente anche molto lontani tra loro, come la poesia concreta e il beat.

Inteso come modalità di realizzazione di opere artistiche, letterarie o, spesso, ibride, il collage si è infatti rivelato congeniale alla rappresentazione di una realtà complessa, frantumata, caratterizzata dalla crescita esponenziale di stimoli e informazioni, e si è prestato a contaminazioni di tecniche e di contenuti e a un'esaltazione del pensiero associativo e alogico¹⁶. Le possibilità offerte dal collage nella creazione di rappresentazioni tramite l'alterazione di elementi esistenti, ovvero attingendo a un vasto repertorio di fonti e linguaggi espressivi per farli collidere e dunque liberare nuovi potenziali creativi, sono state indagate proprio contemporaneamente al vertiginoso ampliamento dei mezzi espressivi a disposizione a partire dalla diffusione di fotografia e cinema, dunque in un momento di crescita esponenziale delle modalità di rappresentazione dell'esperienza umana.

scrittura (ivi, 62-83). Sarebbe interessante approfondire l'eventuale ruolo dell'indagine delle potenzialità del verbovisivo nella ricezione dell'uso, da parte dei futuristi, della tecnica in sé.

¹⁴ Periodo in cui le possibilità di impiego del collage come strumento cognitivo di relazione con la realtà e conoscenza di essa vengono sperimentate più intensamente con l'arte concettuale, e durante il quale la tecnica viene applicata anche per mettere in scena processi di riflessione sull'attività artistica e per ampliare la coscienza delle modalità di percezione e rappresentazione della realtà. Negli anni Settanta, il collage viene indagato per le possibilità offerte nella rappresentazione anche in forma processuale dell'esperienza personale, ad esempio tramite l'inclusione in opere artistiche di materiali documentaristici biografici o autobiografici.

¹⁵ È soprattutto un aspetto caratterizzante a differenziarlo però nettamente dal collage letterario, ovvero la centralità, pur nella varietà di approcci ed esiti individuali, dell'elemento aleatorio.

¹⁶ Quest'ultimo aspetto viene messo in evidenza anche da Wescher (1974, 112), che ricorda come già nel 1911 Malevič avesse rilevato la possibilità offerta dal collage di privilegiare legami alogici e così proporre un'alternativa in grado di contrapporsi nettamente al "pregiudizio borghese".

Certamente non è casuale che, delle evoluzioni artistiche alle quali il collage ha contribuito, sia spesso stato rilevato il carattere innovativo e influente. Questo non solo perché il carattere frammentario ed eterogeneo delle rappresentazioni create attraverso la combinazione di più elementi di varia provenienza dà facilmente origine a enti misteriosi e sorprendenti, ma soprattutto perché, con la rimozione dei limiti semantici imposti dal contesto precedente, sopraggiungono innumerevoli possibilità di slittamento di senso, in particolare laddove l’alterità degli elementi costitutivi non venga del tutto soppressa, ricordando al fruitore o alla fruitrice che il significato è mobile e variabile.

Una possibile risposta al tentativo di comprendere l’affinità profonda tra la volontà di innovazione delle correnti artistiche e letterarie che si sono servite del collage e le possibilità estetiche da esso offerte risiede nel fatto che il collage costituisce, in fondo, una modalità di produzione dinamica, o meglio, *intrinsecamente* caratterizzata da tensione. Anche nelle sue applicazioni più semplici, il collage prevede infatti necessariamente un momento distruttivo e uno creativo¹⁷, attraverso i quali opera sulla “realtà” per alterarla e (ri)crearne una nuova. È sufficiente prendere in considerazione questo aspetto perché inizi a profilarsi il potenziale sovversivo della tecnica. Infatti, il passaggio dalla prima alla seconda fase, dalla distruzione alla creazione, offre innumerevoli possibilità di riconfigurazione, ad esempio tramite i meccanismi ironici o di perversione degli elementi che caratterizzano molti esiti di questa tecnica. Il collage favorisce per sua natura l’inserimento di allusioni a una realtà situata al di là dell’opera – che avvenga per gioco, trasgressione, constatazione o contestazione dello status quo, la tecnica può giungere perfino alla “compenetrazione della distruzione di modalità di rappresentazione mimetiche e della creazione di modalità di rappresentazione antimimetiche”¹⁸, oppure, come accennato sopra, può permettere di muoversi tra i due poli opposti della rappresentazione della realtà e del riferimento a essa.

Considerando inoltre che il collage oscilla tra la ricerca di una nuova totalità e la messa in scena della frammentazione, esso diviene leggibile come paradigma del testo moderno (Adamowicz 1998, 184-185): le parti, brandelli mutili estrapolati dalla realtà, vengono integrate in un “tutto” nuovo dove si assembla ciò che è stato separato da un’unità originaria, dando vita a un significato (o a significati) nuovo/i, solo parzialmente dipendenti dai materiali di partenza. Che i tagli rimangano visibili o che risultino nascosti, è comunque possibile, se non probabile, che rimangano evidenti le incongruenze tra elementi di diversa matrice¹⁹: si potranno trovare, l’uno accanto all’altro, elementi provenienti da ope-

¹⁷ Immaginare due momenti singoli e perfettamente separati costituisce ovviamente una semplificazione, ma ai fini della comprensione sostanziale del collage come tecnica e prodotto, il fatto che magari le fasi possono ripetersi più volte, protrarsi e accavallarsi, rimane secondario, purché si abbia la consapevolezza della possibile non linearità del processo.

¹⁸ “[Das] Ineinander der Destruktion mimetischer und der Kreation antimimetischer Darstellungsverfahren” (Dirscherl 1993, 23).

¹⁹ Si ricordi che l’eterogeneità è uno dei tre criteri fissati da Möbius (2009, 65-67) nella definizione di collage citata in apertura di questo paragrafo.

re che applicano diversi codici di rappresentazione (posizionabili su una scala graduale dall'astratto al mimetico: rappresentazioni in bianco e nero – a colori²⁰; bidimensionalità – tridimensionalità; dipinti o disegni, etc. – fotografie; oppure in relazione a prospettive e scale diverse, al fatto che il testo sia scritto a macchina oppure a mano²¹, e così via). Soprattutto in questi casi, il collage rappresenta un procedimento necessariamente paradossale. Da un unico ente se ne possono ricavare molti, moltissimi, che si tratti di immagini, parole, parole e immagini, *objets trouvés*²², oppure di una loro combinazione. Il taglio duplica e moltiplica, ma il montaggio seleziona e mette in scena in un'unica rappresentazione.

Il frammento²³, l'unità minima del collage, rappresenta dunque simbolicamente la coesistenza di distruzione e creazione, ed è capace di farsi metafora ma anche feticcio (Adamowicz 1998) innescando per la sua semplice presenza ulteriori dinamiche. Lo spazio tra un frammento e l'altro è potenzialmente lo spazio del salto logico, dell'ellissi, ed esso permette di liberarsi al contempo dai vincoli della mimesi e della logica discorsiva, offrendo numerose possibilità di espressione del pensiero irrazionale e alinearne, notoriamente sfruttate da quei movimenti che, privilegiando l'aspetto combinatorio della tecnica, hanno utilizzato forme di automatismo o aleatorietà, lasciando spazio all'ambiguità.

La presenza del frammento estrapolato e ricollocato svolge un'ulteriore operazione essenziale in quanto consente di focalizzare i processi di interpretazione – tanto della realtà circostante (propri del momento per così dire distruttivo) quanto relativi all'opera d'arte (nel momento creativo della produzione e poi nella fruizione). Nella composizione, i frammenti interagiscono creando nuovi legami di senso che possono essere individuati da chi si confronta col collage e viene dunque coinvolto o coinvolta nella produzione di significato. Ogni frammento, con i propri confini, esibisce la sua provenienza allogria, e quindi anche il margine tra il detto e il non-detto. Infatti, la semplice presenza di linee di separazione nel componimento (poco importa se esplicitamente marcate oppure intuibili per disomogeneità) implica necessariamente un rimando verso ciò che

²⁰ Dittmar (2011 [2008], 169-170) sottolinea che le immagini in bianco e nero contengono meno informazioni rispetto a quelle a colori, il che le renderebbe più semplici da leggere, anche in relazione ai significati simbolici culturalmente traditi e alle abitudini visive e di rappresentazione abbinata ai colori.

²¹ Si tratta di una differenza non banale, nella misura in cui la calligrafia può permettere alla parola di far entrare "con forza nel testo la sfera del soggettivo, quasi del 'privato' diversamente dalla universalità linguistica e comunicativa" (Pignotti, Stefanelli 2011, 126).

²² Anche se, in realtà, qualsiasi materiale incollato in un collage potrebbe essere considerato un oggetto trovato in senso lato.

²³ Si noti che ai fini di quest'analisi si può considerare frammento ciò che è visivamente riconoscibile come tale in quanto differenziabile dal contesto circostante in quanto a esso non omogeneo (ad esempio per materiale o tipografia, nel caso di testo; per la tecnica di produzione o la modalità di rappresentazione, nel caso di immagini; naturalmente, in generale possono essere anche informazioni di natura tematica a contribuire al riconoscimento). Questa distinzione piuttosto semplicistica non risulta tuttavia sufficiente laddove l'artista si impegni a nascondere i tagli.

è stato escluso e che così finisce per essere in qualche modo presente in potenza, in quanto non è stato selezionato e dunque definito. La tensione tra realtà esterna e interna all’opera si acuisce ulteriormente laddove vengano accostati frammenti visivi e testuali, mettendo in luce tanto le analogie quanto le specificità dei diversi canali espressivi.

Questa propensione a innescare una dinamica di confronto è stata sfruttata fin dagli albori delle sperimentazioni col collage, e poi con particolare intensità dai surrealisti, che come già accennato hanno riconosciuto quanto il valore del collage non stia necessariamente nelle parole o nelle immagini che lo costituiscono, ma piuttosto nell’effetto di disorientamento derivante dall’incontro di realtà disperate. Nella sua analisi dei prodotti surrealisti di questa pratica, Adamowicz (1998, 22) sottolinea perspicacemente un dato che è la necessaria conseguenza di questo aspetto: le composizioni realizzate con questa tecnica si prestano a una condensazione di immagini, e in questo senso a una spiccata densità di significato. Il collage si fa luogo di liberazione di potenziale creativo, per il quale risulta cruciale molto più l’incontro di elementi eterogenei che l’effettivo ricorso a colla e forbici. Esso – ed è questo il senso più profondo della “definizione” di Max Ernst riportata inizialmente – da modalità di produzione assurde a principio estetico e, nel rapporto articolato che stabilisce con la realtà esterna all’opera, anche modalità di pensiero²⁴: il collage è considerato da alcuni studiosi il modello strutturale fondamentale del XX secolo, non solo dal punto di vista estetico, ma anche nel pensiero sociale, scientifico e filosofico, una delle categorie fondamentali per la storia dell’arte del XX secolo e il paradigma dell’estetica modernista e post-modernista²⁵ (ivi, 13-14).

Considerare il collage anche in questa valenza porta con sé almeno due vantaggi: in primo luogo, estende il significato del termine *collage*, permettendo di considerare appartenenti a questa tecnica in senso lato anche opere create assemblando frammenti dissimili, senza però ricorrere a taglio e incollamento fisici²⁶, sottolineando le affinità concettuali di questi diversi esempi; in secondo luogo, chiarisce ulteriormente il sodalizio proficuo e duraturo tra il collage e molte correnti contrassegnate da una volontà di rottura e sperimentazione. Se il potenziale provocatorio intrinseco del collage è, in effetti, evidente fin dai primi esiti cubisti, questo dato non costituisce, da solo, una motivazione adeguata a spiegare perché artisti e letterati perseverino nell’uso di questa tecnica all’interno di contesti di sperimentazione e rottura, per quanto la sua progres-

²⁴ Si veda a questo proposito Bauer (2011, 136), che ne discute in relazione ai collages di Herta Müller.

²⁵ Ma si veda ad esempio anche Wix (2009, 72-73) che riconosce il collage come ormai diffuso, se non pervasivo, anche in qualità di “principio determinante di pensiero, struttura e azione nel (post)moderno” (“Das für die (Post-)Moderne maßgebliche Denk-, Struktur- und Handlungsprinzip”).

²⁶ Ma ad esempio a citazioni. Si ricordi, tuttavia, che il legame di una citazione con il contesto originario di provenienza è solo di rimando, non di estrapolazione, come tendenzialmente accade nel collage vero e proprio.

siva diffusione abbia conseguentemente determinato l'ampliamento e affinamento delle possibilità estetiche indagate. Questi processi avrebbero per contro potuto implicare, come loro sviluppo, anche una normalizzazione, un'istituzionalizzazione del collage e dei suoi prodotti, che pure non sembra compiuta, come dimostrano anche l'eterogeneità e il carattere sporadico dei testi che si occupano dell'argomento.

2. "Leggere" un collage

La descrizione del collage presentata nel paragrafo precedente ha fornito due elementi cruciali su cui sviluppare la preparazione all'analisi: il fatto che il termine indichi al contempo una tecnica (e i suoi prodotti), un principio estetico e una modalità di pensiero, e il fatto che, pur nella varietà di esiti, una costante caratterizzante sia rappresentata dall'intrinseca tensione e conseguentemente dalla predisposizione alla liberazione di nuovi significati e al potenziale sovversivo. Rimane da chiarire come questi dati possano guidare la "lettura"²⁷ dei collages e, in particolare, dei collages che comprendono materiale sia grafico che testuale e che sono presentati in un contesto letterario²⁸, come quelli che sono oggetto dell'analisi.

L'analisi non può prescindere da una riflessione sugli aspetti tipizzanti che derivano dalla tecnica di realizzazione rispetto ad altre forme di rappresentazione, in generale, e alla scrittura "normale" in particolare, ricordando che, come ha sottolineato Bohn (2011 [2010], 16) in relazione a componimenti di poesia visiva²⁹, chi ne fruisce debba provare a sviluppare una strategia di lettura consistente, pur non esistendo regole prestabilite (in termini ad esempio di direzione

²⁷ La lettura, a meno che non ci si soffermi al livello basilare ed essenziale della decodificazione delle lettere che compongono parole e testi, è un'attività articolata e piena di sfaccettature. Prima ancora di affrontare la complessità successiva della comprensione e interpretazione testuale, che richiede capacità ulteriori a quelle dell'alfabetismo in senso stretto, è opportuno ricordare che si possono leggere mappe, fumetti, legende, diagrammi, notazioni musicali, istruzioni di montaggio e così via, ovvero una varietà di "scritture" diverse e talvolta multiple. Diviene così evidente che, spesso, al fruitore non sarà sufficiente decifrare i singoli segni, ma sarà richiesto piuttosto anche di svolgere operazioni di integrazione e organizzazione delle informazioni, si veda Eisner (2008 [1985], 2), che ricorda quanto la lettura sia da intendere come complessa attività percettiva.

²⁸ Mi sembra più opportuno usare perifrasi come questa che ricorrere a una divisione rigida, e dunque necessariamente arbitraria e artificiosa, tra collages "artistici" e "letterari". Infatti, la presenza di materiale solo grafico o solo testuale (o ancora di più di entrambi) non è di per sé sufficiente a operare questo genere di distinzione, anche se certamente incide sull'analisi. Il contesto di apparizione dei collages e il "ruolo" principale di chi li ha creati (artista o scrittore/scrittrice) guideranno la fruizione e l'interpretazione in direzione delle arti visive o della letteratura in relazione tanto agli altri esiti con i quali si potrà operare un confronto quanto alle modalità di analisi cui verrà più spontaneo appoggiarsi.

²⁹ Considerando che la riflessione di Bohn nasce dalla presa d'atto delle difficoltà che scaturiscono dalla compresenza di testo e immagine, essa può essere agevolmente estesa quantomeno ai collages qui analizzati, se non addirittura ai prodotti del collage in generale.

ne³⁰, velocità, gerarchia di elementi su cui focalizzare l’attenzione e così via): ne consegue che l’unico approccio possibile si realizza procedendo per tentativi ed errori, recependo gli spunti sia verbali che visivi per orientarsi in quel che Bohn definisce “labirinto intersemiotico” (*ibidem*). Scopo delle seguenti riflessioni sarà cercare di offrire una guida, un supporto all’orientamento in questo processo sostanzialmente euristico.

Si tratta perlopiù di dati evidenti una volta individuati, ma non necessariamente scontati. Il collage, infatti, non rappresenta un genere (tanto meno codificato), ma innanzitutto, in senso stretto, una tecnica di produzione e poi, come descritto sopra, in senso lato, un principio estetico e una modalità di pensiero. Lo scopo di questo paragrafo è di individuare le peculiarità utili o perfino necessarie per poterne cogliere le specificità, concentrando inizialmente l’attenzione sulla fattualità della produzione (cercando di definire quali siano le implicazioni peculiari del collage) e poi sulle conseguenze di questi aspetti sulla fruizione³¹ in relazione ai concetti di testo e immagine e alle categorie di intertestualità, intermedialità, multimodalità e *sequential art*. Idealmente, mantenendo un equilibrio tra la considerazione delle peculiarità materiali e di quelle metaforico-estetiche del collage, sempre sulla base di un principio fondamentale:

War die Fotografie im 19. Jahrhundert die erste Provokation der Malerei und ihres klassischen Begriffs der *imitatio naturae*, so wurde sie von der Collage nun in ihrer Autonomie getroffen, die sie gerade in Reaktion auf die Photographie gewonnen hatte. Denn die Technik der Collage rückt unter Bedingungen technischer reproduzierbarkeit der Künste auf radikale Weise das Medium ins Licht ästhetischer Reflexion, jenes immer wieder verdrängte ‘unsichtbare Dritte zwischen der Nachahmung und dem Nachgeahmten’. (Barck 1993, 258)³²

³⁰ Anche Sandig (2000, 14), in appoggio a Kress e van Leeuwen, sottolinea come la lettura di “Sprache-Bild-Texte” sia caratterizzata da un movimento costante avanti e indietro tra le parole e le immagini che compongono il testo.

³¹ Tanto la produzione quanto la ricezione sono da considerarsi come processi. A questo proposito, è opportuno notare che, anche una volta terminati, i collages, a differenza di molte altre forme letterarie, rimangono creazioni che esibiscono almeno parzialmente e in modo talvolta anche ostentato la processualità della loro realizzazione (Adamowicz, 1998, 25 e 30).

³² Trad.: Se nel XIX secolo la fotografia ha costituito la prima provocazione della pittura e del suo concetto classico di *imitatio naturae*, il collage l’ha colpita poi proprio in quell’autonomia guadagnata in reazione alla fotografia. Perché la tecnica del collage, in condizioni di riproducibilità tecnica delle arti, pone il medium sotto la luce della riflessione estetica, quel ‘terzo elemento invisibile tra l’imitazione e l’imitato’ che è stato continuamente soppresso, e lo fa in modo radicale.

2.1 Cosa implica la creazione di un collage

Se si focalizza in modo concreto il processo di creazione di un collage³³, è evidente quanto si differenzi, su una varietà di piani, rispetto alla scrittura per così dire “tradizionale”. Questa breve analisi intende riflettere sinteticamente le peculiarità del processo di produzione di un collage riconducibile al contesto letterario, evidenziandone eventuali punti di contatto con la poetica di Marlene Streeruwitz analizzata nel capitolo precedente.

2.1.1 Materialità, processualità, irripetibilità

In un testo tradizionale, il materiale coincide con la lingua, dove gli elementi minimi, ovvero le parole e le lettere che la compongono, esistono anche in astratto, senza dimenticare che oltretutto la dimensione grafica e materiale del testo hanno spesso rilevanza minima o addirittura pressoché nulla. Un testo scritto con un elaboratore elettronico può essere sottoposto a infinite modifiche e cancellature senza riportarne traccia; ma anche scrivendo a macchina o a mano, se anche le rielaborazioni rimangono evidenti, quello che è considerato il prodotto finale coinciderà generalmente con quanto si ottiene se si rimuovono o ignorano le porzioni cancellate, si considerano le integrazioni e così via, secondo codici meno formalizzati dell’alfabeto ma spesso ampiamente condivisibili.

Nel collage, invece, non ci si serve di elementi astratti ma concreti, raccolti tramite il taglio³⁴, atto violento ma propedeutico alla creazione. D’altra parte, tagliare e incollare invece che scrivere implica innanzitutto un processo ostentatamente “materiale”. Nel collage, questo è sempre (almeno parzialmente) visibile, per cui si avrà un prodotto finale in cui (di nuovo, almeno parzialmente) è immortalato il processo di creazione. A esso è legata anche l’irripetibilità del collage, che risulta incrementata dalla constatazione che i materiali impiegati sono stati trovati magari fortuitamente e rappresentano, per così dire, pezzi unici, (o considerabili tali)³⁵.

Il carattere materiale, processuale e irripetibile del collage sembrano ben prestarsi all’esplorazione della messa in scena della poetica del banale e dell’individualità di Streeruwitz. Inoltre, potrebbero offrire modalità di rappresentazione particolarmente incisive in relazione alla predilezione, da un punto di vista formale, al parallelismo strutturale e alla costruzione, a livello tematico, di catene o reti di associazioni che, nel movimento dinamico tra più elementi, stabiliscono nuovi significati tramite riprese, ampliamenti e slittamenti.

³³ In appoggio anche a Mitchell (1994, 90), che suggerisce, per l’analisi di opere che presentano elementi sia grafici che testuali, di dedicare particolare attenzione agli aspetti materiali.

³⁴ Quest’ultimo, quando viene esercitato sul materiale testuale va dall’unità minima della lettera a comprendere singole parole, espressioni compiute o addirittura testi interi; per il materiale prettamente grafico, risulterebbe poco proficuo – se non impossibile – stilare una casistica.

³⁵ Ciò vale in larga misura anche nel caso in cui gli elementi fossero stati creati appositamente per il collage, a meno che essi non siano realizzabili, per così dire, “in serie”.

2.1.2 Selezione e combinazione

Oltre alle forbici e alla colla, oltre agli atti del ritaglio e dell'applicazione, alla creazione del collage risultano tuttavia cruciali anche le fasi meno visibili della selezione dei materiali e della loro peculiare combinazione. In relazione a esse, il ventaglio di possibilità risulta pressoché illimitato: da una parte, si possono immaginare estremi nel quale l'input creativo si esprime principalmente tramite il montaggio di elementi tra loro affini, dall'altra, forme più articolate di combinazione e interazione tra materiali trovati, adattati e costruiti ad hoc. Infatti, non solo possono convivere, in proporzione variabile, elementi raccolti e creati, ma l'origine di questi ultimi può essere nascosta, a dar vita a un'unità che, presa nel suo insieme, potrebbe risultare sintatticamente omogenea (ovvero caratterizzata da una coerenza simulata attraverso l'offuscamento delle fratture) ma magari semanticamente incongrua³⁶ (ad esempio nel caso in cui le discrepanze in termini di scala, soggetti, prospettiva e così via risultino palesi) e viceversa.

La selezione e la combinazione, nel collage, possono stravolgere le dimensioni, dilatare un attimo fugace o restringere il focus, caricare di significato inaspettato un dettaglio e molto altro ancora. In questo senso, sarebbe riduttivo considerare il collage solo come un puzzle, come un mosaico che, tessera per tessera, semplicemente viene assemblato. I singoli pezzi si trovano, sì, “là fuori”, ma devono essere individuati, selezionati, delimitati, estratti e trovare una nuova collocazione, un nuovo impiego. Ridurre il ruolo di chi crea collage a semplice canale di espressione di legami immaginati come intrinsecamente presenti (che aspettano cioè solo di essere trovati), significherebbe appiattire le complessità, le ambiguità e le tensioni che sono parte intrinseca di questa tecnica in relazione alle decisioni creative implicate tanto dalla scelta che dall'assemblaggio dei materiali.

Sarà interessante valutare se i processi di selezione e combinazione visibili in *Und*, si faranno espressione di tendenze già analizzate nella poetica di Streeuwitz. Questa, come mostrato nel primo capitolo, è percorsa da un'estetica che privilegia meccanismi associativi e nella quale svolgono un ruolo fondamentale strategie letterarie e scelte stilistiche che danno vita a una scrittura aneddótica, frammentata e carica di rimandi in cui sequenzialità cronologiche o tradizionali si risolvono spesso in una spiccata alinearità e un'accentuata proliferazione dei dettagli.

2.1.3 Il rapporto con la “realtà”

Il collage, come tecnica creativa, è caratterizzato dalla possibilità di realizzare realtà nuove a partire da elementi che vengono estratti dalla “realtà”. Un col-

³⁶ Considerando il collage come unità verbovisiva, l'articolazione strutturale degli elementi testuali e grafici si può metaforicamente riferire alla sintassi, quella dei contenuti (dei significati) alla semantica.

lage è infatti necessariamente composto, se non da materiali trovati e ritagliati, quantomeno da elementi che sono stati estrapolati dal loro contesto e posti sulla tabula rasa del nuovo supporto. In relazione a questo aspetto, la tecnica ben si presta a tematizzare quanto i processi di significazione normalmente implicati dai linguaggi verbali si basino sul riutilizzo e la ricomposizione di quelli che sono, in fondo, pezzi pronti (Adamowicz 1998, 3, facendo riferimento alle parole, le espressioni idiomatiche, le costruzioni ricorrenti e così via), ma anche quanto un uso non convenzionale di elementi familiari possa creare esiti poetici inaspettati. Quella che potrebbe sembrare una strategia principalmente citazionale costituisce in realtà molto più spesso una tecnica di appropriazione, tramite identificazione, contestazione o talvolta persino vandalismo.

In effetti, dal punto di vista dell'autorialità la citazione funziona all'inverso del collage. Rinunciando alla segnalazione dell'uso di un elemento estraneo tramite segni codificati (grafici e/o paratestuali)³⁷, che pure servono da segnali di una provenienza esterna, se la citazione viene assimilata al contesto di arrivo, il frammento vi arriva ma mantiene molte caratteristiche del contesto di provenienza, ponendo potenzialmente anche dei dubbi sul proprio status ontologico: in che misura esso è differente da o identico a ciò che era prima dell'estrapolazione? La domanda non ha, naturalmente, una risposta unica, ma deve rimanere presente sullo sfondo di un'indagine incentrata sul collage e, in relazione; specificamente all'opera di Streeruwitz, essa sembra applicabile e rilevante anche in termini del gioco tra diversi piani di realtà analizzato sia in relazione ad alcune opere di narrativa che ai due cicli di lezioni di poetica.

2.1.4 La tematizzazione dello spazio negativo

Un'ulteriore peculiarità (non esclusiva) del collage consiste nell'importanza assunta dalla disposizione dei vari elementi nello spazio di rappresentazione, ovvero del layout. Essa, per quanto ovvia, è meritevole di analisi almeno in relazione a una conseguenza macroscopica: analizzare la posizione reciproca degli elementi implica necessariamente anche la presa in considerazione dello spazio negativo, anche (o forse in particolare) laddove si tratti di un "normale" sfondo bianco. Snodandosi tra gli elementi incollati, non solo ne articola la struttura, ma appartiene *inestricabilmente* all'opera nel suo complesso. Occupa dunque uno status ambiguo, sospeso com'è tra testo e immagine: articola la sequenzialità lineare necessaria alla "lettura", e allo stesso tempo fa parte della simultaneità visiva dell'opera. La sua presenza è infatti indispensabile all'intelligibilità della configurazione delle unità discorsive e/o figurative, ma allo stesso tempo interrompe lo sviluppo cronologico della sintassi sia testuale che visiva (Adamowicz, 1998, 50).

³⁷ Si pensi, banalmente, agli aspetti tipografici: inserendo una citazione, il carattere, il colore, la dimensione, etc. del testo di provenienza vengono uniformati a quelli del testo di arrivo.

Nei collages di ambito letterario, come in altre forme di sperimentazione verbovisiva, rispetto a un testo “tradizionale”, di riflesso alla varietà di dimensioni, caratteri e colori presenti sulla pagina, l’immagine negativa, da sfondo per le parole (portatrici, generalmente, dell’intenzione comunicativa), diviene quindi “valore di silenzio intorno alla frase” e “ritmo visuale” (Lora-Totino 2003, 158), e assurge a forza che separa parole e immagini e mentre si costituisce come parte integrante del tutto che esse creano. Si tratta di un esempio del processo analizzato da Guglielmi, quello della fondazione di un’estetica tipografica a partire dalla pubblicazione di *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* nel 1897, le cui implicazioni sono fondamentali per la lettura di opere come quella che è oggetto di questo lavoro: con essa, elementi materiali e apparentemente secondari (disposizione del testo, colore, corpo tipografico, gabbia, spazi bianchi³⁸, ecc.) da adiafori si fanno differenziali (Guglielmi 2002). Considerando che i collages presentati in *Und.* occupano sempre una pagina³⁹, la percezione di questo spazio richiederà che il foglio non venga solo “letto” in modo lineare, ma anche “guardato” come oggetto unico.

Questo sguardo apre a ogni possibilità concepibile, e comporta, in un certo senso, una liberazione – esso non risulta più necessariamente limitato a scorrere da sinistra verso destra e dall’alto verso il basso. Anzi, queste direzioni rigide non risultano neppure sufficienti, da sole, a raccogliere tutti i nessi logici, spaziali e di significato individuabili seguendo liberamente vettori e spunti. La presenza dello spazio negativo – ovvero l’assenza di elementi marcati sullo sfondo – risulta quindi utile anche ad attivare l’immaginazione del lettore o della lettrice, che viene così sollecitata se non a riempire i vuoti, almeno ad attraversarli, vista la propensione a cercare legami narrativi e analogie tra due entità discrete semplicemente giustapposte. Ciò vale in particolare laddove l’oggetto di analisi o lettura risulti enigmatico e non immediatamente decifrabile.

La rilevanza dello spazio negativo viene infine ulteriormente incrementata, nel caso specifico dell’opera di Streeruwitz, dal fatto che esso si presti a replicare il ruolo che nella prosa narrativa viene svolto dal punto e dalle ellissi. Essi infatti servono, come si è visto nel primo capitolo, ad aprire vie di fuga, che altro non sono che momenti di rottura e spazi creativi in cui ciò che altrimenti non potrebbe essere detto diviene descrivibile.

³⁸ Tantoché nella prefazione alla prima edizione, Mallarmé scrive “Les ‘blancs’, en effet, assument l’importance, frappent d’abord”, come ricordano English, Silvester (2004, 21). La portata di questa novità viene implicitamente sottolineata dal fatto che lo scrittore abbia sentito il bisogno di constatarla e sottolinearne più avanti anche la capacità di accelerare o rallentare il movimento della scrittura.

³⁹ Rappresentando un esempio perfetto di “pagina verbovisiva, la pagina che associa parole e immagini in un unico contesto” (Pignotti, Stefanelli 2011, 14).

2.2 Testo e immagine

La questione di come si possano o debbano analizzare forme che uniscono materiale verbale intuitivamente classificabile come testuale e quello riconosciuto come visivo rimane tuttora di insistente attualità. Pur abbondando, infatti, manuali, contributi e riflessioni critiche su argomenti a essa centrali, così come le antologie dedicate alla raccolta e contestualizzazione delle opere nate da movimenti letterari tesi alla contaminazione verbovisiva, o le monografie dedicate a correnti o artisti che hanno tematizzato l'incontro tra diversi canali espressivi, l'intrinseca complessità e natura interdisciplinare della questione ostacolano la delimitazione e sistematizzazione di un quadro d'insieme chiaro, soprattutto se si considera che in quest'ambito sembra particolarmente arduo superare quella "cecità selettiva" che tende ad articolare un'analisi non adeguatamente sviluppata dal punto di vista teorico ma già aprioristicamente informata da ciò che il fruitore o la fruitrice crede stia accadendo sulla pagina o nell'opera (Bateman 2008, 22).

Eppure, una riflessione su quel che accade con la combinazione di materiale grafico e verbale in ambito letterario, una circostanza "ingannevolmente semplice" (Mitchell 1994, 3)⁴⁰, in analogia a quanto esposto in relazione ai processi di produzione e ricezione del collage, può servire a focalizzare alcuni aspetti elementari legati alla lettura, analisi e interpretazione dell'opera oggetto di questo lavoro. Si noti, tuttavia, che il campo viene in questo caso limitato alla prospettiva della ricezione di ciò che comunemente viene indicato con le etichette testo e immagine, dato che nel caso specifico dei collages presi in considerazione la produzione del materiale linguistico e grafico non avviene a opera dell'autrice, la cui intenzione creativa si manifesta invece nei già analizzati processi di selezione e combinazione. Questo excursus non si propone dunque di proporre definizioni esaustive, ma piuttosto di muovere dall'individuazione delle più rilevanti specificità (con particolare attenzione ad analogie e opposizioni) del testo e dell'immagine, prima individualmente e poi insieme, per porre le basi di un confronto con i collages che sono oggetto dell'analisi che eviti di cadere nella paventata "cecità selettiva".

2.2.1 Il testo: un'unità discreta e organica

"La nostra cultura è ormai da millenni cultura del testo", come afferma Roncaglia, in quanto "ai testi scritti è demandata molta parte della produzione, conservazione e trasmissione delle nostre conoscenze" (2006, 82). Tuttavia, il tentativo di fornire una definizione di questo concetto basilare è tutt'altro che

⁴⁰ Proprio per questa ingannevole semplicità, è opportuno esplicitare che con l'espressione "testo e immagine" sottintendo, in appoggio a Barck (1993, in particolare 257) anche i rapporti tra parola e immagine, tra scrittura (intesa come il prodotto dell'atto dello scrivere, dunque con tutta una serie di caratteristiche grafiche e materiali) e immagine, e infine tra pratiche di scrittura e immagine.

semplice. Con il termine “testo” – e si ricordi che, come sottolinea il titolo di questo lavoro, Marlene Streeruwitz si riferisce ai collages di *Und.* con l’espressione “Texte des Versuchens” e “[Texte] des Suchens” (*Und.*, 9) – si intende qui, in appoggio agli sviluppi della linguistica e della stilistica testuale in particolare nell’ultimo trentennio⁴¹, un fenomeno che può essere descritto come unità superiore alla parola e alla frase (senza necessariamente limitare il concetto a una dimensione prettamente linguistica⁴²) e caratterizzato da una dimensione processuale sia nella sua produzione che ricezione, a ricordare come ogni testo sia al tempo stesso legato al contesto e da esso legato (Sandig 2000)⁴³.

Vista la varietà delle proposte di ulteriore specificazione esistenti, e la mancanza di un consenso diffuso a riguardo, si rinuncia al tentativo di specificare ulteriormente questa descrizione generale, per concentrarsi, in modo funzionale all’analisi, sulle caratteristiche “superficiali” del testo. Ciascun esemplare di testo, anche non prettamente verbale, risulta caratterizzato da (oppure semplicemente avrà) uno stile, in quanto esso è il risultato di una selezione dei segni del codice in uso (Pankow 2000, 244). Le caratteristiche stilistiche sono date dalla frequenza, distribuzione e connessione reciproca degli elementi, e non risultano rigidamente classificabili, vista la loro quantità e varietà, ma possono essere pensate in relazione al loro essere marcate o meno⁴⁴. Come sottolinea Sandig,

⁴¹ Si vedano, tra gli altri, Brinker (1993), Sandig (2006), Janisch (2008) e Adamzik (2016).

⁴² Questo dato vale in generale, ma è diventato sempre più evidente negli ultimi decenni, in considerazione anche del carattere ormai diffusamente multimediale del rapporto tra individuo e mondo, ragione per cui il concetto di testo non andrebbe limitato alla lingua o a codici specifici (Pankow 2000, 243-244.)

⁴³ Una definizione che ha avuto particolare fortuna, storicamente, in questo ambito è quella elaborata da Beaugrande e Dressler a partire dagli anni Settanta. Si tratta di un modello sufficientemente preciso secondo il quale il testo costituisce una occorrenza comunicativa caratterizzata da sette criteri di testualità: 1) coesione, la connessione tra le parole nella superficie testuale; 2) coerenza, il legame principalmente semantico del testo; 3) intenzionalità, l’espressione dell’intento del testo; 4) accettabilità, l’atteggiamento del o della recipiente che riconosce il testo come tale; 5) informatività, i contenuti del testo, in particolare in relazione alla loro novità; 6) situazionalità, l’appropriatezza del testo alla situazione comunicativa; 7) intertestualità, espressione dei rapporti con altri testi (sintesi basata su quella riportata in Adamzik 2016, 98 di Sowinski). Nelle sue declinazioni contemporanee, questo schema descrive quelle che sono grandezze fondamentali del testo, e non una serie di caratteristiche da spuntare perché un’entità venga riconosciuta come tale. Come sottolinea Adamzik (*ivi*, 101), esso potrebbe apparire arbitrario, nella sua concisione, pur giudicando inopportuna la proliferazione di caratteristiche prese in considerazione da Sandig e ricordando che la ricerca di elementi che descrivono il “testo in sé” come necessariamente infruttuosa (*ivi*, 108).

⁴⁴ Per una visione generale dello strumentario della stilistica testuale, si vedano, tra gli altri, Sandig (2006), l’edizione più recente e aggiornata di una delle monografie dedicate alla linguistica testuale più ampie e autorevoli in tedesco; Eroms (2008), che descrive in modo approfondito la concezione dello stile come categoria non soggettiva, ma piuttosto caratterizzata dalla compresenza di elementi normativi o convenzionali e individuali; Fix, Gardt, Knape (2008-2009), dove vengono esplicitati approcci teorici e presentati esempi pratici all’interno di una prospettiva pragmatica che considera retorica e stilistica discipline che si occupano dell’efficacia della comunicazione in relazione all’uso e alla disposizione del

quello di testo è un concetto intrinsecamente prototipico, caratterizzato da confini fluidi, in cui l'aspetto determinante è la *funzione* testuale, vista come centro che guida la comprensione: in relazione a essa, la coesione (intesa come organicità realizzata a livello linguistico e, nel caso risulti marcata la dimensione grafica e materiale, a livello visivo⁴⁵) è attesa, ma non obbligatoria, ma la coerenza (intesa come organicità realizzata a livello di contenuti) costituisce il requisito necessario per l'interpretazione tematica (Sandig 2000, 4).

In sintesi, nella prospettiva della linguistica testuale, pur nella difficoltà di giungere a una definizione largamente condivisa del concetto di "testo", un aspetto caratterizzante i singoli testi coincide quindi con le modalità tramite le quali si realizza l'articolazione della struttura individuale: eterogenea e caratterizzata da elementi discreti (parole, frasi, paragrafi, segni di punteggiatura etc.), tuttavia destinati a influenzarsi reciprocamente⁴⁶. Un testo, per poter funzionare come tale, ha infatti bisogno tanto di elementi di separazione (gli spazi e l'interpunzione che separano le singole parole, i margini e gli a capo che staccano i paragrafi, i limiti fisici che demarcano il foglio o la pagina, e così via) che di elementi di unione, ovvero l'insieme delle strategie che fanno di un testo un tutto unico⁴⁷.

Esemplificando, la tensione che accompagna questi aspetti si manifesta in modo particolarmente evidente sul piano sintattico: tra frasi e testo sussistono contemporaneamente discontinuità strutturale (alcuni legami di coerenza grammaticale vengono sospesi dal punto) e continuità funzionale (il susseguirsi delle frasi che compongono il testo può essere visto come un processo di espansioni)⁴⁸,

linguaggio nei testi. Per quanto riguarda la ricezione italiana di tali approcci, si vedano: Blühdorn, Foschi Albert (2006) nel quale viene ben sottolineato il ruolo delle inferenze, sia in relazione alla linguistica pragmatica che a esperienze cognitive meno specificamente legate al linguaggio; Foschi Albert (2009), che approfondisce anche il ruolo della teoria della Gestalt; Ballestracci (2013), un compendio sviluppato a partire dalla rielaborazione e sintesi di lavori ascrivibili alla Textlinguistik recente con l'apporto di discipline tradizionalmente letterarie (stilistica e retorica).

⁴⁵ Ad esempio attraverso la vicinanza fisica (che metaforicamente viene interpretata come tematica) di elementi verbali e visivi, attraverso criteri che il o la recipiente può ricondurre all'interpretazione della realtà fisica (la direzione dello sguardo di una persona rappresentata in fotografia o immagine di altro genere), la ripresa di forme e colori, personaggi e oggetti (si veda a questo proposito il paragrafo dedicato alla *sequential art*).

⁴⁶ Reissmann mette in risalto la persistenza di un elemento condiviso nella varietà di definizioni del concetto di "testo", la radice etimologica del termine che riporta al concetto di "tessuto" (2000, 395): metaforicamente, l'intreccio di fili ci ricorda che il testo è un'unità caratterizzata da un disegno coerente. Con una terminologia più tecnica, si potrebbe affermare che la linguistica testuale si occupa di descrivere e teorizzare i diversi effetti di continuità creati dalle operazioni di collegamento delle unità che compongono il testo (Adam 2015, 13).

⁴⁷ A questo proposito, è lecito chiedersi se l'aspettativa da parte del lettore o della lettrice nei confronti di quello che ha individuato come "testo" costituisca un motivo sufficiente a determinare la ricerca e l'individuazione dei nessi di senso tra i costituenti.

⁴⁸ Si noti che l'uso intensivo e non codificato del punto fermo, che costituisce la cifra più riconoscibile della scrittura di Streeruwitz, può essere letto come un'esasperazione di questa tensione.

mentre già all’interno della frase si riscontra una struttura composita, “una confederazione di due ordini di strutture profondamente diverse, che mettono in atto relazioni tra espressioni e contenuti, cioè regimi di codifica, antitetici” (Prandi 2015, 30-31). La dimensione formale delle relazioni grammaticali va dunque a interagire con quella dei legami concettuali (anche) transfrastici, ricordando che “la connessione transfrastica è fatta della stessa sostanza di cui è fatto un testo” (ivi, 32-33).

Alla luce di quanto esposto nei capoversi precedenti, il collage, nei suoi esiti “letterari” può essere recepito come modalità testuale, come occorrenza comunicativa a cui, del resto, queste tendenze apparentemente contrapposte alla segmentazione e all’interazione sono connaturate per l’importanza costitutiva dei principi di selezione e combinazione. Grazie a essi, il collage mette in gioco una serie di elementi divisori diversa e più ampia di quella riscontrabile in un testo “convenzionale”, che non sarà composta unicamente da parole, frasi, paragrafi, capitoli, ma anche dai singoli frammenti (laddove siano riconoscibili) e dalle pagine, ognuna delle quali può essere immaginata come coincidente, almeno nel caso specifico del volume analizzato, con un collage⁴⁹.

Riflettere in questi termini sul collage porta a confrontarsi con aspetti fondamentali alla concezione stessa di lingua e comunicazione che in relazione a forme letterarie canonizzate risultano forse trascurabili, e può portare a ripensare la “definizione della frontiera tra lingua e testo, della sostanza e delle forme delle unità del testo, della sostanza e delle forme delle relazioni che le connettono (referenziali, logico-argomentative, enunciativo-polifoniche ecc.)” (Ferrari, Lala e Stojmenova 2015, 9)⁵⁰. Tra essi emerge con particolare forza la linearità, caratteristica “tradizionale” del testo e dei linguaggi naturali da intendersi in termini sia temporali che spaziali: parliamo mettendo una parola dopo l’altra, occupando un certo lasso di tempo, e il nostro sistema di scrittura rafforza la concettualizzazione sequenziale del linguaggio rendendolo visibile non solo nel suo ordine lineare, ma anche nella sua qualità “spaziale”.

Lasciando da parte la prospettiva della linguistica testuale, lo spunto è proposto da uno dei testi seminali della teoria della metafora nell’ambito della linguistica cognitiva, *Metaphors We Live By* (Lakoff, Johnson 1980). Nella prospettiva di Lakoff e Johnson, le implicazioni logiche della linearità del linguaggio comprendono la constatazione che le forme linguistiche (e dunque dei testi?) possono essere dotate di contenuto in virtù delle metafore spaziali⁵¹ che articolano, e

⁴⁹ Questo aspetto viene confermato, nell’ambito della linguistica cognitiva, dal fatto che uno spazio fisico limitato (come appunto una pagina), al pari del nostro campo visivo, possa essere metaforicamente considerato un contenitore, ovvero un’entità a sé stante (Lakoff, Johnson 1980, 30).

⁵⁰ Questi temi costituiscono i principali assi di ricerca del convegno dal titolo “Testualità. Fondamenti, unità, relazioni”, tenuto a Basilea nel 2014 e organizzato con l’obiettivo di individuare e valutare i progressi della linguistica del testo nei circa cinquanta anni intercorsi dalla sua nascita, considerando quadri teorici differenti e varie lingue di riferimento.

⁵¹ Ad esempio, “più forma equivale a più contenuto”: ne costituirebbero un esempio i dispositivi morfologici e semantici di reduplicazione (ivi, 127), ma si veda anche il capitolo

che le corrispondenze tra forma e significato sono dunque almeno parzialmente dettate da logica (e non necessariamente arbitrarie). In questo senso, le metafore spaziali automaticamente strutturerebbero i rapporti tra forma e contenuto – ricordando che per i due linguisti la metafora non si riduce a fenomeno semplicemente linguistico basato su una somiglianza preesistente tra oggetti o entità. Essa infatti assurgerebbe a dispositivo cognitivo caratterizzato da sistematicità e coerenza, in grado di svolgere un ruolo essenziale nella nostra interazione con il mondo e sua decodifica⁵².

Se si accettano la premessa e l'approccio di Lakoff e Johnson e si estendono queste riflessioni al testo inteso anche come collage e al suo modo di giocare con la dimensione lineare delle forme linguistiche, diviene evidente quanto sia significativa la sfida da esso posta nel mettere a fuoco la spazialità del linguaggio per sovvertirne le regole consuete. Secondo questa logica, il collage di materiale verbale, o addirittura verbale e visivo, costituisce un testo che, col venire meno della linearità e del consueto schema tema-rematica che essa metaforicamente implica, richiede una lettura *cognitivamente* diversa da quella tradizionale, e certamente caratterizzata da una partecipazione attiva e intensa da parte del fruitore o della fruitrice, tesa a comprendere come il piano formale caratterizzato dal venir meno (almeno parziale) della linearità strutturi il contenuto tematico.

2.2.2 L'immagine: presenza e assenza

Se è vero che l'essere umano è primariamente visivo (Stegu 2000, 308)⁵³, l'immagine come concetto e le singole immagini che osserviamo e usiamo quotidianamente devono svolgere un ruolo di primo piano nella nostra intera-

“Orientational Metaphors” (ivi, 14-21), che caratterizza la preminenza della spazializzazione sottolineandone la potenziale capacità di escludere altre metafore possibili.

⁵² Secondo i due linguisti, il sistema concettuale umano è di natura fondamentalmente metaforica: questo significa innanzitutto che nel quotidiano, nel pensiero e nell'azione la metafora risulta pervasiva (e persuasiva). Implica inoltre che la metafora sia da intendersi come equivalente a un concetto, ovvero uno degli elementi che nel loro modello governa il pensiero, i suoi processi e le percezioni. La metafora, in virtù della sua natura concettuale, costituirebbe dunque un'entità che risulta partecipe del modo in cui l'individuo si relaziona al mondo e alle persone e ne fa esperienza. L'assunto fondamentale, basato su vari esempi di evidenza linguistica riscontrati nell'inglese ma ipotizzati essere universalmente estendibili (magari in altra configurazione), è che il nostro sistema di comunicazione sia basato sugli stessi sistemi concettuali del pensiero e dell'azione. Tale approccio è dibattuto, ma è interessante notare che anche all'interno di concezioni che muovono dal postulato di una maggiore differenziazione e di una separazione dei sistemi di pensiero e di linguaggio, si possa constatare una loro affinità; si consideri a titolo di esempio il riconoscimento, da parte di Benveniste, del legame tra facoltà di pensiero e quella di linguaggio nel fatto che quest'ultima sarebbe da intendersi come struttura informata di significato, a sua volta necessaria per pensare (1966, 74).

⁵³ Stegu sottolinea inoltre che la capacità di vedere precede (ovviamente) quella di lettura, e che per questa ragione l'esposizione a immagini riporta l'essere umano ad abitudini percettive antiche e profondamente radicate (2000, 308).

zione con la realtà circostante. Eppure, anche in questo caso le difficoltà di definizione del concetto⁵⁴, sono notevoli, come riassume Mitchell: evidenziando che l’esposizione della natura dell’immagine pone un problema secondo solo a quello della definizione del linguaggio, egli afferma che, da medium “perfetto e trasparente”, da “finestra sul mondo” qual era stata considerata fino all’Illuminismo, nella concezione contemporanea l’immagine è vista come segno la cui ingannevole naturalezza celerebbe un meccanismo mistificatorio “opaco, distorsivo e arbitrario” (1984, 504)⁵⁵.

Tale difficoltà definitoria persiste sullo sfondo della *pictorial turn* rilevata da Mitchell, da intendersi non solo come diffusione dell’immagine e dei media visivi, ma anche come apertura e interesse da parte del mondo accademico e non nei confronti delle sue conseguenze⁵⁶:

The picture now has a status somewhere between what Thomas Kuhn called a “paradigm” and an “anomaly”, emerging as a central topic of discussion in the human sciences in the way that language did: that is, as a kind of model or figure for other things (including figuration itself), and as an unsolved problem, perhaps even the object of its own “science”, what Erwin called an “iconology”. The simplest way to put this is to say that, in what is often characterized as an age of “spectacle” (Guy Debord), “surveillance” (Foucault), and all pervasive image-making, we still do not know exactly what pictures are, what their relation to language is, how they operate on observers and on the world, how their history is to be understood, and what is to be done with or about them. (1994, 13)⁵⁷

⁵⁴ Si veda a proposito anche Boehm (1994).

⁵⁵ Dal punto di vista odierno, in relazione alla diffusione pervasiva delle tecnologie di ripresa fotografica e filmica, e all’aumento esponenziale delle possibilità di produzione, memorizzazione e manipolazione delle immagini, mi sembra un’analisi di straordinaria perspicacia.

⁵⁶ Lo nota anche Boehm (1994, 325), quando parla di congedo dalla “galassia Gutenberg”, intesa come epoca del libro e della scrittura come norma, verso una nuova centralità dell’immagine. Anzi, il rapido intensificarsi dell’interesse per il rapporto tra testo e immagine, se da una parte ha stimolato l’organizzazione di numerose conferenze e simposi e la pubblicazione di miscelanee e monografie dedicate, dall’altra ha anche ostacolato un’adeguata sistematizzazione teorica, come nota già Dirscherl (1993) nell’introduzione al volume che raccoglie gli interventi del 3. *Passauer Internationales Kolloquium*, sottolineando come anche i tentativi in questa direzione nello stesso *Kolloquium* si siano scontrati con l’estrema varietà terminologica e di approcci che caratterizza questo ambito, diviso tra molteplici “discipline in cooperazione e in concorrenza”.

⁵⁷ Si veda comunque l’intero capitolo “The Pictorial Turn” (ivi, 11-34). La *pictorial turn* viene qui definita non tanto in base all’onnipresenza delle immagini e della “spettatorialità”, ma alla consapevolezza di quanto il problema antico della rappresentazione figurativa si sia fatto pressante, inesorabile a tutti i livelli della cultura, da quella di massa a quella più elitaria. Vi sono una serie di termini alternativi per descrivere gli stessi fenomeni alla base di questo sviluppo (in estrema sintesi, la pervasività delle immagini nelle arti, nella società e nella cultura contemporanea e la sua tematizzazione): il primo, in ordine di tempo, è *visualistic turn*, seguito da *ikonische Wende*; e infine *visuelle Wende* o *visual turn* (Sachs-Hombach 2003). Queste espressioni fanno riferimento alla serie di svolte individuate dal filosofo Richard

Per questa ragione, Mitchell si concentra non tanto sul tentativo di fornire una descrizione precisa e circoscritta del termine “image” (o immagine), quanto dei suoi possibili impieghi anche in relazione alle pratiche sociali e culturali che ne sono alla base. Sono infatti moltissimi e variegati, ricorda Mitchell, i fenomeni che possono essere raccolti sotto questo nome. Ad esempio immagini grafiche (dipinti, disegni, fotografie, etc.), ottiche (un riflesso in uno specchio, una proiezione su una parete), percettive e mentali (dagli schemi ai sogni, dai ricordi alle visualizzazioni di idee) e verbali (ecfrasi, ovviamente, ma anche le metafore) – così, l’immagine può essere considerata non solo un segno ma piuttosto una “storia” (1984, 504).

Il fatto che il concetto di immagine rimandi a complessità e significati caratterizzati da un grado anche elevato di metaforicità porta a quella che è stata individuata come peculiarità determinante della logica delle immagini per le sue “implicazioni categoriali” (Boehm 2004, 40-41)⁵⁸, ovvero l’ammaliante capacità di suggerire o addirittura mostrare ciò che non c’è, di procedere anche *in absentia*⁵⁹. Questo aspetto in qualche modo annulla la differenza tra immagini materiali o concrete e immagini metaforiche o mentali:

But if the key to the recognition of real, material images in the world is our curious ability to say “there” and “not there” at the same time, we must then ask why mental images should be seen as any more – or less – mysterious than “real” images. (Mitchell 1984, 510)⁶⁰

Come ha spiegato in modo incisivo anche Boehm, le immagini hanno il potere di permettere l’accesso a qualcosa che è altrove, o anche solo pensato o sognato (2004, 32). Tale potenziale sospensione “tra realtà e finzione”, a cui si legano la possibile mancanza di chiarezza e il rischio di seduzione tradizionalmente associati all’immagine, alimenta tuttavia anche un pregiudizio negativo, se non addirittura una forma di disprezzo storicamente radicata, che genera sia fascinazione che il moto opposto, fobia. Così, chiedersi cosa effettivamente sia l’immagine (mentale o reale) equivale a riflettere sui più basilari meccanismi di rappresentazione della realtà e sulla relazione con essa, riflessione che, dalla

Rorty nel 1967, in particolare, per contrasto, alla *linguistic turn*, ed evidenzia al contempo l’interesse e la complessità dell’indagine della natura delle immagini.

⁵⁸ Senza dimenticare, come ha sottolineato Maar nel volume concepito come compagno a quello in cui compare il contributo di Boehm, che le immagini e la cultura visiva, per quanto diffuse e pervasive, non sembrano in procinto di sostituirsi a parole e testi, anche in virtù dell’efficacia delle loro potenziali sinergie (Maar 2006, 14).

⁵⁹ Sulla capacità delle immagini (in origine sacre) di richiamare una *praesentia*, si veda Wenzel (1993, in particolare 40-47); ma anche Mitchell (1984, in particolare 521).

⁶⁰ Trad.: Ma se la chiave per il riconoscimento delle immagini reali e materiali nel mondo è la nostra curiosa capacità di dire contemporaneamente ‘c’è’ e ‘non c’è’, dobbiamo allora chiederci perché le immagini mentali dovrebbero essere viste come più (o meno) misteriose delle immagini ‘reali’.

cesura rappresentata dall'impressionismo in poi, sarebbe assolutamente imprescindibile alla produzione artistica (Boehm 1994, 326)⁶¹.

Su questo sfondo, ci si può chiedere se, nella capacità di individuare presenza e assenza, vi siano costanti oggettive a guidare l'elaborazione visiva dell'immagine. Un appiglio utile viene offerto dal principio fondamentale della teoria della Gestalt⁶², sviluppato muovendo dal riconoscimento, da parte di Christian von Ehrenfels, di una qualità “gestaltica” posseduta dalle melodie. Che la trasposizione in una tonalità diversa non ne comprometta la riconoscibilità, nonostante non vengano più impiegate le stesse note, ha come diretta implicazione il celebre principio fondamentale della Gestalt: il tutto equivale a più della somma delle singole parti. La sua applicazione alle immagini è nota e permette di metterne a fuoco due caratteristiche essenziali (anche per contrasto a quanto rilevato a proposito del testo) che rafforzano la concezione dell'immagine come compresenza di presenza e assenza: il suo carattere simultaneo e alineare. Per quanto riguarda la raffigurazione effettivamente presente, è infatti chiaro che un'immagine possa essere vista, se le dimensioni non lo impediscono, nella sua interezza ma anche nei suoi dettagli, sui quali l'occhio potrà poi scorrere senza dover seguire un ordine prestabilito. Ma constatazioni analoghe valgono per le aperture e i rimandi in absentia, ed è forse qui che si dispiega il potenziale di significazione più intenso.

L'immagine si profila così come concetto complesso, comprendente una varietà di esiti (visivi, testuali, mentali) che forniscono rappresentazioni opache del mondo, di cui fruire tramite uno sguardo articolato, alineare e libero. Pensando agli intenti programmatici e alle aspirazioni poetiche della letteratura di Marlene Streeruwitz, non stupisce che la scrittrice viennese abbia sperimentato varie modalità di impiego dell'immagine nella sua letteratura, dalle istantanee grafiche di *Lisa's Liebe*. (1997) a quelle testuali di *Können*. per arrivare ai collages di *Und*.

2.2.3 Parole e immagini si fanno testo

Dopo aver esaminato i concetti di testo e immagine separatamente, è possibile chiedersi cosa accada quando i due si trovino l'uno insieme all'altra. Senza pretendere di analizzare in modo dettagliato la complessa casistica di relazioni possibili, si cercherà di metterne a fuoco le principali modalità, muovendo dalla constatazione che è diffusa la concezione per cui testo e immagine costituiscono mezzi di rappresentazione prototipicamente contrapposti, ma che al tempo stesso forme di incontro e contaminazione siano storicamente radicate, culturalmente diffuse e funzionali alla sperimentazione in varie discipline artistiche.

⁶¹ Tale cesura segnerebbe inoltre la fine della convinzione che alla invenzione della prospettiva corrisponda la possibilità di una rappresentazione naturalistica e mimetica, per mettere invece in scena una rappresentazione il cui realismo è realizzato anche tramite una riduzione dell'*imitatio* (Polanyi 1994).

⁶² In questa sede, si rinuncia alla delineaazione dell'evoluzione storica delle diverse fasi di questa scuola di pensiero, per la quale si rimanda a Wagemans (2015).

Si tratta dunque di individuare le ragioni della supposta antitesi e le possibilità di combinazione.

Pfister ha riassunto in modo molto incisivo le differenze tipologiche che caratterizzano testo e immagini in termini semiotici, mettendo contemporaneamente in luce la profondità delle relazioni che legano questi due elementi: se l'immagine è iconica, il segno linguistico e di scrittura è arbitrario, se l'immagine è diretta (=rappresentazione), la scrittura è mediata (=rappresentazione di rappresentazione), se l'immagine è analogica e predominantemente connotativa, il testo è digitale e principalmente denotativo, se l'immagine non controlla la sequenzialità della ricezione, il testo (generalmente) lo fa, eppure le due modalità dialogano, per Pfister, in modo da integrare reciprocamente il potenziale di significazione o sovvertirlo (Pfister 1993, 321). Questa situazione già articolata viene ulteriormente complicata se si considera che manifestazioni testuali possono in certi impieghi creare esse stesse delle immagini⁶³, e che la scrittura può farsi esplicitamente visiva ("più" visiva di quanto non sia quando l'unico obiettivo è che venga decifrata) ed essere osservata come se fosse un'immagine⁶⁴ – questo accade se mette in scena e sfrutta strategicamente la dimensione grafica e tipografica. Per contro, un'immagine che accompagna un testo può essere "letta" anche in termini di una sua ipotetica valenza semantica:

mit der Verschriftlichung der Sprache beginnt ein mehrfacher und mehrdimensionaler Prozess, der wohl nie zu einem Ende kommen wird, kommen kann. Dieser Prozess ist nicht eine bloße Symbiose von Text und Bild, sondern es ist viel mehr eine wechselseitige Beeinflussung und Durchdringung unterschiedlicher Zeichensysteme: Textliches resp. Sprachliches wird bildlich, und Bildliches wird sprachlich resp. textlich. (Wolf 2000, 289)⁶⁵

Anche secondo Stöckl, la "modalità linguistica" e quella "pittorica" possono incontrarsi in un testo secondo due modalità: un testo verbale può acquisire qualità di immagine, in una sorta di transfer parziale – come già accennato, ad esempio tramite una tipografia "marcata" –, oppure testo verbale e immagine creano un'integrazione semantica e formale nella quale ognuno dei due elementi può sfruttare le strategie dell'altro, dispiegando il potenziale semiotico reciproco per dare vita a una nuova gestalt comunicativa potenziata (2004, 19). Se per

⁶³ Si veda Sandig (2000, 27-28). La poesia visiva e quella concreta ne forniscono numerose realizzazioni, basti pensare ai celeberrimi componimenti *Il pleut* di Apollinaire (1918) e *Apfel mit Wurm* di Reinhard Döhl (1965).

⁶⁴ Un esempio particolarmente chiaro di questa coincidenza tra scrittura e immagine è offerto dai capoletteristi, che enfatizzano l'aspetto visivo (decorativo, ma a volte anche concettuale o narrativo) mantenendo la leggibilità (e dunque la dimensione simbolica).

⁶⁵ Trad.: Con la trascrizione del linguaggio, inizia un processo molteplice e multidimensionale, che probabilmente mai troverà fine. Questo processo non è una mera simbiosi di testo e immagine, ma consiste piuttosto nella reciproca influenza e compenetrazione di sistemi diversi di segni: ciò che è testuale o linguistico diventa figurativo, e ciò che è figurativo diventa linguistico o testuale.

la gerarchia tra i due elementi c'è una gamma di possibilità estremamente ampia, dal “timone” alla “protesi”⁶⁶ con tutte le sfumature comprese, per Mitchell, le relazioni “normali” o comunque “tradizionali” sarebbero quelle che prevedono una subordinazione chiara e una divisione dei compiti molto netta (Mitchell 1994, 91). In ogni caso, secondo queste modalità, la parola può farsi immagine e l'immagine parola, e comporre così un nuovo, articolato testo.

Questa consapevolezza è fondante per l'ambito della scrittura verbovisiva, ovvero:

un'espressione che cerca di comprendere [...] sia quelle forme di comunicazione verbale che intendono anche farsi vedere (nel senso “pittorico” del termine), sia quelle forme di comunicazione visiva che intendono anche farsi leggere (nel senso “letterario” del termine). (Pignotti, Stefanelli 2011, 13)

I processi peculiari della scrittura verbovisiva, ovvero “farsi vedere” e “farsi leggere”, implicano entrambi relazioni di natura sia ossimorica che tautologica. Esse sono presenti già nel titolo del volume edito da English e Silvester, *Reading Images and Seeing Words* (2004), che fin dalla prefazione evidenzia la tendenza del lettore o della lettrice alfabetizzato/a a dirigere la propria attenzione al significato o concetto sotteso alle parole scritte, nonostante esse possiedano indubbiamente una dimensione visiva⁶⁷. Per contro, i segni visivi (non testuali in senso stretto) possono essere considerati leggibili nella misura in cui sono riconoscibili e interpretabili in termini di significazione. La “lettura” è così caratterizzata dall'accostamento antitetico dei processi del guardare e del leggere, secondo uno schema che tuttavia si ripete in modo analogo sia per le parole che per le immagini.

Le affinità implicate dalla relazione tautologica⁶⁸ vengono rilevate anche da Mitchell, che sottolinea quanto la scrittura decostruisca la possibilità di un'immagine o di un testo puri. L'implicazione metaforica consiste nello smantellamento dell'opposizione tra il “letterale” e il “figurativo” (Mitchell 1994, 95)⁶⁹ e

⁶⁶ Ciascuno dei due elementi, testo e immagine, può assumere ciascuno dei due ruoli in relazione all'altro (Pignotti, Stefanelli 2011, 150-166).

⁶⁷ Anche secondo Webster (1995, 86) le parole, o anche solo le lettere, che vengono inserite in un contesto che è predominantemente iconico e non più verbale, non perderanno mai completamente la suggestione del significato verbale per un fruitore o una fruitrice che siano in grado di decodificarlo.

⁶⁸ Da un punto di vista cognitivo, essa ha oltretutto origini molto profonde, in quanto la percezione audiovisiva e la memoria possono essere considerate come modalità primarie della comunicazione e la scrittura e l'immagine, come media, a esse si riferiscono (Wenzel 1993, 37).

⁶⁹ Per Mitchell, tutta la scrittura sembra dunque essere almeno in certa misura di base potenzialmente sinestetica. Sia che si consideri la sinestesia come procedimento retorico dato dall'associazione di sfere sensoriali diverse, o come fenomeno psicologico di fusione di sensi distinti, la scrittura può attivare processi sinestetici nella misura in cui il suo processo di ricezione, la lettura, passa necessariamente tramite il canale visivo (con l'eccezione degli alfabeti tattili) ma può anche coinvolgere quello uditivo, in senso letterale (nel caso di lettura

può ovviamente essere ulteriormente ampliata tramite l'applicazione non solo alla scrittura come mezzo per fissare contenuti, ma ai contenuti stessi, nella misura in cui alcuni accorgimenti stilistici conferiscono al testo una qualità immaginifica⁷⁰.

Nello specifico del collage, la presentazione di parola e immagine in un unico contesto costituisce una possibilità in un certo senso innata e ampiamente sfruttata⁷¹, esplorata fin dai primi *papiers collés*, in particolare tramite l'inclusione nell'opera prevalentemente pittorica di materiali trovati contenenti stralci di testo (etichette, ritagli di giornale, e così via). Difficile sopravvalutarne l'impatto: come nota Pfister, l'introduzione di lettere, numeri e parole nelle composizioni cubiste, prima da parte di Georges Braque e poi subito dopo di Picasso e Juan Gris, ha comportato un'espansione del vocabolario pittorico e l'esplosione della concezione convenzionale delle arti (Pfister 1993, 323). Proprio questi esperimenti sembrano aver contribuito alla transizione dal cubismo analitico, volto all'analisi della struttura della forma tramite l'abbandono del punto di vista unico a favore di una prospettiva molteplice e simultanea, a quello sintetico, teso a saggiare i limiti tra illusione e realtà⁷². Si tratta di un dato che evidenzia ancora una volta come fin dall'inizio del XX secolo il collage, in questo caso tramite la compresenza di parola e immagine vista come molto più di un gioco superficiale di accostamenti antitetici, sia risultato funzionale all'indagine di possibilità

a voce alta) o figurativo (si pensi semplicemente al ruolo delle figure di suono in letteratura, che possono essere recepite anche nel caso di lettura silenziosa, suggerendo un'attivazione anche solo astratta e "interiore" del senso dell'udito). Sono poi innumerevoli gli autori e le autrici che riferiscono di prediligere o di addirittura di aver bisogno di una lettura ad alta voce per completare la propria opera.

⁷⁰ Fix e Wellmann (2000, XVII) vi includerebbero, ad esempio, espressioni figurative, giochi di parole, ambiguità di significato, vaghezza.

⁷¹ Senza dimenticare, naturalmente, che esempi di abbinamenti tra parola e immagine, ma anche di contaminazioni verbosive si hanno fin dall'antichità; basti pensare ai *technopaegnia* e *progymnasmata* greci, ai *carmina figurata* latini e alla loro ritrovata fortuna rinascimentale, agli *akrosticha*, *mesosticha*, *telesticha*, ai componimenti "in forma di" medievali, agli emblemi e alle imprese del sedicesimo e diciassettesimo secolo, (Dehò 2008, 138; Bohn 2011 [2010], 13; Adler, Ernst 1997, 194). Adler ed Ernst rilevano la tendenza a individuare la seconda parte del XX secolo come periodo privilegiato di indagine, nonostante l'abbinamento in forma testuale di parola e immagine vanti circa tre millenni di storia in una gran varietà di culture e contesti, tanto da suggerire che variazioni sul concetto siano da considerarsi una "costante transculturale".

⁷² Si vedano le voci "Collage" <<https://www.britannica.com/art/collage#ref214166>>, (05/2021), "Cubism" e <<https://www.britannica.com/art/Cubism>>, (05/2021), e infine quella dedicata a "Western Painting – Modern" <<https://www.britannica.com/art/Western-painting/Modern#ref69599>>, (05/2021) nell'enciclopedia Britannica. Inoltre, Dirscherl (1993, 22) sottolinea la liberazione definitiva, grazie alle avanguardie artistiche di inizio XX secolo, delle belle arti dalla "camicia di forza" della ripetizione mimetica della realtà.

estetiche di rappresentazione della realtà rivoluzionarie poi ulteriormente approfondite nei decenni a venire⁷³:

Die Freisetzung ikonischer Zeichen durch die Collage führt in weitere Konsequenz auch zu einer neuen Verfügbarkeit der Sprache als Rivale und Partner der bildnerischen Darstellung. An die Stelle des Konvergenzstrebens im Mit- und Gegeneinander von Bild und Text tritt nun ein neues Verhältnis, in dem beide als gleichberechtigte und gleichwohl unterschiedlich wirksame Partner begriffen werden. (Dirscherl 1993, 22)⁷⁴

Questo nuovo rapporto, caratterizzato da una maggior consapevolezza della divergenza tra parola e immagine intesa non come rivalità, ma piuttosto come pluralità di possibilità di reciproca dinamizzazione, è parallelo alla diffusione sempre più pressante della *visual culture* rilevata negli ultimi decenni del XX secolo e al fatto che la concezione del “mondo-come-testo” (e più anticamente del “mondo-come-libro”) venga sfidata da quella del “mondo-come-immagine” (Mirzoeff 1998, 6). In questo senso, di una presupposta dicotomia netta tra parola e immagine, se mai essa fosse esistita, non rimane molto – ma del resto essa può anche essere vista come il risultato di un’operazione di semplificazione e astrazione che occulta il carattere effettivamente ibrido di tutti i media (Mitchell 1994, 94-95), tanto quelli antichi quanto moderni, e che coincide piuttosto con un tentativo di purificazione arbitrario e utopico.

Tuttavia, la comprensione dell’articolato sodalizio tra parola e immagine è caratterizzata da diffuse difficoltà. Come nota Schmitz-Emans nel preambolo alla sua monografia *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare* (1999), la storia recente della letteratura e delle arti visive viene da una parte presentata come progressivo allontanamento del figurativo e del verbale, mentre dall’altra proprio le stesse arti contemporanee sono e sono state caratterizzate da un moto (opposto) di avvicinamento e superamento dei confini tra i generi⁷⁵. Esso, pur

⁷³ Si ricordi infatti che sono state scuole artistiche come il Bauhaus, il neoplasticismo (noto anche come De Stijl), o più ampiamente il Movimento moderno (The International Style), a mostrare ancora più chiaramente quanto le parole stesse possano essere considerate immagini esibendo la percepibilità sensuale della parola (Bolter 2003, 19).

⁷⁴ Trad.: La liberazione di segni iconici attraverso il collage porta anche, come ulteriore conseguenza, a una nuova disponibilità del linguaggio come rivale e compagno della rappresentazione pittorica. La ricerca di convergenza nella coesistenza e opposizione di immagine e testo è ora sostituita da un rapporto nuovo, in cui entrambi vengono intesi come compagni dai pari diritti, eppure diversi modi di agire. Nella stessa sede, Dirscherl definisce il primo e più celebre dei romanzi-collage di Max Ernst, *La femme 100 têtes* (1929) come culmine del processo di allontanamento da rapporti tra testo e immagine da intendersi in modalità prettamente illustrativa.

⁷⁵ Per inciso, si noti che la studiosa rileva anche che il “topos” pessimista di una prossima affermazione dell’immagine a discapito della parola sembra affrettato e privo di fondamenti, in quanto la questione del rapporto tra figurativo e verbale non risulta così ampiamente generalizzabile (Schmitz-Emans 1999, 3) – a poco più di vent’anni di distanza, tanto l’affermazione quanto la motivazione sembrano ancora validi.

non costituendo una prerogativa del secolo scorso, risulta certamente caratterizzante per questo periodo (von Beyme 2005, 301) che ha visto anche l'esplosione della fotografia⁷⁶, del cinema, della televisione – in generale, dei media visivi – e l'affermazione del potere e dell'onnipresenza dell'immagine⁷⁷. In estrema sintesi, si può affermare che una delle caratteristiche rivoluzionarie delle stesse avanguardie artistiche che hanno sviluppato e sperimentato il collage risiede nell'integrazione di testo, ovvero discorsività, e immagine, ovvero figuratività (Maltrovski 2004, 9). Qui, proprio come accade per l'immagine considerata singolarmente, anche la compresenza di materiale testuale e grafico si articola come complessa ripresa dell'assente come presente, come "presenza realizzata" che annulla la distanza "tra ora e una volta, tra qui e lì" (Wenzel 1993, 47)⁷⁸.

Storicamente, le difficoltà del rapporto nei secoli che hanno preceduto lo sviluppo dei media (audio)visivi, sono intrinsecamente legate al ruolo della stampa⁷⁹ (e con essa, soprattutto prima della diffusione della litografia, la parola e il testo) come strumento di prestigio nella trasmissione di contenuti colti (Drucker 1995, 21). Esso si innesta su una tradizione di origine più antica, rafforzata nel medioevo, che deduceva l'inferiorità delle arti figurative dal loro impiego didattico per istruire gli analfabeti⁸⁰. Da qui deriva implicitamente che la materialità (inclusa la dimensione tattile⁸¹) e il potenziale visivo della parola, quando vengono focalizzati, non solo non risultano testuali, ma anzi potenzialmente connotati come anti-testuali.

Una scarsa considerazione dell'immagine sarebbe radicata anche nell'estetica illuminista:

⁷⁶ Il ruolo chiave della fotografia, in particolare, viene sottolineato da Bredekamp (2004) nella sua breve storia dell'*iconic turn*, in relazione alla sua capacità di trasmettere un grado di realtà quasi fisicamente palpabile alle questioni essenziali dell'iconicità. Nello stesso contributo, lo studioso sottolinea che, per la sua pretesa di obiettività, la fotografia possa essere accompagnata dalla convinzione che essa sia non solo una rappresentazione, ma una materializzazione della realtà.

⁷⁷ Bolter (2003) muove dall'osservazione che la constatazione della predominanza della rappresentazione visiva nella nostra epoca costituisca ormai una sorta di topos condiviso non solo dai critici (da Gombrich a Jameson, passando per Mitchell), ma anche dalla cultura popolare e dalla comunità artistica. Drucker (1995) parla addirittura di saturazione, nel quotidiano, di segni, lettere e linguaggio.

⁷⁸ Anche Stegu sottolinea che la peculiarità delle immagini integrate in testi linguistici risieda nella loro capacità di integrare caratteristiche sia della realtà extralinguistica che testuali (2000, 319).

⁷⁹ E del libro come sua espressione privilegiata, "legata a uno specifico modello di organizzazione testuale, basato sulla linearità" (Roncaglia 2006, 82).

⁸⁰ Vi fa riferimento anche Eisner (2008 [1985], 149), nella sua descrizione di forme storiche di arte sequenziale predominantemente visive, che descrive come "stenografiche" e atte a rafforzare le mitologizzazioni dominanti in un pubblico poco colto, mentre per l'accesso a narrazioni più complesse rimaneva necessaria l'alfabetizzazione.

⁸¹ Coincidente, quando la stampa non è in rilievo, semplicemente con la qualità della carta o del supporto scelto.

Die Moderne ist ein visuelles Zeitalter. Aber ihre Einstellung zu Bildern und zum Bilde als Medium ist auf eine dezidierte Abwertung gegründet, deren Fundamente in der Ästhetik der Aufklärung und des Klassizismus gelegt wurden. An Lessings kunsttheoretischer Schrift »Laokoon« lässt sich das gut stellvertretend demonstrieren. (Warncke 2006, 51)⁸²

Nella sua celebre confutazione dell'idea classica di equivalenza tra poesia e pittura per sancire una differenziazione basata sulle rispettive peculiarità delle due arti, Lessing afferma, come è noto, che la prima si sviluppa nel tempo, la seconda nello spazio: la poesia si sviluppa tramite il susseguirsi lineare delle parole; la pittura nella compresenza dei suoi elementi costitutivi priva di un ordine prestabilito, a lineare⁸³. Warncke sottolinea che questa distinzione implica una riduzione della pittura (e per analogia anche delle altre forme di rappresentazione visive) all'aspetto estetico, in contrasto alla capacità di esprimere contenuti complessi e collegamenti consequenziali della letteratura. In questo senso, la riflessione di Lessing risulterebbe dunque da un lato funzionale alla (ri)affermazione di una gerarchia il cui vertice è occupato dalla poesia e dall'altro logica solo come conseguenza di una difficoltà perdurante nel considerare le specificità formali legate al medium, piuttosto che le sole caratteristiche tecniche e gli aspetti contenutistici (*ibidem*).

Con questa consapevolezza, la differenziazione individuata da Lessing può essere riconsiderata proficuamente in termini del sistema impiegato per fissare o esprimere significato/significazione nelle diverse arti (la scrittura per la poesia o, più in generale, la letteratura, e le varie tecniche impiegate per la rappresentazione figurativa nelle diverse arti) e riletta non come opposizione tra le categorie del tempo e dello spazio⁸⁴, ma tra modalità di produzione e ricezione digitali e analogiche (Fix, Wellmann 2000, IX-XIII). La scrittura⁸⁵ (come anche il linguaggio, convenzionalmente) impiega infatti un sistema finito di simboli discreti, ed è, in questo senso, digitale (Krämer 2006, 82), mentre l'immagine, a prescindere dalla tecnica di realizzazione impiegata, è caratterizzata da continuità e da un "repertorio" di segni teoricamente infinito. Il sistema testuale è codificato arbitrariamente; quello figurativo no, risulta comprensibile in quanto fa riferimento alla realtà che ci circonda e sottintende, al posto di una lettura sequenziale, una visione almeno a tratti d'insieme:

⁸² Trad.: La modernità è un'epoca visiva. Ma il suo atteggiamento nei confronti delle immagini e dell'immagine come medium si basa su una netta svalutazione, le cui fondamenta sono state poste nell'estetica dell'Illuminismo e del Classicismo. L'analisi del "Laocoonte", lo scritto di filosofia dell'arte di Lessing, lo dimostra in modo esemplare.

⁸³ Secondo Barck (1993, in particolare 259), la riflessione teorica contemporanea risulterebbe ancora polemicamente informata dalle conseguenze della riflessione estetica del *Laokoon*.

⁸⁴ Peraltro problematica anche in virtù della semplice considerazione che i prodotti di alcune arti figurative si dispiegano su due dimensioni e altre su tre.

⁸⁵ Le considerazioni in materia sono qui limitate ai sistemi alfabetici, e in particolare a quello latino, in quanto una riflessione su problematiche specifiche ad esempio dei sistemi logografici trascenderebbe l'oggetto e gli scopi del presente lavoro.

Because pictorial signs can access the same mental models that real-world objects access, we can understand pictures. It is the similarity between optical impressions gained from picture viewing and real-world vision that facilitates meaning-making in images. Whereas images thus represent an analogue code, language is deeply symbolic and digital. [...] Although writing and pictures share some similarity, as both use the surface are of a medium for representation, they radically differ in that writing utilizes two-dimensional arbitrary graphic forms to represent speech sounds, whereas pictures systematically evoke the three-dimensionality experienced in the perception of objects. (Stöckl 2004, 17)⁸⁶

Questa distinzione fondamentale sussiste a prescindere dalla dimensione grafica, dalla qualità di immagine, posseduta da qualsiasi testo in quanto prodotto che può essere anche solo osservato (ma che certo non può essere letto senza essere guardato), e dalla dimensione semantica, dalla qualità di discorso⁸⁷, che può essere ermeneuticamente attribuita a ogni immagine.

A fronte delle relazioni ossimoriche e tautologiche, delle opposizioni tra capacità di sedurre e prestigio culturale e tra analogico e digitale, e di una storia antica ma ancora in corso di rapporti complessi, non stupisce che Mitchell veda nell'espressione "parola e immagine" una designazione sostanzialmente insoddisfacente per una dialettica che è necessariamente instabile e dinamica, dettata dal continuo spostamento avanti e indietro tra pratiche e discorsi differenti⁸⁸: egli preferisce, per i prodotti caratterizzati dalla compresenza costitutiva dei due elementi, il termine "imagetext" (1994, 83), da intendersi come forma composta oppure sintetica. Come fusione di due parole usate per indicare concetti tradizionalmente ritenuti nettamente separati, il conio ha indubbiamente il pregio di evidenziare le tensioni e complessità intrinseche alla combinazione di testo e immagine, suggerendo il trasferimento di caratteristiche specifiche a ciascuno dei due elementi sull'altro alla nuova unità, diversa dalla semplice somma dei suoi componenti e ibrida.

Eppure, alla luce delle riflessioni esposte e in considerazione della tendenza diffusa negli ultimi decenni per la quale la definizione di testo ha cessato di indi-

⁸⁶ Trad.: È possibile comprendere i segni pittorici poiché essi accedono agli stessi modelli mentali a cui accedono gli oggetti del mondo reale. È la somiglianza tra le impressioni ottiche ottenute dalla visione delle immagini e la visione del mondo reale a facilitare la creazione di significati nelle immagini. Mentre le immagini rappresentano un codice analogico, il linguaggio è profondamente simbolico e digitale. [...] Sebbene la scrittura e le immagini condividano alcune somiglianze, in quanto entrambe utilizzano la superficie di un mezzo per la rappresentazione, esse differiscono radicalmente in quanto la scrittura utilizza forme grafiche bidimensionali arbitrarie per rappresentare i suoni del discorso, mentre le immagini evocano sistematicamente la tridimensionalità sperimentata nella percezione degli oggetti.

⁸⁷ Stegu afferma che le immagini risultino "testualizzate" se presentate in un contesto linguistico o testuale, in quanto la loro ricezione diverrebbe più simile ai processi di lettura o ricezione linguistica (2000, 319).

⁸⁸ Fix e Wellmann sottolineano la necessità di cambiare rapidamente e costantemente tra differenti modalità di ricezione nel confronto con parola e immagine (2000, XII-XIII).

care *solo* una sequenza di parole o di frasi, sembra aver ragione Marlene Streeruwitz nel definire i suoi collages *testi*, da intendersi a questo punto in senso ampio, ovvero sottintendendo la necessità di un approccio semiotico che sia in grado di considerare “simultaneamente proposte di significato discorsive e presentazionali” (Fix, Wellmann 2000, XIII) che possa riferirsi tanto a varie combinazioni di testo in senso stretto (insieme di parole) e immagini, come sequenze di sole parole o sole immagini, oppure (ed è il caso estremo) come immagini uniche. In ogni caso, si tratta di testi articolati, in cui la compresenza di elementi più propriamente verbali/testuali e più propriamente visivi può attivare processi di confronto e contaminazione, mettendo in risalto gli aspetti discorsivi del materiale grafico e figurativi di quello testuale, implicando di conseguenza anche un’interazione, se non addirittura un’integrazione, delle varie modalità di osservazione e interpretazione attivate.

2.3 Il testo come mosaico: l’intertestualità

Per comprendere la natura, la portata e le implicazioni del fenomeno dell’inter-testualità⁸⁹, e il suo ruolo all’interno dei collages analizzati, è necessario muovere dalle possibili concezioni e definizioni del termine⁹⁰. Julia Kristeva ha coniato il termine *intertextualité* nel 1966, muovendo dalla “scoperta” introdotta da Bachtin nella teoria letteraria e precisandola come pendant della nozione di intersoggettività:

ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività, si stabilisce quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge, per lo meno, come *doppio*. (Kristeva 1977, 107, trad. di Mininni)⁹¹

Il termine “mosaico” evidenzia in modo immediato e intuitivo l’affinità tra collage e intertestualità⁹². Come sottolineano già nell’introduzione al loro volume, Dörr e Kurwinkler (2014, 6-10), essa costituisce una categoria che raccoglie fenomeni noti fin dall’antichità, per quanto la sua concettualizzazione e definizione siano appunto ben più recenti. Secondo i due studiosi, vi sono essenzialmente due approcci all’inter-testualità, accomunati in ogni caso dalla volontà di

⁸⁹ A questa categoria è stato spesso fatto ricorso in particolare dalla critica dedicata alle opere teatrali e letterarie di Marlene Streeruwitz; si veda ad esempio Mittermayer (2002).

⁹⁰ La difficoltà di definizione legata a questo termine intrinsecamente caratterizzato da potenziali aperture interdisciplinari viene rilevata già in apertura del volume *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* curato da Broich, Pfister (1985). Si rimanda inoltre anche ai più recenti Helbig (1998); Rajewsky (2002); Hoffmann, von Hagen (2007); Aczel (2008); Wolf (2008); Dörr, Kurwinkler (2014).

⁹¹ Tenendo presente che Kristeva adopera, in una prospettiva di semiotica culturale, un concetto di testo estremamente ampio, secondo il quale anche storia e società si lasciano “leggere”. Il brano muove appunto dai concetti di dialogicità e polifonia di Michail Bachtin, che pure hanno una dimensione primariamente intratestuale.

⁹² Essa viene rilevata anche da Adamowicz (1998, 13-14).

descrivere, spiegare o sistematizzare le relazioni tra testi con finalità ermeneutiche piuttosto che limitarsi all'individuazione delle fonti alle quali viene fatto riferimento, come invece da tradizione retorica: quello più ampio considera l'intertestualità come estensione del concetto di testo, ovvero come venir meno dei suoi confini⁹³, facendone dunque una caratteristica generale dei fenomeni testuali; l'altro la considera un iperonimo descrittivo applicabile alle forme di relazioni che possono sussistere tra testi differenti, ovvero una caratteristica specifica di alcuni testi, in particolare quelli considerati letterari o poetici. È quest'ultima la definizione preferita da Dörr e Kurwinkel, in appoggio anche a Pfister, in quanto individua l'intertestualità come conseguenza di quei processi attraverso i quali un testo si riferisce in modo tangibile ad altri pre-testi oppure ai codici e sistemi di significato a essi sottesi. Secondo Pfister (1985, 25), circoscrivere così l'intertestualità permette una definizione al tempo stesso più incisiva e più sistematica⁹⁴, in quanto sussume relazioni quali il rapporto con fonti allotrie e influenze esterne, la citazione e il riferimento, la parodia, l'imitazione, la traduzione e l'adattamento (ivi, 15)⁹⁵.

In relazione al collage, questa definizione permette di riflettere sul fatto che ogni frammento (di testo, immagine o misto) necessariamente attiva e mette a fuoco a un'operazione di tipo intertestuale. Inoltre, essa fornisce un supporto ermeneutico in quanto sottolinea quanto queste relazioni abbiano a che fare potenzialmente tanto con la ripetizione quanto con la differenziazione. In relazione alla configurazione individuale, si potranno infatti avere forme di

⁹³ Come sostiene ad esempio Rajewsky (2002). Si tratta di una concezione vicina a quella di Kristeva e condivisa storicamente da numerosi studiosi, come Barthes, che vede in ogni testo una "chambre d'échos"; Riffaterre, per il quale il testo coincide con un insieme di presupposizioni di altri testi; Culler, secondo cui ogni costruito verbale ha carattere intertestuale; Bloom, che sostiene che non vi siano testi, ma solo relazioni tra testi, o Derrida con il suo "texte général" nel quale si sarebbe dissolta la realtà (Pfister 1985).

⁹⁴ Tanto che Pfister individua sei criteri qualitativi per la caratterizzazione del grado di intertestualità (ognuno di essi, se presente e in base alla sua intensità, aumenta il grado di intertestualità): 1) referenzialità – quanto viene marcato e reso esplicito il riferimento?; 2) comunicatività – quanto sono consapevoli del riferimento l'autore e il ricevente?; 3) autoriflessività – vi è una riflessione esplicita sulla natura intertestuale del testo, una sua tematizzazione, e non un semplice impiego?; 4) carattere strutturale – esiste un pre-testo che, oltre a essere citato, funziona da modello per il testo? Vi è uno schema ricorrente nella presentazione dei riferimenti?; 5) selettività – quanto è puntuale il riferimento? Si tratta di un rimando a un genere, a una serie di convenzioni, o a un'opera, o a una sua parte specifica?; 6) dialogicità – vi è un rapporto di tensione, vi sono differenze tra il riferimento nel suo contesto originale e la sua presentazione nella nuova collocazione? (ivi, 25-30). Essi non sono stati sviluppati, evidentemente per il collage, che tuttavia, in generale, spiccatamente intertestuale, in quanto per sua stessa natura i criteri 1), 2), 3) sono fortemente marcati.

⁹⁵ Mi sembra tuttavia utile sottolineare anche che l'intertestualità comprenderà, oltre a queste forme di rapporto intenzionali, riferimenti non voluti dall'autore o addirittura casuali, ma magari evidenti per il lettore o la lettrice, che potrebbe assumerli a elementi portatori di significato. Si noti, a questo proposito, che l'intertestualità intenzionale, se recepitata, guida la ricezione secondo la volontà autoriale, mentre quella fortuita la potrebbe allontanare da essa.

intertestualità conservative, volte alla riaffermazione, oppure innovative, finalizzate alla destabilizzazione, risemantizzazione e riscrittura di contenuti conosciuti (ivi, 22)⁹⁶.

Questo quadro viene proficuamente completato, nel medesimo volume, da una riflessione di Broich (1985) sulle modalità impiegate per marcare i riferimenti intertestuali, su quanto sono stati resi espliciti e dove sono localizzati nell'opera. Si potrà avere, ad esempio, un riferimento esplicito al pre-testo in quello che nella terminologia di Genette verrebbe denominato paratesto, ad esempio nel titolo o sottotitolo, nella prefazione o postfazione, in una citazione in esergo, oppure in luoghi caratterizzati da minor prossimità al testo. Secondo questa logica, la presenza della parola *Collagen* nel sottotitolo di *Und* equivarrebbe a un rimando intertestuale esplicito a tutte le opere prodotte con questa modalità già di per sé intrinsecamente e spiccatamente intertestuale.

Un tipo di marcatura particolare avviene invece nel sistema comunicativo interno al testo (tra i riferimenti proposti, esemplare quello di Don Chisciotte: è il fatto che il protagonista legga romanzi cavallereschi a stabilire il più forte legame intertestuale con questo genere), ancora di più se il pre-testo viene introdotto come oggetto fisico nell'universo narrato, se un elemento interno al pre-testo, come un personaggio, ricorre anche nel testo, o se elementi appartenenti alla realtà storica ricorrono in un contesto fittizio. Il sistema comunicativo esterno può invece mostrare riferimenti intertestuali grazie a una varietà di accorgimenti: nella scelta dei nomi dei personaggi, attraverso variazioni tipografiche o stilistiche. Nella pratica, Broich (1985) sottolinea che spesso, in particolare laddove l'autore miri al riconoscimento del riferimento intertestuale da parte del ricevente, vi sia un accumulo di strategie di questo tipo, che interagiscono l'una con l'altra in caso di ripetizione all'interno dell'opera.

Se si focalizza, inoltre, il fatto che l'intertestualità riconoscibile presenta una riflessione sul posizionamento del testo in relazione a una tradizione storica, come accennato sopra, essa può anche essere analizzata come strategia di memoria culturale che permette eventualmente una contaminazione e dispersione dei generi, tramite il riferimento a una o più altre opere, e coerentemente anche della posizione autoriale, tramite il riferimento a uno più autori, come proposto da Visser (2012). In particolare, la studiosa sottolinea che, in questo contesto, il passato non coincide con eventi storici ricordati da un gruppo di persone, ma piuttosto con un testo carico di significato culturale immanente che riceve una nuova interpretazione. Essa può discostarsi da quella dominante, diventando perfino sovversiva. Anche per questa ragione, oltre che per la complessità intrinseca al fenomeno, Visser ricorda la futilità del tentativo di esplicitare in modo generale l'obiettivo dei fenomeni intertestuali, suggerendo piuttosto di attenersi ad analisi individuali.

⁹⁶ Questo aspetto viene sottolineato, più recentemente, anche in Visser (2012, 10).

2.4 Dall'intermedialità alla multimodalità

Il collage, che venga realizzato come esemplare unico o a stampa, nella sua forma tradizionale si serve esclusivamente di segni visivi; tuttavia, la codificazione potenzialmente (e di fatto molto spesso) è plurale, in quanto, come si è visto, può servirsi sia di scrittura che di immagini. Per comprendere e descrivere le implicazioni di questo fenomeno, si possono introdurre due categorie, intermedialità e multimodalità.

Riguardo alla prima, Rajewsky (2002) sottolinea come una serie di concetti affini, quali “ibridazione”, “contaminazione [dei discorsi]”, “crossover” e “intermedialità”, appunto, siano parole chiave in gran voga nella critica letteraria a partire non più tardi dalla metà degli anni Novanta⁹⁷, nonostante l’interferenza mediale e il superamento dei confini tra generi costituiscano tendenze tutt’altro che nuove⁹⁸. Tuttavia, l’autrice lamenta una moltitudine di questioni teoriche e metodologiche prive di risposta soddisfacente, forse anche a causa della precarietà delle definizioni del termine centrale, ed enfatizza la necessità di precisazioni a livello terminologico, concettuale e teorico che, anche circoscrivendo il campo d’azione alla letteratura, risultano complesse.

Rajewsky opera una prima distinzione tra intermedialità in senso ampio e in senso stretto, in un certo senso analoga a quella vista in relazione all’intertestualità. Infatti, all’intermedialità intesa in generale come superamento di confini tra media espressivi o comunicativi convenzionalmente visti come differenti e separati (è il caso della “trasposizione mediale”, per esempio nell’adattamento filmico di un romanzo), viene affiancata una definizione legata all’utilizzo specifico di più media (nella “combinazione mediale”, ad esempio impiegando sistematicamente in un’opera sia parola che immagine), cui si affianca come terza tipologia quella del “riferimento intermediale”, ovvero la tematizzazione o il rimando a un altro medium, una sorta di intermedialità potenziale (ivi, 15-19). Se è evidente che per l’analisi oggetto di questo volume ci si trova nell’ambito della combinazione mediale e del riferimento intermediale, questo dato non è di per sé sufficiente per informare ulteriormente l’analisi. Piuttosto, è necessario sottolineare anche che l’intermedialità può essere vista come:

un’intertestualità più complessa, di natura reticolare piuttosto che biunivoca, e per questo generalmente coinvolgente un maggior numero di codici linguistici che influiscono in modo più deciso anche sulle nostre qualità e capacità sensoriali. (Anceschi 2015, 96)

Proprio l’attenzione alle “qualità e capacità sensoriali” sta alla base di quelli che possono essere considerati uno sviluppo ulteriore dell’intermedialità, ovvero

⁹⁷ Si veda a questo proposito anche Anceschi (2015).

⁹⁸ Eppure, come rileva Paech (1998, 14), nello studio della letteratura a lungo si è semplicemente ignorata la dimensione materiale rappresentata, banalmente, dal fatto che i testi vengono (generalmente) stampati in libri, oppure, con le nuove tecnologie del XX e XXI secolo possono essere visti secondo nuove modalità (al cinema, in tv, su CD ecc.).

gli approcci incentrati sulla multimodalità. Essa coincide con la combinazione di diversi sistemi o repertori di segni – ovvero modi semiotici – (Stöckl 2004)⁹⁹ e la conseguente necessità, nei processi di produzione o ricezione, di metterli tutti in relazione semantica e formale. Rispetto all’ampiezza dell’intermedialità, che pure costituisce indiscutibilmente una dimensione caratterizzante i collages verbovisivi, risulta più concretamente circoscrivibile e applicabile ai fini dell’analisi.

Tali approcci mettono infatti in luce un aspetto fondamentale in relazione alla dimensione “reticolare”, di particolare rilevanza in relazione al collage: le combinazioni di elementi sono dotate di significato in quanto, attraverso configurazioni più o meno complesse, si attivano relazioni che non sarebbero a disposizione degli elementi costituenti singolarmente presi, a sottolineare l’importanza del principio fondamentale della teoria della gestalt, cui si è già accennato:

recognizing *gestalt similarities*, i.e. inter-modal analogies on both the formal and semantic level, is the core mental operation required in multimodal communication. This applies to the perspective of the producers, who craft *analogies*, just as well as to that of the recipients, who have to recover those analogies and interpret them. Analogies are so central to the design and understanding of multimodal discourse because it is mainly thanks to them that individual signs from various modes cohere into a common whole and form a unified gestalt in perception. (Stafford 2001 [1999], 27)¹⁰⁰

La multimodalità, ovvero una “scoperta tardiva dell’ovvio”¹⁰¹, pone quindi al centro dell’attenzione un fenomeno che viene visto come cruciale alla comprensione di quasi tutte le forme di comunicazione, ma generalmente trascurato (o quantomeno non focalizzato) nell’analisi letteraria o testuale. Infatti, Kress e Van Leeuwen sottolineano quanto la preferenza per la monomodalità sia saldamente radicata a livello storico nella cultura occidentale, sia in relazione ai generi letterari e alle tecniche artistiche di maggior prestigio (si pensi al romanzo o alla pittura ad olio), che alle discipline critiche specializzate e settoriali, come la linguistica, musicologia, etc. (Kress, Van Leeuwen 2001).

⁹⁹ Secondo questa concezione, il linguaggio parlato, ad esempio, è multimodale perché unisce il sistema verbale a mezzi non-verbali come la mimica, il linguaggio del corpo, etc., comprendendo dunque anche una dimensione visiva; cinema, televisione e computer sono multimodali perché integrano immagini in movimento, suono, linguaggio (scritto e parlato), musica, e così via, per moltiplicare il potenziale semantico.

¹⁰⁰ Trad.: [R]iconoscere le somiglianze gestaltiche, cioè le analogie intermodali a livello sia formale che semantico, è l’operazione mentale centrale richiesta nella comunicazione multimodale. Questo vale sia per la prospettiva di chi produce, crea le analogie, sia per quella di chi riceve, di chi deve recuperare queste analogie e interpretarle. Le analogie risultano dunque centrali per la progettazione e la comprensione del discorso multimodale perché è soprattutto grazie a esse che i singoli segni dei diversi modi si uniscono in un insieme comune e formano una gestalt unificata nella percezione.

¹⁰¹ Stöckl parla appunto di “late discovery of the obvious” (2004, 9), e di un fenomeno di grande semplicità e quotidianità (2011, 45).

Per Stöckl, vi sono alcuni aspetti generali che caratterizzano i modi: la capacità di coinvolgere più di un canale sensoriale, la possibilità di rappresentazione in più media, e il fatto che ogni modo costituisca un sistema gerarchico e interconnesso di sub-modi (2004, 11-12)¹⁰². Sono inoltre tre gli aspetti in base ai quali i modi si distinguono l'uno dall'altro: le proprietà semiotiche, l'orientamento cognitivo, il potenziale semantico. Essi in un certo senso riassumono schematicamente gli aspetti già considerati nel paragrafo 2.2.3 in termini della contrapposizione prototipica tra testo e immagine.

Infatti, per Stöckl le proprietà semiotiche coincidono con la doppia articolazione del linguaggio (si hanno segni discreti su due livelli di organizzazione, fonemi e morfemi, che vengono combinati per dare luogo a parole e discorsi) rispetto a quella singola delle immagini (il sistema più vicino a un "alfabeto" in questo caso è dato da tutti gli elementi che conosciamo dalla nostra esperienza visiva del mondo e che possono essere rappresentati come immagini). L'orientamento cognitivo fa invece riferimento al fatto che i diversi modi richiedono appunto operazioni cognitive differenti (il linguaggio è lineare e basato su un processo di integrazioni progressive; le immagini sono basate su una percezione gestaltica simultanea e olistica). Infine, il potenziale semantico, per quanto riguarda linguaggio e immagine, è legato all'assunto generalmente accettato che il linguaggio risulti meno ricco di informazioni polisemiche dell'immagine, per la relativa convenzionalità della sua semantica rispetto alla vaghezza e all'ambiguità di quest'ultima, mentre inversamente l'auto-referenzialità potenzialmente illimitata del linguaggio è scarsa nell'immagine, che soffre di alcune restrizioni semantiche, come l'impossibilità di stabilire nessi di causalità, di negare e di affermare. Le relazioni semantiche quali ripetizione, complementarità, negazione, contraddizione, reinterpretazione sono invece tipiche per tutti i modi. Nel caso concreto di prodotti estetici caratterizzati dalla compresenza e interazione di elementi verbali e visivi, la "competenza multimodale" comprende le capacità di riconoscimento per categorie delle immagini, di assegnazione di significati rilevanti in relazione al contesto d'uso, di comprensione di un testo linguistico in relazione a un messaggio visivo, di recepire la figuratività del linguaggio e della superficie testuale nella comprensione globale, dato che implica una particolare attenzione ad esempio al layout e agli aspetti tipografici (Stöckl 2011).

Dopo questa delineazione teorica, è possibile prendere in considerazione un esempio di approccio multimodale particolarmente ricco di applicazioni pratiche, costituito dal modello GeM ("Genre and Multimodality", genere¹⁰³ e multimodalità) di John A. Bateman (2008). Di tipo empirico, è ispirato ai metodi

¹⁰² Tuttavia, Stöckl sostiene anche che, a livello cognitivo, semantico e storico, la distinzione totale tra modi è sostanzialmente impossibile, in quanto sussistono sempre sovrapposizioni più o meno significative.

¹⁰³ Bateman basa la sua definizione di questo concetto su quella fortemente determinata dalla dimensione sociale di Lemke (1999), per il quale il genere è da considerarsi una formazione sociale semiotica, ovvero una costruzione sociale che è il prodotto di pratiche creatrici di significato sociali e convenzionali, facenti parti del sistema di intertestualità della comunità.

della linguistica basata sui corpora con l’obiettivo di costruire ipotesi predittive concretamente radicate e un procedimento riproducibile per evitare interpretazioni discorsive o aneddotiche; muove dalla constatazione della crescente diffusione di “manufatti”¹⁰⁴ che impiegano simultaneamente una varietà di modi comunicativi basati sul canale visivo, in parallelo a una perdurante mancanza di strumenti analitici adatti alla comprensione dei documenti multimodali che costituiscono l’oggetto di indagine del modello (ivi, 1-20).

Secondo Bateman, è infatti necessario allontanarsi dall’analisi dei modi (testo, immagine, diagramma, etc.) singolarmente presi per focalizzare piuttosto la loro interazione e combinazione, cercando così di comprendere come operino per moltiplicare e non semplicemente sommare i significati¹⁰⁵, un processo per il quale non sembrerebbero essere sufficienti, se presi individualmente, né gli approcci linguistici in senso stretto al testo, né le analisi “tradizionali” dell’immagine. La multimodalità richiede l’attivazione di modi semiotici differenti, in termini sia logici che cognitivi, tenendo conto che laddove non si abbia a che fare esclusivamente con testo, la materialità del documento avrà un impatto sulla sua analisi e interpretazione.

In questo approccio, ogni documento risulta quindi “pluristratificato” e ogni sua pagina può sfruttare risorse testuali e tipografiche, di rappresentazione illustrata e diagrammatica capaci di interagire e compenetrarsi per agire come “sito di integrazione” (ivi, 106) di modi semiotici anche molto differenti tra loro. Questa riflessione è sviluppata tenendo in considerazione due possibili modi di guardare una pagina che si riveleranno essere di cruciale importanza per la lettura dei collage: uno deriva principalmente dalla lettura testuale in senso stretto, implicando un movimento lineare da sinistra verso destra e poi dall’alto verso il basso di tipo essenzialmente progressivo (procedendo, chi legge incrementa le informazioni a sua disposizione); l’altro muove dall’impressione visiva della pagina nella sua intrezza. Si uniscono così, la linearità del testo e la simultaneità dell’immagine.

Questo modello, dunque, per quanto non sia stato sviluppato pensando a collages verbosivi di ambito letterario, propone, nei punti enucleati sopra (che non ne esauriscono la complessità), una modalità di riflessione proficua. L’attenzione ai vincoli concreti della produzione, il riferimento continuo a principi affermati e comunemente in uso nel design, la capacità di guardare alla compre-

Questo implica che i testi che appartengono allo stesso genere risultano essere gli intertesti privilegiati per l’interpretazione.

¹⁰⁴ Con l’espressione documento o manufatto multimodale, Bateman si riferisce a produzioni che sfruttano la metafora della pagina, caratterizzate da staticità (escludendo cioè rappresentazioni visive che comprendono elementi dinamici o soggetti a cambiamento), e che combinano almeno informazioni testuali e grafiche all’interno di un unico layout (2008, 9).

¹⁰⁵ Un esempio molto semplice ma efficace è rappresentato dalla distribuzione spaziale degli elementi verbali e grafici, anche su una semplice pagina di testo informativo come un manuale scolastico o una brochure, in quanto il posizionamento stesso può farsi portatore di relazioni semantiche tra le componenti (ivi, 2).

senza di modi diversi senza una gerarchia prestabilita è istruttivo non solo ai fini di evitare una lettura eccessivamente incentrata sugli elementi testuali, ma è utile anche per separare gli elementi del prodotto che sono potenzialmente dotati di significato da quelli adiafori, in quanto permette di individuare le variabili scelte (consapevolmente o meno) e non semplicemente obbligate, mettendo così efficacemente a fuoco quanto i documenti scritti tendano a non impiegare tutte le risorse espressive a disposizione, ma piuttosto a situarsi in una posizione intermedia su un ipotetico continuum che avrà a un estremo testi puramente verbali, per cui il layout o la tipografia hanno importanza pressoché nulla, e all'altro testi nei quali la disposizione, strutturazione e differenziazione visiva costituiscono parte essenziale (ivi, 10).

2.5 La *sequential art*: l'articolazione dell'esperienza nel tempo e nello spazio

La riflessione propedeutica all'analisi si conclude col riferimento al termine *sequential art*, traducibile semplicemente come arte sequenziale. È stato introdotto da Will Eisner, forse tra i più noti fumettisti del XX secolo, per descrivere una forma espressiva creativa artistica e letteraria che dispone immagini e parole in sequenza per narrare una storia e presentare un'idea in forma drammatica, di cui è appunto espressione caratteristica (ma non unica) il fumetto (2008 [1985]).

L'aspetto peculiare della sequenzialità risiede nella sua capacità di legare la dimensione spaziale e quella temporale¹⁰⁶, in quanto, come sottolinea Eisner, la durata e l'esperienza che l'individuo fa di essa nello spazio vi appartengono intrinsecamente. In altri termini, la sequenzialità si articola nello spazio (dell'opera) e nel tempo (del fruitore o della fruitrice). Entrambe queste categorie fanno parte della normale percezione ed esperienza della realtà di ogni essere umano; la prima viene esperita principalmente tramite il canale visivo, la seconda principalmente tramite la memoria. L'interdipendenza di queste dimensioni è cruciale alla costituzione di arte sequenziale, che si realizzerà in modo privilegiato in "pannelli", cioè nella rappresentazione delimitata di una serie di immagini nello spazio a rappresentare il passaggio del tempo, sfruttando il fatto che la percezione umana dell'esperienza sembri procedere per "frame" o "episodi" (ivi, 39-40). Attraverso l'interruzione del flusso continuo dell'esperienza e la sua frantumazione in singoli momenti estrapolati, essa può trovare rappresentazione (*ibidem*)¹⁰⁷.

Il riferimento alla sequenzialità potrà forse sorprendere in relazione all'affermazione precedente della capacità del collage di sovvertire e dissolvere gli schemi precostituiti e al contrasto tra linearità del linguaggio e simultaneità dell'immagine, eppure è utile soprattutto per due ragioni. La prima consiste nel fatto che propri in virtù della sequenzialità, se la rappresentazione è costru-

¹⁰⁶ Oltre a quella sonora, che però ha rilevanza trascurabile in questo contesto.

¹⁰⁷ La divisione in vignette o pannelli è, per Eisner, la manifestazione visiva del tempo come dimensione non assoluta ma relativa alla posizione di chi osserva (2008 [1985], 26).

ita attorno a immagini e simboli riconoscibili che vengono ripetuti più volte in serie, questi ultimi vanno a costituire un linguaggio a sé stante (ivi, 26) – ed è sufficiente sfogliare il volume di collages oggetto dell’analisi per verificare la pertinenza dell’osservazione. Inoltre, per quanto riguarda la logica dell’opera di *Und.*, e non del singolo collage, l’analisi non può prescindere dal fatto che i collages dell’opera oggetto di analisi sono presentati all’interno di un libro di formato sostanzialmente tradizionale¹⁰⁸; i componimenti sono perfino organizzati in sezioni su pagine numerate. L’organizzazione del volume suggerisce dunque una lettura che procede dalle pagine con numerazione più bassa a quella più alta, rispettando dunque la sequenzialità tradizionale considerando la pagina come unità minima¹⁰⁹ quantomeno all’interno di ogni singola sezione, se non attraverso tutto il libro, mentre all’interno di ogni singola pagina rimangono in potenza tutte le aperture alinearli discusse sopra.

Questo aspetto rimanda, com’è evidente, a un’altra caratteristica ricorrente nell’opera di Streeruwitz e metaforicamente potenziabile nel collage, la tendenza al racconto episodico, per aneddoti. Generalmente, una narrazione o rappresentazione che procede per istantanee – per frammenti – dispiega il suo significato solo se gli episodi vengono messi in relazione l’uno all’altro, con relazioni di significato che però spesso risultano solo inferibili¹¹⁰ (ad esempio grazie alla sequenzialità interna alla logica dell’opera oppure fisica) in quanto sono state ellitticamente sopresse. Il potenziale metanarrativo in relazione alla possibile espressione di una visione del mondo che non crede a sistemi chiusi e totalizzanti è chiaro, e tende ad affidare individualmente a chi legge la ricerca di collegamenti e, dunque, di senso.

¹⁰⁸ E non, ad esempio, come *shuffle literature*, ovvero come opera non rilegata – si pensi agli esempi celebri degli anni Sessanta, come *Composition No. 1* (1962) di Marc Saporta e *The Unfortunates* (1969) di B.S. Johnson, oppure, in ambito tedescofono e più recentemente, a *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (2010, ma l’edizione originale è del 1993), di Herta Müller, solo per ricordare che la sequenzialità, pur rappresentando una caratteristica così diffusa da sembrare conaturata alla letteratura, tranne per il livello testuale (dove almeno allo scopo dell’informatività risulta in certa misura essenziale) non costituisce una qualità necessaria.

¹⁰⁹ Inoltre, le singole pagine contenenti collages del volume possono essere considerate analoghe alle singole vignette contenenti le immagini che compongono un fumetto (l’oggetto privilegiato dell’analisi di Eisner), in quanto entrambe svolgono la funzione di incorniciare e separare il contenuto dallo sfondo o da eventuali altri elementi sulla pagina. Eisner stesso riconosce l’affinità di vignetta e pagina definendole i due “dispositivi di controllo” dell’arte sequenziale (Eisner 2008 [1985], 41); aggiungerei che entrambe svolgono la funzione cruciale di delimitare la porzione dell’opera fruibile in un dato momento in quanto demarcano il campo visivo di chi osserva.

¹¹⁰ Il meccanismo di inferenza, che consiste nella capacità di andare “oltre all’evidenza data”, è un atto cognitivo fondamentale per la lettura, in quanto essa necessariamente “va oltre la percezione fisica delle singole parole contenute in un testo e della loro successione lineare” e, anzi, “si realizza come serie di costruzioni di ipotesi” basate sulla logica, l’esperienza, la conoscenza della lingua e del mondo, risultando fondamentale, dunque, anche per l’analisi testuale. Si veda Blühdorn e Foschi Albert (2006, 15-17).

Und. Überhaupt. Stop. Analisi dell'opera

Questa sezione del volume costituisce in un certo senso il centro del lavoro, in quanto espone l'analisi, per la quale i primi due capitoli hanno posto le basi. Il primo paragrafo ricapitola sinteticamente le riflessioni lì espone per chiarire l'approccio all'analisi. Segue una breve descrizione del volume e della sua struttura, volta a metterne in luce anche le sue caratteristiche "materiali", per poi passare all'esposizione dell'indagine vera e propria. Prima di passare in rassegna i collages (a ogni "ciclo" di componimenti contenuto in *Und.* è dedicato un paragrafo), viene esaminato il testo in prosa riportato in apertura del volume (*Und.*, 9), caratterizzato proprio per la differente modalità di produzione anche dall'applicazione di una metodologia diversa, lì enucleata.

1. L'approccio all'analisi

L'esposizione dei capitoli precedenti delinea la necessità di un procedimento analitico sfaccettato. Come è emerso tanto dall'analisi delle intenzioni programmatiche quanto dalla lettura delle strategie effettivamente impiegate nei testi che le dichiarano, la poetica dell'autrice è caratterizzata da un'estetica frammentaria tesa alla rappresentazione di una realtà soggettiva, esperienziale, idealmente rivolta alla liberazione dai codici di significato dominanti. Essi sono visti come prevaricanti la libertà individuale in relazione alla loro connotazione patriarcale e al loro essere radicati in meccanismi di potere coercitivi di cui perpetuano l'esistenza. Per riuscire nell'intento, la poetica di Streeruwitz, sempre sottesa di una certa tensione etica, è caratterizzata da un procedere alinear, episodico

Emma Margaret Linford, University of Florence, Italy, e.linford@gmail.com, 0000-0002-4173-1964

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Emma Margaret Linford, "*Texte des Versuchens*": un'analisi della raccolta di collages *Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-386-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-386-4

ed aneddotico, capace di sfruttare meccanismi associativi e metaforici, ironia e uno sforzo di interrogazione continuo per elaborare e ampliare il significato di immagini e simboli ricorrenti, facendone espedienti ermeneutici nella riflessione sul rapporto tra il soggetto e il mondo e ponendo al centro l'esperienza che il primo fa del secondo. Questo approccio è sostenuto da una ricerca formale rigorosa che si manifesta soprattutto nello staccato di una sintassi caratterizzata dal ricorso massiccio e anomalo al punto fermo, da frequenti ripetizioni e sofisticate figure di ordine e suono, elementi che insieme innescano un gioco continuo di interruzioni e riprese.

Questa poetica trova numerose possibilità di potenziamento nella scelta di affidarsi al collage come veicolo di espressione. Esso infatti, che lo si consideri tecnica di produzione, principio estetico o modalità di pensiero, risulta intrinsecamente congeniale alla frammentarietà e volontà di dissoluzione della linearità e dei sistemi rigidamente chiusi caratterizzanti la poetica di Streeruwitz. Il collage si è visto essere caratterizzabile al contempo come tecnica artigianale e ludica ma anche come sofisticato sistema di indagine epistemologica. La sua materialità, la dimensione processuale e l'essere sostanzialmente irripetibile costituiscono caratteristiche determinanti, e, proprio come la selezione e combinazione, ruotano attorno al frammento, ovvero il centro della tensione e dinamicità intrinseca al collage come modalità di produzione e ai collages come prodotti. È infatti il frammento a incarnare il rapporto con una realtà esterna, a veicolare potenzialmente l'abolizione del punto di vista unico e inserire prepotentemente il riferimento all'altro nell'opera che si fa presenza e ricordo di ciò che invece è inserito nell'opera solo in potenza. Nella moltiplicazione di questi processi per ogni frammento, si crea una fitta rete di interazioni costitutive per la nuova unità, fatta di collisione eterogenea che può scardinare i limiti semantici e innescare nessi causali e casuali.

Così, il collage può mettere in scena un labirinto intersemiotico (Bohn 2011 [2010]) di particolare complessità. Esso infatti dispone di un enorme ventaglio di possibilità espressive, nel quale ogni scelta si carica di potenziale ermeneutico. La dimensione più prettamente testuale e lo stile frammentato di Streeruwitz caricano l'opera della tensione tra discontinuità strutturale e continuità strutturale, mentre le immagini (visive, mentali o testuali che siano) introducono nuovi elementi mentre ne ricordano l'assenza e richiedono una percezione alinear e gestaltica. La compresenza di testo e immagine attiva tendenze contrapposte. In relazione alle differenze semiotiche, l'immagine può essere vista come segno iconico, motivato, capace di dare vita a una rappresentazione diretta tramite articolazione singola basata su un codice analogico e predominantemente connotativa e spaziale, mentre il testo si configura come segno simbolico arbitrario che è rappresentazione tramite doppia articolazione, principalmente denotativa e lineare, ma per la natura ossimorica e tautologica delle relazioni tra testo e immagine si è riscontrata anche l'impossibilità di una separazione totale. A essa si aggiunge il possibile trasferimento delle proprietà discorsive della parola all'immagine e di quelle figurative dell'immagine alla parola, fenomeno all'indagine del quale il collage si è prestato fin dagli inizi della sua storia nel XX secolo.

Il risultato è un testo in senso lato, non prettamente linguistico, processuale, un mosaico di tessere che aprono al mondo fuori dall'opera anche in ottica intertestuale, intesa in senso stretto come riferimento tangibile a un altro testo, e più ampiamente come rimando alle convenzioni di un genere artistico, a un mito, una concezione filosofica, una corrente artistica e così via, di cui può variare il grado di intensità. Le tessere articolano significati per ripetizione o differenziazione, e possono caricarsi addirittura di potenzialità sovversive. Particolare attenzione andrà dedicata inoltre agli aspetti materiali e di layout, alle sequenze di elementi ricorrenti che articolano l'esposizione nel tempo e nello spazio. In questo labirinto non è importante tanto il punto di partenza, quanto la consapevolezza di dover seguire non un procedimento o una gerarchia rigidi, ma piuttosto le relazioni che si stabiliscono tra i vari frammenti e i vari piani. Il quadro delineato sopra è da intendersi come strumentario, versatile, da applicare caso per caso. L'eclettismo che necessariamente lo contraddistingue – è anch'esso, in fondo, un collage di metodi e approcci – ne implica al contempo il carattere fluido e flessibile.

2. Il volume: tra convenzione e rottura

Questo paragrafo delinea una breve descrizione incentrata sugli aspetti che, risultando noti (per inferenza o evidenza materiale) prima ancora di completare la "lettura" di *Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000* (Streeruwitz 2000), la informano. Muovendo da questo presupposto, vengono fornite alcune indicazioni sulla casa editrice, viene elaborata un'ipotesi sul significato del titolo dell'opera e vengono identificati gli aspetti materiali che la caratterizzano.

La edition selene, casa editrice fondata a Klagenfurt nel 1993, trasferitasi a Vienna nel 1998 e chiusa nel 2010, comprendeva nel suo catalogo riedizioni di autori che occupano un ruolo di rilievo nella letteratura tedesca ampiamente canonizzata (tra gli altri, Grillparzer, Stifter, Rilke e Trakl), lavori di un gruppo eterogeneo di scrittori e scrittrici contemporanei, spesso accomunati da una tensione sperimentale¹, e alcune opere seminali². Per il lettore o la lettrice che ne sia al corrente, la casa editrice potrebbe quindi essere associata a una letteratura considerata "di qualità", anche se almeno in parte di nicchia e caratterizzata da forme di contaminazione mediale o altre tendenze innovative.

Il titolo, come risulta evidente dalla differenza significativa di dimensioni nella resa sulla copertina e dalla separazione grafica sulla copertina (confermata nel frontespizio), è costituito da una parte principale, *Und. Überhaupt. Stop.*, e da un sottotitolo comprendente l'indicazione della tecnica di realizzazione³

¹ Dal duo satirico Stermann & Grisseemann ad artisti multimediali, come station rose.

² Ad esempio, la monumentale *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme* di Michael Lentz (2000).

³ L'indicazione "Collagen" non può essere dettata da una necessità di differenziazione. Infatti, fino a *Bildgirl* (Streeruwitz 2009, a cura di Babias), non appaiono altri lavori anche solo remotamente simili nella produzione dell'autrice, se non quelli pubblicati indipendentemente

e degli anni di produzione. Per quanto riguarda l’espressione tripartita tramite l’uso del punto fermo “Und. Überhaupt. Stop.”, se è vero che il nucleo tematico “generalmente è esplicitato [...] soprattutto nel titolo” (Ballestracci 2013, 91), si profila una situazione interessante, visto che le tre parole che lo compongono (una congiunzione, un avverbio / una particella – difficile stabilire quale delle due opzioni, vista l’assenza di contesto –, e un’esclamazione) possono essere considerate vuote da una prospettiva semantica.

Tuttavia, ciò non significa che il titolo sia privo di significato. Piuttosto, la presenza in apertura della congiunzione “und” stabilisce un inizio *in medias res* dato che, per sua natura, essa dovrebbe servire a stabilire un legame tra due unità sintattiche, funzione che non può assolvere in quanto non c’è niente a precederla. In questo senso essa istituisce una connessione di natura anaforica con una realtà necessariamente esterna all’opera. In chiusura, l’interiezione che equivale al comando di fermarsi sembra voler sottolineare quello che si è individuato come uno dei principi fondamentali sia della poetica di Streeruwitz, che del collage (rappresentato del resto anche tramite il punto): l’interruzione. Ne deriva un gioco di apertura e chiusura, di dinamismo e di stallo, e il ritmo risulta sincopato anche da un punto di vista metrico, con le parole monosillabe in apertura e chiusura a incorniciare quella più lunga. In relazione anche alla dicitura “Collagen”, il titolo, tutt’altro che vuoto, può essere letto come affermazione di estetica.

Per quanto riguarda il suo aspetto, *Und.* si presenta relativamente “tradizionale”. È rilegato in broccatura, di formato relativamente grande (quasi equivalente alle dimensioni di un foglio A4), e stampato su carta spessa e leggermente patinata. In relazione a queste caratteristiche, verosimilmente dettate da una scelta sia artistica che tecnica dovuta alla presenza significativa di immagini, l’opera risulta più simile a un libro fotografico o a un catalogo di una mostra d’arte, piuttosto che a forme prettamente testuali come un romanzo o un manuale; un dato che a livello almeno aptico, se non conscio, è presente e potenzialmente capace di influenzare la ricezione.

Internamente, il volume presenta una struttura anch’essa, almeno a un primo sguardo, piuttosto convenzionale. Il frontespizio è seguito dall’indice che rimanda a dieci sezioni, la prima e l’ultima delle quali risultano tipograficamente differenziate dalle altre per l’uso del corsivo e la rinuncia al grassetto, a suggerir-

prima di essere riproposti in *Und.* (documentati dalla lista di riferimenti bibliografici sull’ultima pagina del volume, in base alla quale tutte le sezioni di collage risultano già edite altrove nella loro interezza, tranne “Lisa’s Liebe.”). Considerando poi che nella sottosezione intitolata “Unveröffentlicht oder abgelehnt” del sito personale gestito da Marlene Streeruwitz (<<http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/#unveroeffentlich-oder-abgelehnt>> 05/2021) non vi è traccia di altri collage, sembra improbabile che sussista l’idea, l’intenzione o il progetto di crearne o presentarne altri in futuro. L’inclusione della dicitura “Collagen” sembra più verosimilmente dovuta a una volontà esplicativa che, come accennato nel paragrafo dedicato all’intertestualità, stabilisce un’apertura intertestuale a tutti gli altri prodotti di questa tecnica. Si noti che la quasi totalità delle opere di Streeruwitz è corredata da un sottotitolo contenente riferimento al genere, tradizionale o individuale che sia. Solo nel caso di *Und.* e di *Bildgirl* è la modalità di produzione a svolgere questa funzione.

ne una minore importanza, su cui si tornerà brevemente nel paragrafo successivo. La spaziatura tra le rimanenti otto sezioni non è regolare e suggerisce che le prime quattro, poi la quinta e la sesta, e infine le ultime due sezioni formino dei sottogruppi. Si ha quindi una divisione del volume in base alla quale si inferisce che vi siano al suo interno pagine da leggere “insieme”, caratterizzate da nessi reciproci più stretti, mentre al tempo stesso, il carattere di “raccolta” segnala al fruitore un legame sotterraneo (al minimo quello tecnico e cronologico indicato nel sottotitolo) che accomuna le singole serie del volume.

Le due sezioni il cui titolo è riportato in corsivo a differenza delle altre non contengono collages. La prima consiste in un testo in prosa che occupa una pagina, l'ultima comprende un ritratto fotografico dell'autrice, una nota biografica estremamente concisa, come da consuetudine per Streeruwitz, e una bibliografia scelta. Ognuna delle altre otto sezioni è interamente composta da collages ed è preceduta da una pagina che riporta il titolo del “ciclo” e funziona da separatore grafico, in quanto completamente occupata dallo sfondo usato anche sulla copertina del volume, un motivo che ricorda la trama di un'asse di legno lavorata o di un cartone ondulato. Il titolo interno è posizionato in modo sempre diverso e mai in orizzontale. Laddove è presente un sottotitolo, esso ha un allineamento diverso. La lunghezza delle sezioni risulta estremamente variabile: dalle tre pagine di “Geld. Oder. Leben” alle venti di “Frei. Zeit. Frei.”.

Prima ancora di “entrare” nell'opera e di superare il frontespizio, sul contropiatto anteriore si incontra un elemento paratestuale⁴ alquanto inusuale, sia in generale, se si considera che si tratta di una pagina che generalmente viene lasciata vuota, che in relazione al resto dell'opera, dato che la pagina non è immediatamente riconoscibile né come collage, né come elemento editoriale consueto, andando a costituire un'eccezione al materiale restante. Essa è infatti quasi interamente occupata da un rettangolo grigio con decorazioni geometriche ai quattro angoli. Su di esso è riportata, in corsivo adornato e relativamente leggibile⁵, una breve poesia sotto alla quale è disegnata a mano una stella alpina, fiore carico di significati simbolici, culturali, politici e ideologici, soprattutto in Austria⁶. Esso ricorre, nella stessa rappresentazione stilizzata identica con

⁴ Sorprendentemente, ne viene fatta menzione esplicita in quello che è una sorta di indice del volume incluso nella descrizione di *Und.* sul sito personale dell'autrice, <<http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/und-ueberhaupt-stop-collagen-1996-2000/#0>> (05/2021).

⁵ In quella che sembra essere la calligrafia dell'autrice – è la stessa che ricorre in *Und.*, in *Lisa's Liebe.* (1997) e *Bildgirl.* (a cura di Babias 2009) e dell'“autografo” riportato sulla quarta di copertina di Makoschey, Schmidt (1998).

⁶ Il suo status ufficioso di fiore nazionale (si ricordi che era presente sullo *Schilling* e che adesso decora la moneta da due centesimi di euro) si è legato a significati variabili e anche contrastanti nel tempo: da fiore preferito di imperatori e imperatrici, è diventato simbolo delle associazioni alpine, e poi per estensione anche del turismo e del kitsch delle rappresentazioni idealizzate che vi si possono accompagnare (incoraggiate anche da prodotti dal grande successo di pubblico come i film *Sissi – La grande imperatrice*, 1956, e *Tutti insieme appassionatamente*, 1965, dove pure viene impiegato per esprimere significati politici). È legato anche a diversi corpi militari (le *Hochgebirgstruppen* sono anche note come “Edelweiss-Korps”, ma

l’eccezione delle dimensioni, anche su ciascuna delle tre copertine delle parti che formano *Lisa’s Liebe*. Quest’ultimo libro, uscito nel 1997 (si noti la vicinanza temporale a *Und*. e ai cicli di seminari di poetica), come accennato nel primo capitolo, tematizza e sfrutta intensamente la dimensione grafica, in quanto molti elementi tipografici risultano marcati⁷ e alle pagine di testo “tradizionali” si alternano quelle contraddistinte dallo stesso motivo ornamentale geometrico del contropiatto di *Und*. agli angoli (a ricordare una pregiata carta da lettera, un diario o un album), sulle quali sono riportate fotografie o ritagli di giornale, spesso con didascalie o annotazioni scritte a mano.

A questo punto diviene chiara l’intensità del legame intertestuale con *Lisa’s Liebe*.: sfogliando il volume, è facile riconoscere che il “Berggedicht” ricorre anche qui (pagina non numerata tra la 18 e la 19). Con un’unica, ma importante discrepanza: nel romanzo, il colore dello sfondo non cambia rispetto alle altre pagine, gli angoli decorati sono quindi quelli effettivi del supporto, mentre il rettangolo sul contropiatto di *Und*. risulta incorniciato dallo spazio bianco, a suggerire che si tratti di una pagina nella pagina. Questa differenza che diviene evidente solo grazie al confronto è in realtà sostanziale: in *Lisa’s Liebe*. il tentativo è di simulare (l’ovvietà della finzione rimane) l’inclusione, nel volume rilegato, dei fogli *fisici*, mentre in *Und*. la stessa pagina viene rappresentata ed enfatizzata come immagine, come copia tramite la cornice dello spazio negativo, aumentando il grado di assenza, per così dire.

Per quanto il legame intertestuale risulti a questo punto più che evidente, risulta meno chiara la scelta di posizionare questa immagine nella cornice paratestuale del volume e non, ad esempio, all’interno di un collage, considerando per di più che un’intera sezione del volume non solo porta il titolo “*Lisa’s Liebe*.”, ma è anch’essa caratterizzata da una fittissima serie di rimandi intertestuali⁸. Se, con Genette (2001 [1989]), consideriamo i paratesti come la soglia dell’opera, come una zona liminale che non è completamente nell’opera ma neppure ne è separata, il fatto che sia proprio una pagina che fa parte di questo

soprattutto la stella alpina era il simbolo della *1. Gebirgs-Division* della Wehrmacht), per farsi anche espressione di coscienza ecologica; si veda Scheidegger (2008). In questa complessità di significati difficilmente unificabile, particolarmente tenace sembra il legame con un’ideologia patriottica e conservatrice, come espressione di un “mondo alpino eterno” (Kos 1995, 601). Evidentemente, l’associazione con una cultura reazionaria e la facilità di appropriazione politico-ideologica del simbolo sono diffuse ancora oggi, dato che i deputati della FPÖ, quando nel 2017 hanno rinunciato a portare il fiordaliso all’occhiello (usati prima del 1938 come simbolo di riconoscimento tra simpatizzanti nazisti e dunque recepiti come altamente provocatori e offensivi), hanno selezionato la stella alpina, scatenando un dibattito mediatico sull’opportunità della scelta vista la simbologia così ampia e politicamente/ideologicamente compromessa (Temel 2017).

⁷ Ad esempio, ogni “capitoleto” che appartiene al piano della narrazione inizia con la parola “Lisa”, e la lettera iniziale è sempre differenziata tipograficamente tramite le dimensioni maggiori e la scelta di un carattere corsivo particolarmente grazioso; i numeri di pagina, laddove presenti, sono adornati da due fiorellini.

⁸ Si veda più avanti 10. “*Lisa’s Liebe*.” (148-151).

limbo a rimandare al contempo fuori dal volume (al romanzo *Lisa's Liebe.*) e al suo centro (alla sezione intitolata "Lisa's Liebe.") fa saltare i confini dell'opera attraverso il riferimento a una realtà esterna, ma costituita da un'altra opera. Opera che è essa stessa caratterizzata dalla tendenza all'ibridazione del medium (Hillenbach 2007) con il ricorso alle fotografie (che addirittura rappresentano Streeruwitz, sulle tre copertine) e articola una rete di rimandi tale da innescare un gioco sofisticato fatto appunto di diversi livelli di realtà, spezzando la cornice – convenzionale e fittizia, si potrebbe dire – che separa l'opera d'arte dalla realtà esterna ed esperienziale.

Il contenuto della poesia presentata sulla pagina lo enfatizza ulteriormente. Intitolata "Berggedicht", è composta di solo quattro versi: "I kimm auf / I schau awi / I steig awi / I schau auf"⁹. Essi sono costruiti su una serie di parallelismi con variazione: le quattro frasi sono coordinate per paratassi e presentano struttura sintattica identica impostata sempre sul soggetto di prima persona singolare, mentre variano il verbo in seconda posizione e la particella in terza secondo uno schema rigoroso e simmetrico (si sovrappongono due strutture differenti: in alternanza per quanto riguarda i verbi, visto che nei versi 1 e 3 si riscontrano forme con significato opposto e invece identiche nei versi 2 e 4; a cornice per le particelle, uguali nei versi 1 e 4 e nei versi 2 e 3).

La semplicità del componimento risulta ingannevole. Esso infatti coincide da una parte, grazie all'uso della varietà fortemente marcata in senso diatopico e all'inclusione del disegno della stella alpina, con una messa in scena di un'immagine stilizzata e idilliaca della vita in montagna, in apparenza innocente e innocua ma anche contaminata e colpevole per la sua vicinanza a forme opinabili di conservatorismo e nazionalismo, oltre che a una *Vergangenheitsbewältigung* tutt'altro che pienamente compiuta (Hempel 2004, Müller 2007). Sullo sfondo della presentazione delle opere e della poetica di Streeruwitz, non sembra azzardata l'ipotesi di un intento critico e sovversivo, se non polemico e provocatorio, che, in relazione alla posizione strategica di questa pagina, forse vuol essere esteso all'intera opera. Dall'altra parte, la poesia, se svincolata dal significato concreto e letta in senso metaforico, suggerisce che la modalità di osservazione della realtà costituisce un tema centrale, presentato in modo quasi banale ma in realtà disturbato da un'inquietudine sotterranea dovuta sia alla simmetria mancata della struttura sintattica, sia, a livello semantico, alla rappresentazione di movimenti contrastanti.

Con l'analisi del "Berggedicht" si chiude la descrizione introduttiva del volume e si passa a quella della pagina di prosa posta subito dopo l'indice.

⁹ Trad.: Sono salita / ho guardato giù / sono scesa / ho guardato su oppure Sono salito / ho guardato giù / sono sceso / ho guardato su, ma mi sembra plausibile ricondurre l'io narrante a un'identità femminile (coincidente con quella di Streeruwitz stessa o quella di una delle sue numerose protagoniste-alter ego).

3. “Schneiden. Schnitt. Gegenschchnitt.”: *Vorwort* oppure collage?

Come accennato, gli otto “cicli” di collages di *Und.* sono preceduti da un testo in prosa privo di immagini. Esso verrà dunque sottoposto a un’analisi necessariamente più “convenzionale”, ispirata ai principi della stilistica. Un’indagine di questo tipo può fornire un contributo prezioso all’ampliamento e approfondimento della comprensione, in particolare se l’esame procede utilizzando uno strumentario definito in modo chiaro e ragionato. Un modello che sia stato sviluppato per un’applicazione rigorosa e sistematica e che sia capace di individuare e illustrare le caratteristiche oggettive di un testo fornirà infatti un fondamento solido per un’interpretazione che non sarà limitata all’esposizione di intuizioni o inferenze di carattere principalmente soggettivo. Scopo del presente paragrafo è compiere un’operazione di questo tipo, ancorata all’ambito della linguistica testuale e della stilistica funzionale in lingua tedesca e alla sua recente ricezione in ambito *Deutsch als Fremdsprache* (DaF) in Italia¹⁰. Si tratta dunque di un approccio contraddistinto dalla concezione del testo come “unità linguistica fondamentale” della “lingua in uso” nella quale lo stile, sulla base del grado di conformità e deviazione dai codici che si realizza ai vari livelli testuali (superficiale, pragmatico, semantico e grammaticale), si manifesta “come segno olistico, come fenomeno complesso” del quale si cercheranno di individuare tanto le singole caratteristiche marcate quanto le loro reciproche interazioni (Ballestracci 2013, 9 e 11).

Oggetto di questa analisi è il testo in prosa intitolato “Schneiden. Schnitt. Gegenschchnitt.” (*Und.*, 9). In relazione all’indagine dell’intero volume – non solo più ampia, ma certo più complessa se si considera la sfida posta al concetto stesso di testo dal collage verbovisivo –, l’analisi stilistica di questa pagina “tradizionale” posta in apertura, potrebbe rappresentare un punto di partenza proficuo. Infatti, attraverso il raggiungimento dell’obiettivo immediato, di *a*) individuare ed esporre la microstruttura testuale della pagina in questione, si intende *b*) valutare le strategie di configurazione testuale e le intenzioni autoriali e *c*) verificare se il testo in prosa, pur differenziandosi in modo più che evidente dai collages che seguono, presenti anche caratteristiche a essi affini, ad esempio tramite

¹⁰ Si veda in particolare Ballestracci (2013), dal quale è tratto il modello di analisi applicato in questo paragrafo, che presenta uno schema agile e di facile applicazione, ma comunque adeguato all’approfondimento della comprensione, tramite la descrizione del prototipo testuale, l’analisi della struttura pragmatica, di quella superficiale, tematica e grammaticale. L’ultimo punto dello schema proposto in Ballestracci è stato qui eliminato, essendo dedicato al confronto intertestuale (ampiamente tematizzato nel lavoro) e interculturale (irrilevante ai fini dell’indagine proposta), per concentrare piuttosto l’attenzione sul livello intratestuale delle interazioni fra “Schneiden. Schnitt. Gegenschchnitt.” e *Und.* nella sua interezza. Inoltre, considerando che il modello di analisi qui adottato fa riferimento alla teoria psicologica della *Gestalt* (Foschi Albert 2009, in base alla quale, come si ricorderà, il tutto equivale a più della somma delle singole parti e che esse possono svolgere una funzione speciale come parte del tutto senza necessariamente possedere qualità caratterizzanti alcun altro elemento), non si può dimenticare che la pagina presa in esame, per quanto possa sembrare a sé stante, fa evidentemente parte di un’unità più grande, di cui condiziona la percezione.

uno stile che replichi a livello linguistico i principi di interruzione e montaggio esplicitamente tematizzati dai componimenti nella parte restante del volume.

3.1 Trascrizione e suddivisione del testo¹¹

SCHNEIDEN. SCHNITT. GEGENSCHNITT.

(1) Es ist üblich. (2) Es war immer üblich, [1] die Welt in den Essay einzuschreiben. (3) Es ist üblich. (4) Es war immer üblich, [2] im Essay Welt zu behaupten. {1} **Konstruktion von Welt als Welt vorzulegen.** {2} **Schlüsse aus diesen Konstruktionen zu ziehen und {3} aus den Konstruktionen neue Weltbehauptung zu generieren.** (5) Es ist üblich. (6) Es war immer üblich, [3] im Essay mit einer Auswahl von Zitaten die Flanken dieser Konstruktionen abzusichern. (7) *In der unbenannten 3. Person sächlich* wird und wurde im (A) „Es ist festzustellen...“ und (8) *in der 3. Person männlich im* (B) „Man muß feststellen...“ wird und wurde diese Weltbehauptung objektiviert. {4} **Auf eine andere Ebene gehoben.** (9) Die Unbenennung der Autorenschaft des Festzustellenden muß der Weltbehauptung Rüstung sein. (10) [4] Wer nicht genannt wird, kann nicht getroffen werden. (11) Die Gedanken und Überlegungen werden der Autorenschaft entkleidete, quasi objektive zitatgepolsterte Kampfmaschinnen. {5} **Aufgerüstet, Zensur, politische Verfolgung und die Umklammerung durch die Metaphysik zu überwinden.** (12) Es war ja einmal gefährlich [5] zu denken.

(13) Heute erscheint es mir wiederum gefährlich, [6] so weiterzudenken. {6} **Und so in den Sprachen zur Überwindung der Zensur, Zensur weiterzuschreiben.** {7} **Indem sie weiter mitgedacht wird.** {8} **Wenn ich Zensur nicht mehr mitdenken will.** {9} **Wenn ich Zensur nicht mehr mitdenken muß.** (14) Dann kann ich nur noch die Wahrheit sagen. Und (15) die Wahrheit ist, [7] daß Welt nicht so gewußt werden kann, [8] wie der Essay das auch noch in der ausschnitthaftesten Form immer behauptet. {10} **Wenn ich nun einmal festgestellt habe, {11} daß Welt sich nicht in eine Folge von ganzen Sätzen pressen läßt.** {12} **Wenn ich, {13} weil die Umklammerung durch die Metaphysik fast schon aufgebrochen ist.** {14} **Wenn ich also keine Sicherheit mehr von den Sätzen verlangen muß.** {15} **Wenn dieser Gedanke dieses Philosophen oder jener Philosophin kein Grundstein**

¹¹ Il testo è stato trascritto e suddiviso per rendere più agevole il riferimento a porzioni specifiche e più facilmente individuabile la ricorrenza di alcuni tratti marcati, messi in evidenza tipograficamente. Ogni frase riporta una numerazione progressiva, le principali tra parentesi tonde, le subordinate tra parentesi quadre, le proposizioni ellittiche tra parentesi graffe (si noti che tra esse sono state considerate le subordinate prive di reggente, in quanto a livello frastico vi si può considerare come avvenuta l'ellissi della principale). Queste ultime sono inoltre state messe in rilievo tramite l'aggiunta del grassetto. Vi sono infine locuzioni che nel testo originale ricorrono tra virgolette; a ognuna di queste è stata assegnata una lettera. Il soggetto viene sottolineato, mentre se nella frase principale il *Vorfeld* è occupato da un elemento con diversa funzione grammaticale, esso è stato evidenziato tramite l'uso del corsivo.

mehr sein muß, {16} auf den sich zu setzen und {17} sicher zu fühlen. {18} Wenn dann, {19} wenn eine Beruhigung in der Sicherheit der objektivierten Behauptung in den Gedanken anderer aufzusteigen beginnt. {20} Wenn dann von neuem zu denken begonnen werden kann. {21} Und von vorne. {22} Und eine neue Frage aufsteigt und kein Boden unter den Füßen. {23} Und wieder. (C) „Nichts festzustellen...“ und {24} schon gar nichts, {25} was man feststellen muß. (16) Dann beginnt die Freiheit ja erst. {26} Erst wenn ich die Unsicherheit ertragen kann.

(17) Ich kann es also nicht. {27} **Darf es nicht. {28} Muß es nicht. {29} Und möchte es nicht. {30} Feststellen.**

(18) Ich kann aufheben. (19) Ich kann meine Unsicherheit mitteilen. {31} **Die Ungewißheit.** (20) Ich kann Texte des Versuchens fabrizieren. {32} **Texte des Suchens.** (21) Ich kann Erinnertes, Gefundenes und Gedachtes aneinanderfügen. (22) Ich mache Schnitte. {33} **In das Erinnerte, in das Gefundene und in das Gedachte und {34} klebe es ineinander.** (23) Ineinanderzurückgeklebt kann ich den Gegenschnitt zu all den sicheren Weltbehauptungen lesen. (24) Die Grenzen sind klar. (25) Die Zitate bleiben den Zitierten. (26) Meines ist von mir. (27) Welt wird im Trivialen dazwischengeklebt. (28) Die Sicherheit des Ganzen geht verloren. {35} **Aber in der Unsicherheit des Stückwerks.** (29) In den Schnitten ist die Freiheit des Überdenkens zu finden. (30) Die Zeit des Machens ist gleich mit der Zeit des Lesens. {36} **Keine Hierarchie des Feststellenden über den im Lesen Feststellenden.** {37} **Schöne Unordnung und geteilt.** {38} **Collage halt.**

Marlene Streeruwitz

3.2 Prototipo testuale

Il testo che costituisce l’oggetto di questa analisi è collocato, nel volume, a seguito di frontespizio e indice ma davanti alla pagina che introduce il primo gruppo di collages. Se, come già accennato, questo testo in prosa si differenzia dal corpo del volume per l’assenza di materiale grafico, è sufficiente osservare la pagina perché risultino evidenti altre due caratteristiche distintive: essa è dotata di un proprio titolo¹² e inoltre riporta in chiusura il nome dell’autrice. La compresenza dei due elementi delimita il testo sia graficamente che concettualmente, donandogli una certa compiutezza e sottolineandone al tempo stesso la parziale indipendenza dal resto dell’opera. La sua posizione nel volume si potrebbe in effetti definire intermedia, nel senso che “Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.” sicuramente *fa parte* dell’opera¹³, pur *non appartenendo* al suo nucleo costitutivo

¹² I “titoli” delle serie di collages nel volume compaiono, come già indicato, su pagine singole che funzionano anche da separatori grafici.

¹³ Non solo nell’ovvio senso fisico del termine – secondo la stessa logica il frontespizio dovrebbe essere considerato parte integrante di un romanzo, per esempio – ma in quanto la pagina è numerata ed è inclusa nell’indice.

(non è uno dei collages menzionati nel sottotitolo dell'opera). Sembra svolgere la funzione di "soglia" di entrata¹⁴, e in questo senso può essere considerato determinante nel processo di ricezione di quanto segue nel volume.

L'ubicazione del testo e il fatto che l'autrice si firmi rimandano infatti entrambi al prototipo testuale della prefazione (*Vorwort*), permettendo di inferire che il testo possa detenere carattere prescrittivo, istruttivo, ritualistico e di innesto citazionale (Wirth 2004)¹⁵. E nonostante la relazione che lega la prefazione al testo risulti indubbiamente "asimmetrica" (Timm 1996, 458)¹⁶, da un punto di vista comunicativo e pragmatico il *Vorwort* assolve funzioni di primaria importanza: esplicita la situazione comunicativa, suscita aspettative e influenza il processo ricettivo¹⁷.

A livello testuale, la concretizzazione di tali funzioni implica alcune caratteristiche idealmente ricorrenti negli esemplari del prototipo. Sul piano pragmatico, si tratta della menzione esplicita dell'autore e della comunicazione più o meno diretta della sua intenzione, dell'impiego della deissi personale di prima e seconda persona e di deittici riferiti all'opera stessa e di una certa pluralità della funzione comunicativa. Essa potrebbe infatti risultare informativa (trasmissione di contenuti dall'emittente al destinatario), appellativa (sollecitazione di un certo atteggiamento da parte dell'emittente al destinatario) ed estetica (espressione di un messaggio tramite aspetti prettamente formali). Sul piano superficiale, il prototipo testuale della prefazione implica generalmente una sostanziale assenza di tratti marcati (ovvero un layout chiaro e ben organizzato, tipografia non marcata, mancanza di materiale iconografico); sul piano tematico, invece, una struttura incentrata su come e perché sia stato realizzato il volume e perché possa essere importante leggerlo, accompagnata dunque da una progressione tematica lineare guidata da uno sviluppo di tipo argomentativo¹⁸.

¹⁴ In effetti, "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt." può essere considerato un paratesto secondo la terminologia di Genette (2001 [1989], 10).

¹⁵ Prescrittivo e istruttivo in quanto spiega come leggere il testo e fornisce al lettore o alla lettrice informazioni aggiuntive; ritualistico dato che si tratta di una forma codificata; descrivibile come un innesto citazionale nel senso derridiano di ricontestualizzazione che costituisce una cornice che dà inizio al testo ma rimane dinamica in quanto può sempre essere arricchita o preceduta da una prefazione aggiuntiva, ad esempio nel caso di nuova edizione.

¹⁶ Timm caratterizza la prefazione come una "Textsorte-in-Relation" in quanto generalmente un testo risulta dotato di senso pur senza una prefazione, mentre non è automaticamente vero l'inverso: una prefazione è rilevante solo in relazione al "Trägertext" che la segue (e che, idealmente, il lettore o la lettrice ancora non conosce). In effetti, è proprio la consapevolezza della relazione cataforica col nucleo centrale dell'opera a guidare la ricezione della prefazione (1996).

¹⁷ Ivi, 459.

¹⁸ Sul piano lessicale e grammaticale risulta invece più difficoltoso mettere a fuoco tratti distintivi precisi, in quanto l'assolvimento delle funzioni caratterizzanti il prototipo non sembra porre particolari vincoli a questo ambito. Basti anzi pensare al fatto che la prefazione, soprattutto all'interno di testi appartenenti a generi rigidamente codificati, costituisce forse il luogo dove l'autore conserva la maggior libertà stilistica.

3.3 Analisi della struttura pragmatica

Come già accennato, il nome di Streeruwitz viene riportato sulla pagina presa in esame, per di più in una posizione di rilievo grafico: isolato dal corpo del testo, in basso a destra, dunque caratterizzato come “firma”. L’implicazione è che, almeno all’interno di “Schneiden. Schnitt. Gegenschchnitt.”, ognuna delle frequenti ricorrenze del pronome di prima persona singolare sia da ricondurre proprio all’autrice reale, sottintendendo una precisa volontà di attribuzione diretta, dato che l’esplicitazione del nome non sarebbe stata strettamente necessaria – è già avvenuta, del resto, nei luoghi consueti, come copertina e frontespizio. Il destinatario, invece, rimane implicito, suggerendo che coincida semplicemente con il lettore o la lettrice dell’opera.

La situazione comunicativa è stata già esplicitata, in quanto dipende sostanzialmente dalla posizione strategica del testo nel volume in relazione alla fruibilità dello stesso. La funzione e l’intenzione autoriale, del resto, emergono chiaramente: l’esposizione, nel primo capoverso, di quello che è il ruolo “abituale” (“üblich”, *Und.*, 9) svolto dal saggio¹⁹, rappresentato come descrizione del mondo che vuole rendersi obiettiva tramite il rifugio nel pronome neutro “es” o in quello impersonale (ma dalla connotazione maschile) “man” come portavoce di una collettività non meglio specificata, o addirittura uniformata, lascia spazio nel secondo capoverso alla constatazione, ancorata nel presente (“Heute”) e all’individualità dell’autrice (“mir”), della pericolosità di questo approccio, in quanto esso implicherebbe una (auto)censura. Segue incalzante l’affermazione della necessità di “dire la verità”, ma tramite il frammento, privilegiando piuttosto il tentativo di sopportare “l’incertezza”. Il terzo, brevissimo capoverso esprime il rifiuto, anch’esso rivendicato come personale tramite l’uso della prima persona singolare, della “constatazione”, ovvero dei tentativi di rendere oggettiva – e dunque imponibile agli altri, secondo la logica impersonale e violenta alla quale Streeruwitz si oppone – l’esperienza (soggettiva) del mondo; il capoverso finale, invece, tratta in modo più diretto il contenuto del volume e consiste nella descrizione in termini sia astratti che concreti del procedimento impiegato per creare i collages del volume e in una loro valutazione da parte di Streeruwitz.

Così, l’analisi della struttura pragmatica evidenzia una coincidenza tra tratti effettivi del testo e aspettative: l’autrice è menzionata, fa spesso riferimento a se stessa e alle proprie posizioni, e la sua intenzione è quella di guidare programmaticamente la lettura del volume motivando il rifiuto netto di una forma

¹⁹ Si noti, tuttavia, che Streeruwitz non definisce esattamente a quale tipo di *Essay* (o saggio, ma l’equivalenza è tutt’altro che perfetta) faccia riferimento, e che al termine, a seconda dell’ambito di utilizzo, si associa una certa nebulosità di significato. Anche per questa ragione, la traduzione “saggio” è sembrata la più funzionale al contesto. Inoltre, come il termine originario francese, questa parola rimanda all’idea del tentare o provare, indagata, come sottolinea Dröscher-Teille (2018, 259-260), dalla stessa Streeruwitz in “Einwurf, versuchsweise.” (2010), dove l’autrice riflette anche sul significato in ambito sportivo, di *Essay* in francese (*Versuch* in tedesco, inteso come “meta” in italiano, il modo più comune di segnare punti nel rugby).

di espressione e rappresentazione della realtà, il saggio, al quale viene contrapposto il collage. Vengono quindi sfruttate le funzioni di informazione, appello (implicitamente, chi legge viene esortato/a a riflettere sulle modalità di trasmissione del sapere codificate nella scrittura saggistica/accademica²⁰ e ad accettarne una alternativa) ed estetica.

3.4 Analisi della struttura superficiale

Il testo è disposto su due colonne e diviso in quattro capoversi, separati l'uno dall'altro tramite uno spazio bianco piuttosto ampio. Esso permette di individuare già a colpo d'occhio che il primo e l'ultimo hanno lunghezza simile, mentre il secondo risulta molto più ampio e il terzo, invece, brevissimo. I quattro capoversi sono preceduti da un titolo tematico (elemento non necessariamente atteso nel prototipo del *Vorwort*, dove spesso ricorre solo il titolo funzionale), in maiuscolo e centrato, e si conclude con il nome dell'autrice, isolato graficamente e tipograficamente contraddistinto tramite l'uso del corsivo. Non vi è alcun materiale grafico o iconografico a corredo del testo, tratto non marcato nel prototipo.

Molto proficua si profila, invece, l'analisi dell'unico aspetto superficiale a risultare marcato: la punteggiatura. Se l'interpunzione "generalmente serve a suddividere il testo in frasi, parti di frasi ecc. [...] oppure a rendere graficamente tonalità del parlato e intenti comunicativi" (Ballestracci 2013, 90), qui l'uso del punto fermo, in particolare, è marcato sotto due punti di vista, legati ma non coincidenti. Infatti, esso non solo viene impiegato con frequenza straordinaria, viene usato in modo non convenzionale. Spesso, infatti, è posto in modo da spezzare le frasi, isolando sintagmi o perfino singole parole che dunque vanno a costituire proposizioni ellittiche (basti vedere il titolo, ma lo stesso procedimento è riscontrabile in tutto il testo e soprattutto nel secondo capoverso, all'interno della sequenza compresa tra {10} e {25}), interrompendo in entrambi i casi quello che sarebbe il flusso atteso della scrittura e mettendo in evidenza i componenti selezionati.

3.5 Analisi della struttura tematica

Se consideriamo, come si è fatto poco sopra nel caso dell'opera intera, il titolo come luogo consueto di esplicitazione del nucleo tematico, nel caso di "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt." si riscontra un caso piuttosto simile a quanto analizzato nel primo capitolo per *Sein.*; esso è infatti composto da tre parole separate da punti fermi ma accomunate dalla stessa radice semantica. Il primo dei tre

²⁰ L'estensione all'ambito accademico è suggerita dal riferimento ripetuto alle citazioni come elementi che metaforicamente difendono il saggio ("die Flanken dieser Konstruktionen abzusichern"; trad.: difendere il fianco di questa costruzione; "Die Umbenennung der Autorenschaft [...] muß der Weltbehauptung Rüstung sein"; trad.: La non-menzone dell'autorialità [...] deve far da corazza alla constatazione del mondo; si noti il ricorso a termini militari che evocano la metafora comune della discussione come guerra).

termini indica l'azione di tagliare (sia che la si intenda come verbo o sostantivo), il secondo il risultato di tale azione, il “taglio”, mentre il terzo è un composto derivato dalla parola precedente che può denotare una tecnica di montaggio filmico²¹. Evidentemente, visto che si tratta di un titolo parziale all'interno di un'opera più estesa che raccoglie collages, il riferimento è alla tecnica di produzione, ai componimenti che ne risultano, e alla scelta di una modalità di rappresentazione della realtà che renda visibile anche il “controcampo”.

Il modello impiegato prevede, a seguito dell'esplicitazione del nucleo, l'analisi della progressione tematica tramite l'individuazione dei soggetti. Il primo capoverso è caratterizzato da soggetti indefiniti o astratti: il pronome neutro “es” vi ricorre per ben sette volte, e compaiono le locuzioni “diese Weltbeauptung”; “Die Unbenennung der Autorenschaft des Festzustellenden”; “Wer nicht genannt wird”; “Die Gedanken und Überlegungen”. Il secondo capoverso inizia anch'esso con un periodo il cui soggetto è “es”, seguito però immediatamente dal complemento di termine “mir”. La comparsa del pronome di prima persona segna una svolta nella progressione. Infatti, se nelle frasi principali ricorrono in funzione di soggetto ancora termini astratti, “die Wahrheit” e “die Freiheit”, e una sola occorrenza di “ich”, nella lunga serie di secondarie ipotetiche separate da punti che dà al testo un andamento argomentativo se ne individuano ben sei. Il terzo capoverso inizia direttamente con “ich” come soggetto e le frasi successive, fino alla fine del capoverso, lo sottintendono in modo ellittico. La progressione del quarto e ultimo capoverso si presenta più complessa, in quanto i primi sei soggetti sono ripetizioni di “ich”, cinque delle quali in posizione strutturalmente analoga, all'inizio della frase, seguiti da una serie di sostantivi che tramite il contesto risultano riconducibili al collage come prodotto e come attività

²¹ La parola “Gegenschnitt” può essere usata con questo significato da sola, ma anche in abbinamento a “Schnitt”. Sostanzialmente, si parla di “Schnitt-Gegenschnitt” (o di campo-controcampo) per indicare il montaggio di inquadrature successive da prospettive diverse, ma generalmente accomunate (se lo scopo è garantire una continuità sufficiente allo sviluppo narrativo) dalla presenza di personaggi che dialogano fra loro, di oggetti o azioni che in qualche modo interagiscono: si passa ad esempio da osservare un personaggio, a vedere l'oggetto del suo sguardo. Si tratta di una tecnica che può favorire la partecipazione emotiva in quanto mette in scena l'assunzione di prospettive altrui (Schwender 2000). Si noti anche che nelle lezioni di poetica di Tubinga, Streeruwitz usa il termine correlato *Schuss/Gegenschuss* nel contesto del suo ragionamento sull'uso del linguaggio come possibilità (anche mancata) di libertà individuale o preservazione dello status quo: “So werden wir selbst zu Voyeur-Voyeuren, wenn wir im Film in den Sequenzen Schuss/Gegenschuss immer zu dem und der werden, die dem oder der beim Sprechen zusieht und zuhört” (*Können.*, 50; trad.: Così diventiamo noi stessi voyeur di voyeur, se nei film, nelle sequenze di campo-controcampo, diventiamo sempre quello o quella lì, quelli che, nel dialogo, prestano ascolto o rivolgono lo sguardo a quello o a quella lì). Di Giammatteo (2002, 76) fornisce una descrizione dell'equivalente più vicino in italiano, ovvero campo-controcampo. È interessante che, pur non condividendo la medesima radice linguistica, la denominazione tedesca e quella italiana contengano entrambe una coppia di sostantivi create con analogo procedimento derivativo.

(“Die Grenzen”, “Die Zitate”, “Meines”, “Welt”²², “Die Sicherheit des Ganzen”, “die Freiheit des Überdenkens”, “Die Zeit des Machens”). Quest’ultimo gruppo di soggetti può dunque essere letto quasi come forma indiretta di deissi testuale, dato che il referente, anche laddove risulti più astratto, viene in qualche modo circoscritto da un complemento di specificazione.

La prima parte presenta dunque una spiccata prevalenza di “es” in funzione di “Horizont-Pronomen”, denominazione usata da Weinrich per indicare che il pronome svolge una neutralizzazione della referenza in termini di genere e numero (Weinrich 1993, 389-390)²³. In questo caso, il riferimento è a un “orizzonte situativo” di tipo sociale, attraverso il quale viene espresso l’insieme di una situazione sociale complessa (ivi, 394), a sottolineare (criticamente) la rappresentazione di un sentire comune diffuso e svincolato dall’individualità in quanto rilevato come “normale” o “naturale”, che dunque si sottrae a una messa in discussione, tanto più che gli altri sintagmi nominali del capoverso hanno referenti astratti, inanimati o indefiniti. La predominanza a tratti completa della prima persona singolare che caratterizza il testo dal secondo capoverso fino alla metà del quarto si contrappone nettamente allo sviluppo precedente e assume i tratti di una rivendicazione dell’individualità e delle capacità di agire e sentire indipendenti²⁴. La progressione articola dunque una contrapposizione netta tra il saggio e il collage come modalità di rappresentazione di realtà.

L’analisi dei soggetti mette inoltre in evidenza che in “Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.” in soli cinque casi il *Vorfeld* di una proposizione principale è occupato da costituenti sintattici diversi: in (13) (“Heute”) e (14) (“Dann”), dove gli avverbi temporali stabiliscono un netto contrasto; e nelle due coordinate all’interno di uno stesso periodo all’interno del primo capoverso, (7) (“In der unbenannten 3. Person sächlich”) e (8) (“in der 3. Person männlich im „Man muß feststellen...“”), e infine in (23) (“Ineinanderzurückgeklebt”) nell’ultimo paragrafo. Questa sovversione della sequenza tema-rema consueta mette in atto un meccanismo enfatico che pone il focus sul sintagma in prima posizione (Sandig 2006, 225). I tre esempi, tra l’altro, consolidano ulteriormente la progressione tematica esposta, in quanto le espressioni in (7) e (8) fanno riferimento esplicito a soggetti grammaticali impersonali, ovvero privi di referenti chiaramente o concretamente individuabili, che la progressione stessa contrappone, per parallelismo, alla prima persona privilegiata dall’autrice con una critica implicita ma incisiva che percorre tutto il testo, mentre (23) indica una caratteristica specifica del collage.

²² Si noti che “Meines” e “Welt” ricalcano l’antitesi tra la marcata ripetizione di “ich” e l’uso dell’impersonale “es”.

²³ Quest’opera costituisce un riferimento fondamentale, non solo per il livello di dettaglio della trattazione, ma anche per la sua capacità di applicare una prospettiva trasfrastica ad elementi del linguaggio talvolta trascurati dalla stilistica e retorica, come ad esempio le particelle o le interiezioni.

²⁴ Temi la cui importanza, per Streeruwitz, si è già rilevata in particolare nell’analisi di *Können.*, si vedano paragrafi I.2.2.1 e I.2.2.2.

3.6 Analisi della struttura grammaticale

L'indagine della struttura grammaticale prevede, secondo il modello adottato, l'esame dei tratti marcati “a livello di parola (lessico, fonetica, morfologia, semantica), di frase (sintassi) e testuale (fenomeni di connessione)” (Ballestracci 2013, 102), e può essere proficuamente applicata innanzitutto al titolo. Esso rivela infatti una costruzione retorica attentamente studiata, capace di condensare numerosi accorgimenti stilistici tipici della scrittura di Streeruwitz, come l'isolamento di singole parole tramite il punto²⁵ e la concentrazione di figure retoriche, soprattutto di suono e ordine.

In effetti, la successione delle tre parole “Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.” condensa consonanza (del suono “-schn-”), allitterazione (“Schnitt” come parola a sé stante e poi come sillaba in “Gegenschnitt”), paronomasia (di “Schneiden” con “Schnitt” e di “Schnitt” con “Gegenschnitt”), un climax dato dalla successione dei tre elementi accentuato dal parallelismo strutturale stabilito isolando ogni termine singolarmente, che per di più condividono anche legami di natura concettuale, come la metonimia tra “Schneiden” e “Schnitt” (azione e suo risultato) e il fatto che le diverse combinazioni lessicali innescano polisemia – “Schnitt” significherà semplicemente il taglio o il suo risultato quando viene letto a seguito di “Schneiden”, ma verrà associato alla tecnica di montaggio filmico quando viene letto insieme a “Gegenschnitt”. Quest'ultima coppia è interessata da un ulteriore fenomeno semantico, attivo anche per il lettore o la lettrice che non conosca il significato specialistico. La preposizione “gegen” è infatti contrassegnata, secondo Weinrich, dal sema <NÄHE> (1993, 679-680), e viene prototipicamente interpretata in modo antagonistico, anche se esistono usi caratterizzati da connotazione neutra o positiva, ed è ragionevole pensare, in virtù della coincidenza con il primo componente di “Gegenschnitt” e la vicinanza lessicale intrinsecamente legata al processo di composizione, che esso sia attivo. La fitta serie di figure crea così una tensione dinamica tra la tendenza alla separazione dettata dall'interpunzione frequente e la formazione di una catena di relazioni di suono e senso che stabilisce un ritmo enfatico, nel quale ognuna delle tre parole risulta comunque accentata, in quanto è separata dalle altre tramite una pausa di silenzio.

Anche per quanto riguarda il corpo del testo, come si è visto già nell'analisi della struttura superficiale, l'uso dell'interpunzione rimane frequente e non convenzionale. A livello sintattico, esso rientra nel fenomeno descritto da Betten nel suo saggio dedicato alla decostruzione della sintassi standard nella letteratura contemporanea in lingua tedesca (2007)²⁶, mentre nel caso specifico la

²⁵ Il procedimento mostra qui uno dei suoi impieghi più estremi in quanto un uso anche minimo dell'interpunzione è normale all'interno del corpo del testo ma non necessariamente richiesto in un titolo, dove quindi la sua semplice presenza – e a maggior ragione ripetizione – risulta inevitabilmente fortemente marcato.

²⁶ Questa analisi è guidata dal riconoscimento, da parte di Schmidt-Dengler, che in Austria il mancato Sessantotto nella sfera politica avrebbe portato a una maggior propensione alla

conseguente frammentazione viene interpretata come espressione del processo di pensiero, caratterizzato da esitazioni, interruzioni e salti logici, o perfino della presa di coscienza che ogni forma di ragionamento prettamente logica è vana e destinata al fallimento.

Sul piano lessicale risulta invece notevole la frequenza delle ripetizioni di alcuni termini e gruppi di parole. Alcuni esempi risultano particolarmente evidenti anche per la loro vicinanza fisica, come “Es ist üblich” e “Es war immer üblich” (tre volte ciascuno, alternati nelle prime sei proposizioni principali), “Konstruktion(en)” e “Weltbehauptungen” (rispettivamente quattro e tre istanze nel primo capoverso), “Zensur” (cinque occorrenze tra la fine del primo capoverso e l’inizio del secondo, due delle quali in una sorta di anadiplosi, in quanto separate solo da una virgola), “mitgedacht” e “mitdenken” ({7}, {8}, {9}) la lunghissima serie di ripetizioni della congiunzione “Wenn” nel secondo paragrafo, i tre “Und” all’inizio delle frasi {21}, {22} e {23}, e quella dei tre sostantivi astratti in (21) e in {33} (“Erinnertes, Gefundenes und Gedachtes” ripresi come “In das Erinnernte, in das Gefundene und in das Gedachte”). Scandiscono invece l’intero testo, con intervalli più lunghi tra un’occorrenza e l’altra, le riprese del verbo “feststellen” e dei suoi derivati (in (A), (B) e (9) nel primo paragrafo, in {10}, (C) e {25} nel secondo, in {30} nel terzo, e infine due volte nell’ultimo capoverso, in {36}) e le ricorrenze di verbi modali²⁷.

La frequenza delle ripetizioni è il risultato della scelta di non ricorrere alla sinonimia, nemmeno quella implicata dalla ripresa anaforica tramite pronomi. Tale strategia ovviamente enfatizza i termini in questione, ma, considerando la rarità della sinonimia totale (Ludwig 2009, 1589), potrebbe inoltre essere dettata dalla volontà di mantenere una precisione lessicale che sacrifichi la *variatio* per non aggiungere, rimuovere o alterare neppure minimamente i significati denotativi e le sfumature connotative. A livello frastico e testuale, essa non solo accentua dunque alcune parole da un punto di vista tematico, ma le sfrutta per imprimere al testo una certa ritmicità, tanto più che esse molto spesso compaiono all’interno di parallelismi. Quest’ultimo costituisce una figura retorica semplice ma potenzialmente molto incisiva in quanto si presta a creare ripetizioni che agiscono contemporaneamente a livello fonetico, grafico e semantico e al tempo stesso rende possibile l’enfaticizzazione di singoli elementi, ad esempio per contrasto all’interno di una costruzione che rimane invariata salvo un’unica parola o sintagma. Si tratta di aspetti che risultano particolarmente evidenti in alcune occorrenze, come il parallelismo tra le tre espressioni racchiuse tra virgolette anche nel testo originale (A) “Es ist festzustellen...”, (B) “Man muß feststellen...”, (C) “Nichts festzustellen...”, dove oltretutto le prime sono anche

sperimentazione estetica e letteraria rispetto alla letteratura tedesca (il riferimento è in particolare a “Literatur nach dem Tod der Literatur” e “Umorientierung 1968” in Schmidt-Dengler 1995, rispettivamente alle pagine 211-223 e 223-234).

²⁷ Se ne contano moltissime: in (B), (9), (10), {8}, {9}, [7], {14}, {15}, {20}, {25}, (17), {27}, {28}, {29}, {30}, (18), (19), (20), (21), (23).

procedute da due gruppi di parole paralleli tra loro, "In der unbenannten 3. Person sächlich" e "in der 3. Person männlich", oppure come l'esempio che attraverso il terzo paragrafo, nel quale la variazione del verbo modale sottolinea ogni sfaccettatura della necessità percepita dal soggetto di svolgere l'azione, che tra l'altro coincide col verbo del primo esempio: "feststellen".

3.7 Risultati dell'analisi e conclusioni

L'indagine della struttura microtestuale ha in buona parte confermato le aspettative emerse nell'analisi del prototipo testuale. A livello pragmatico, il riferimento all'autrice reale è esplicito e ricorrente in buona parte del testo, per di più accentuato dall'antitesi concettuale tra la prima persona singolare che rivendica come propria un certo tipo di rappresentazione della realtà e i pronomi indefiniti che invece si fanno simbolo di un pensiero diffuso, di un sentire comune che "dovrebbe" risultare normale. Per quanto riguarda la funzione del testo, essa risulta effettivamente mista, come ben esemplificato dalla lunga serie di secondarie ipotetiche viste nel secondo paragrafo: ognuna serve a introdurre un dato (funzione informativa) per convincere chi legge di una certa posizione (funzione appellativa) sfruttando in modo enfatico accorgimenti stilistici quali la ripetizione, il parallelismo e l'uso anomalo dell'interpunzione (funzione estetica). Sul piano superficiale, del resto, il ricorso frequente al punto per spezzare le frasi in componenti ellittici è l'unico aspetto marcato, e crea un ritmo enfatico e sincopato. Dal punto di vista tematico, infine, "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt." può essere letto quasi come una piccola guida introduttiva al volume, che argomenta l'inaccettabilità di un certo tipo di testo per proporre un altro, implicitamente ma efficacemente rappresentato come antitetico tramite i parallelismi e le simmetrie che mettono in rilievo gli elementi di contrasto. L'analisi lessicale-grammaticale ha rilevato la scelta chiara di evitare il ricorso alla sinonimia, prediligendo invece la ripetizione e la precisione lessicale e, di nuovo, ritmo ed enfasi, ottenuti anche grazie all'uso frequente di altre figure di ordine e suono.

Sembra, sostanzialmente, che i singoli livelli testuali interagiscano per creare una configurazione attentamente studiata al fine di mettere in evidenza ciò che pur non venendo esplicitato risulta a questo punto evidente: in relazione al resto del volume, si tratta dell'intenzione autoriale di indirizzare verso una modalità di lettura/fruizione che sia capace di rilevare la mancanza di gerarchia e ordine per prediligere invece una rappresentazione dichiaratamente soggettiva e in questo senso ritenuta "vera", autentica, anche grazie e alla tecnica di produzione scelta e posta in antitesi con il saggio. Se si considera quest'ultimo come una delle forme tipiche della produzione a stampa letteraria e accademica, diviene evidente quanto questa raccolta di collages, per quanto presentata in forma di libro, sovverta molte delle caratteristiche tipiche della stampa.

In questo senso, si evince un parallelismo a una direzione di critica dei media a stampa sviluppata in ambito post-strutturalista (come implicita conseguenza della critica al linguaggio e alla scrittura) contro i presupposti di trasparenza e fissità supportati da questa tecnologia:

With the work of the poststructuralists from the late 1960s to the 1980s, theorists forged a critique of language and writing that was also implicitly a critique of print. As hypertext theorists have pointed out, the work of the poststructuralists undermined assumptions about the transparency and fixity of writing that were supported by the technology of printing (Landow 1997). Yet even as they deconstructed the book, the poststructuralists continued to produce printed books and essays, most of them conventional in form, if unorthodox in style. Critical theory needed the technology of print in order to deconstruct print. The same ironic relationship is true for the discourses that replaced poststructuralism as dominant at the end of the twentieth century. [...] Although theorists accepted the cultural significance of popular media, they nevertheless continued to publish in print. (Bolter 2003, 23-24)

Tuttavia, che “Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.” non costituisca solo la sede privilegiata di esplicitazione delle volontà dell’autrice, lo si evince da un’altra caratteristica individuata dall’analisi altrettanto rilevante nel rapporto con l’intera raccolta *Und.*: gli accorgimenti stilistici caratterizzanti possono essere infatti interpretati come modalità di replicazione, a livello testuale, di alcune delle prerogative del collage verbovisivo come modalità di produzione e rappresentazione. Infatti, l’uso del punto e la ritmicità sincopata data dalle ellissi, pause e riprese eleggono a principio fondante il meccanismo dell’interruzione (affine al taglio nel collage) anche in quanto costituiscono fratture volutamente visibili, mentre le ripetizioni e i parallelismi, soprattutto con le loro variazioni, richiamano il montaggio come procedimento di isolamento e ricollocamento di frammenti, cruciale al collage. Così, per quanto visivamente e “tecnicamente” il testo si differenzi nettamente dai collages “veri e propri” di *Und.*, ne esibisce alcuni aspetti caratterizzanti, costituendo un esempio di collage almeno come principio estetico e modalità di pensiero.

In questo senso dunque, “Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.”, per quanto possa apparire come paratesto profondamente diverso dal resto del volume, forse anche secondario, si rivela parte affine ed essenziale a *Und.* non solo per la funzione introduttiva che gli è affidata, per cui lo si può considerare come *Vorwort*, ma anche per la funzione estetica che si manifesta superficialmente al livello esplicito della dichiarazione e concretamente a quello testuale, facendo di questa prosa anche un collage “pensato”.

4. “Frei. Zeit. Frei. Ein Mikromännerroman.”

I venti collages di questa prima sezione costituiscono il gruppo di gran lunga più nutrito del volume. Il titolo è costruito sullo stesso principio di quello del volume, con la parte principale tripartita, seguita da un sottotitolo con un’indicazione, questa volta di “genere”, naturalmente impropria: non solo per il neologismo, ma soprattutto per le tensioni che sussistono tra quanto normalmente associato al concetto di romanzo e l’effettivo contenuto della sezione. La varietà di materiali impiegati, di modalità di rappresentazione è infatti immediatamente

evidente. I collages comprendono materiale scritto, sia ripreso da altre pubblicazioni che, a quanto si può inferire, prodotto appositamente (a macchina e/o computer, più esempi misti quando la riproduzione è di un testo stampato e poi modificato o corretto), ma anche immagini in bianco e nero e a colori (come la riproduzione del biglietto e del pass per la finale di Champions League giocata il 26 maggio 1996 allo Stadio Olimpico, che si avvicinano allo status di *realia*), diagrammi e rappresentazioni schematiche.

All'evidente e spiccata multimodalità, sfogliando le pagine, si aggiunge immediatamente la percezione di una fitta rete di rimandi intertestuali, sia interni che esterni. È infatti chiaro che in questa eterogeneità si possono seguire dei fili, graficamente riconoscibili secondo i principi dell'arte sequenziale: l'indice che inizia a p. 13 (la prima pagina dell'indice analitico estratto da una pubblicazione, il cui titolo, come si evince dalla notazione aggiunta a mano, “Rechtshilfe für Arbeitslose”²⁸, trad.: Assistenza legale per inoccupati), continua a p. 14 e si conclude a p. 30, mentre alle pp. 17, 22, 26 e 31 compaiono quelli che sembrano essere ritagli dalla stessa fonte (lo indicano la contiguità tematica e la somiglianza tipografica); il ritaglio di giornale a p. 15, dedicato a Philip Nitschke, una figura estremamente controversa in quanto si tratta del primo medico al mondo ad aver somministrato legalmente una iniezione letale su richiesta del paziente (Brafman 2021), ha un'immagine correlata a p. 23; alle pp. 15 e 17 si trovano due citazioni tratte dalla seconda parte della fortunata trilogia di romanzi avventurosi di ambientazione western di Karl May; la stessa citazione di Sigmund Freud compare su tre pagine differenti²⁹; due pagine sono occupate da listini di quotazioni del mercato azionario (pp. 18 e 32); a pp. 19 e 27 vengono presentati frammenti di annunci sentimentali (la stessa tipologia testuale tematizzata in *Können.*, dove aveva introdotto una riflessione sull'insufficienza della rappresentazione biografica, sui condizionamenti che assaltano l'individuo e sulla monetizzazione estrema anche della sfera del sentimento, ad esempio). Il tutto è inoltre intervallato dalla riproduzione dei biglietti relativi alla manifestazione sportiva e da testi che sembrano battuti a macchina (infatti alcuni errori di battitura sono corretti a penna). Questi ultimi, di aspetto omogeneo, si dividono tra riflessioni che ricordano, nei temi e nello stile, le pagine di poetica dell'autrice, e il racconto della storia di due personaggi, Grete Gleiner e Hans Klein (non può sfuggire il rimando ai personaggi della fiaba, Hänsel e Gretel), dapprima separato e poi intrecciato. In questo modo, la linearità della lettura associata ai generi tradizionali viene dissolta, in quanto chi “legge” viene sollecitato/a a ricercare i vari fili all'interno della pagina, magari tornando “indietro” con lo sguardo, ma anche muovendosi avanti e indietro rispetto al singolo collage, all'interno della sezione.

²⁸ Il riferimento alla mancanza del lavoro suggerisce una lettura ironica del titolo, per cui la vicinanza dell'aggettivo “libero” e del sostantivo “tempo” non descrivono più necessariamente un'associazione positiva, come confermato dalla presenza significativa di rimandi, sulle altre pagine, di riferimenti all'importanza (sociale ed esistenziale) del denaro.

²⁹ *Und.*, 14, 22 e 32, identica anche graficamente nei primi due casi, più grande e con due imprecisioni nella battitura (un doppio spazio e uno mancante) nell'ultimo.

La varietà individuata si rispecchia anche nell'impatto visivo dei collages: ogni pagina ha il suo layout³⁰ individuale, e gli aspetti tipografici contribuiscono alla differenziazione esposta sopra. I frammenti presentano inoltre gradi di marcatura intertestuale diversi: si va dalla citazione vera e propria, con tanto di indicazione precisa della provenienza, all'appropriazione, come nel caso degli annunci sentimentali, semplicemente estrapolati dal contesto di provenienza e inseriti sulla nuova pagina senza cornice, alla dissoluzione dei rimandi convenzionali con l'uso di asterischi che non sempre hanno un corrispettivo sulla stessa pagina.

Nel tentativo di comprendere come questa eterogeneità di contenuti, di provenienza, di aspetto articoli il significato, è necessario considerare sia lo sviluppo sequenziale dei collages, che le relazioni interne alla sezione e alle singole pagine. Il primo collage è interamente occupato dalla prima pagina dell'indice tratta dalla pubblicazione dedicata all'assistenza legale per disoccupati; il secondo riporta linearmente la seconda pagina dell'indice ma vi aggiunge la citazione da Freud che tornerà in altri due luoghi:

Übrigens handelt es sich, wie Sie selbst bemerken, nicht darum, die menschliche Aggressionsneigung völlig zu beseitigen; man kann versuchen, sie so weit abzulenken, daß sie nicht ihren Ausdruck im Kriege finden muß. (in: Warum Krieg? Frankfurt 1994). (*Und.*, 14)³¹

Streeruwitz interviene attivamente sui due frammenti per stabilire un legame aggiuntivo alla compresenza sulla stessa pagina, con una strategia che ricorre su quasi tutte le pagine della sezione: nell'indice, alla voce "Sterbegeld" (trad.: indennità di morte), ha aggiunto a mano due asterischi. In modo simile a quanto discusso per il testo come unità caratterizzata da divisioni su vari piani entro una certa organicità complessiva, la ricomparsa, sulle varie pagine, degli asterischi (singoli, doppi, o tripli) può costituire un rimando interno alla pagina stessa (coincidente con l'uso tradizionale dell'asterisco) oppure un *fil rouge* che accomuna elementi su pagine diverse, contrastando la tendenza per cui ogni pagina viene recepita come unità a se stante e istituendo legami più ampi.

Sulla pagina successiva si hanno un esempio del primo e del secondo caso, rispettivamente. Innanzitutto, un asterisco singolo viene ripetuto in due luoghi per mettere in relazione le domande fatte ai pazienti per confermare la loro volontà di morire, rappresentate su un frammento ritagliato dal *Guardian* che raffigura uno schermo elettronico e un estratto da *Winnetou II* di Karl May – si ricordi che, in *Sein.*, Streeruwitz si era chiesta cosa ci fosse da apprendere dal confronto con questo autore estremamente popolare, mettendone dunque le implicazioni

³⁰ Si noti che alcuni collages occupano interamente il foglio, non rispettando la gabbia tipografica e facendo sparire la notazione del numero di pagina.

³¹ Trad.: Oltretutto, come nota anche Lei, non si tratta di eliminare completamente la tendenza umana all'aggressione; si può cercare di deviarla sufficientemente perché non abbia bisogno di trovare espressione nella guerra.

sullo sguardo libero, mentre qui la correlazione esplicita tra i due frammenti carica la riflessione di significato esistenziale molto letterale – esplicitando l’analogia per cui anche in *Sein. e Können*. l’analisi estetica si faceva questione di vita e di morte. L’altro frammento testuale sulla pagina, marcato con due asterischi, mostra invece la strategia di rimando oltre i confini della pagina: se qui non vi sono altri elementi contrassegnati dagli stessi simboli, sulle pagine successive il doppio asterisco torna spesso a marcare alcuni dei brevi testi verosimilmente battuti a macchina. In questo caso, il testo presenta una riflessione che ricorda molto i brani di *Sein.* dedicati al concetto di iniziazione: qui, Streeruwitz ribadisce la posizione argomentata nelle lezioni di poetica di Tubinga, per la quale la cultura cristiana ha trasformato la morte nell’iniziazione alla vita “vera”, rendendo comprensibile il legame con l’articolo.

Sulle pagine successive, i brevi testi esplorano i legami pervasivi tra dio e denaro e tra denaro e amore (anche implicitamente, di nuovo grazie all’uso di asterischi che indicano di leggere i frammenti testuali “ad hoc” in relazione ai frammenti recuperati dal testo sulla disoccupazione e dagli annunci sentimentali) e in generale si riferiscono alla tirannia del denaro, vista come espressione di un sistema violento: “oro come remunerazione per sangue e sudore”³² (*Und.*, 22); “i soldi sono dunque un surrogato del sangue. Non veniamo accettati nel gregge una volta per tutte. [...] Dobbiamo continuamente riscattare la nostra non-appartenenza: per avere il permesso di vivere in una casa. Per poter mangiare. Per poter andare allo stadio a vedere la partita”³³ (*Und.*, 24, inserito sotto il pass per accedere come ospite alla finale sportiva); “il sistema profondamente patriarcale dei soldi istituisce gerarchie cariche di tensione che regolano l’accesso al lavoro e quindi all’acquisto”³⁴ (*Und.*, 27). Le stesse tematiche vengono trattate in modo implicito nella storia di Hans e Grete, di cui si raccontano il percorso verso la professione, l’incontro, le difficoltà economiche e il ricorso a espedienti al di fuori della legalità.

Si crea in questo modo un tessuto reticolare di significati basato su diverse dimensioni: quella grafica, con la ripresa irregolare di elementi visivamente omogenei; testuale, laddove viene ripreso linearmente uno dei fili della narrazione; intertestuale e quindi capace anche di rimandare anche fuori dall’opera. Tanto i legami intertestuali quanto le immagini e i singoli frammenti (in particolare quelli di cui sono evidenti i “confini”) sono da leggersi come penetrazione della realtà esterna nell’opera e al contempo esibizione della sua assenza, del suo essere altrove. Questo tessuto caleidoscopico stimola chi fruisce alla ricerca attiva di significato, portando alla scoperta che ciò che sembra a primo sguardo inconciliabile può essere messo in relazione tramite rapporti analogici

³² “Für Blut und Schweiß gab es Gold als Lohn”.

³³ “Geld ist also Blutersatz. Wir werden nicht ein für alle Mal in die Herde aufgenommen. [...] Wir müssen unsere Unzugehörigkeit immer wieder neu ablösen: Um in einem Haus wohnen zu dürfen. Um essen zu können. Um in ein Stadion zum Fußballmatch zu gehen”.

³⁴ “Das zutiefst patriarchale System des Geldes sorgt für straffe Hierarchien, die den Zugang zur Arbeit und damit zu Erwerb regeln”.

e metaforici. “Frei. Zeit. Frei.” può essere dunque intesa come riflessione critica su una società caratterizzata dalla monetizzazione estrema del tempo messa in atto anche con meccanismi brutali, nominati esplicitamente nei brani di riflessione, implicitamente nel riferimento alla frustrazione e aggressione nella citazione da Freud e nei passi da *Winnetou II*, nei quali la violenza fisica viene celebrata senza preoccupazione etica alcuna, espressione di una modalità di rapporto col mondo nella quale lo status quo non viene messo in questione, tantomeno analizzato criticamente.

5. “Geld. Oder. Leben. Ein Mikroschicksalsroman.”

Questa sezione si differenzia dalle altre in una serie di aspetti evidenti anche al primo sguardo. Innanzitutto per la sua brevità, dato che, escludendo l'occhiello, comprende solo tre pagine effettive. I collages risultano inoltre caratterizzati da una sostanziale omogeneità visiva e una predominanza spiccata della componente testuale: ogni pagina presenta due colonne di testo redatto in un carattere dall'aspetto antiquato e diviso in piccoli paragrafi, allineati ordinatamente e orientati in orizzontale, come accade di consueto nei libri, mentre tuttavia lo sfondo non è bianco, ma realizzato con la riproduzione di un'immagine in scala di grigio, costituita dall'ingrandimento di banconote sovrapposte, solo parzialmente visibili ma ben riconoscibili. L'aspetto graficamente forse meno convenzionale consiste nell'uso di divisori grafici creati usando tre occorrenze di vari simboli speciali (“&”, “§”, “%”, etc.), a confermare che il layout risulta relativamente poco marcato, tantoché queste pagine, se non fossero inserite in un'opera che include nel sottotitolo la dicitura “collages”, non sarebbero neppure immediatamente riconoscibili come tali³⁵.

Tuttavia, la costruzione del titolo parallela a quella del capitolo precedente (con i primi tre elementi isolati da punti fermi, seguiti da un'indicazione di “genere” accomunata dalla ripresa di “Mikro-” come primo costituente del composto e di “-roman” come ultimo) suggerisce che “Geld. Oder. Leben.” e la sezione precedente, “Frei. Zeit. Frei.”, siano caratterizzate da una certa continuità, nonostante quest'ultima sfrutti, come si è appena visto, le possibilità espressive peculiari al collage in modo anche estremo. Come si è accennato anche in relazione a “Frei. Zeit. Frei.”, l'etichetta “romanzo” non è priva di implicazioni, ma anzi, innesca una serie di tensioni, in un titolo già di per sé caricato di una certa duplicità di significato, a seconda che si intenda la congiunzione come nel suo significato disgiuntivo oppure come introduzione di una specificazione.

Neanche i collages di “Geld. Oder. Leben.” sono propriamente inediti. Nel volume dedicato alla mostra che accompagnava le lezioni di poetica di Streeruwitz a Francoforte, tenuta tra gennaio e febbraio del 1998 (Makoschey, Schmidt 1998, 31-39), vi è infatti una sezione dal titolo identico. Un confronto con i tre

³⁵ Lo stesso si può dire di alcune altre pagine isolate nel volume, ma di nessun'altra sezione nella sua interezza.

collages riportati in *Und.* (35-37) mette tuttavia in luce alcune significative differenze. Infatti, pur risultando identica in alcuni aspetti materiali (carattere, dimensioni, spaziatura, separatori grafici), la gestione del flusso di testo sulla pagina e la rappresentazione della pagina stessa sono molto diverse. Il formato del *Begleitheft* è molto più piccolo di quello di *Und.* e, per di più, lo spazio a disposizione non viene sfruttato interamente: piuttosto, nel primo testo (Makoschey, Schmidt 1998) le pagine di "Geld. Oder. Leben." vengono presentate al centro del foglio come fossero state scansionate da un'altra pubblicazione³⁶. I testi sono infatti presentati su un rettangolo di sfondo grigio e quindi incorniciati dal bianco della pagina del volume che, a differenza di quanto accade in *Und.*, riporta una numerazione. Il testo che nella raccolta si sviluppa su tre pagine qui (anche in virtù del fatto che non è incolonnato) ne occupa dieci, nonostante, come rivela una lettura attenta, l'unica differenza di contenuto stia nel fatto che il testo di *Und.* sia in realtà leggermente più lungo, in quanto i tre paragrafi e mezzo che chiudono p. 36 vengono ripetuti all'inizio della pagina successiva.

La reiterazione che potrebbe sembrare un errore, proprio in virtù del fatto che avviene nella seconda pubblicazione in ordine cronologico, e non nella prima per essere poi magari sottoposta a rettifica, potrebbe quindi addirittura essere intenzionale. Una possibile chiave di lettura potrebbe risiedere nel trasferimento del collage da tecnica di produzione materiale a principio estetico sul piano esclusivamente testuale, che è quello predominante in queste pagine – la ripetizione che interrompe e scardina l'ordine logico mostra che i paragrafetti che compongono una narrazione (inaspettatamente) lineare, in realtà, altro non sono che frammenti episodici, tessere di un mosaico da assemblare. Esse alternano due modalità tematiche e formali: o raccontano la storia di uno dei tre personaggi, Hans Klein, Richard Grohs e Grete Gleiner, con una narrazione cronachistica, potenziata da una prosa principalmente paratattica che muove dall'indicazione del luogo di nascita e da alcune concise informazioni sulla famiglia o sul percorso di studi (implicando una sorta di schema di riferimento tacito, da riempire), oppure presentano, con un andamento più articolato e maggiormente ipotattico, riflessioni in apparenza estemporanee sul ruolo di denaro, religione e arte. Le due modalità presentano forti analogie a due dei "fili" che attraversano il primo ciclo di collages – oltretutto, si sarà notato che i nomi "Hans Klein" e "Grete Gleiner" sono gli stessi di due personaggi presenti in "Frei. Zeit. Frei.", eppure le caratteristiche descritte sono così diverse da dover concludere che non si tratta degli "stessi" personaggi, suggerendo che anche questi costituiscano "pezzi" riutilizzabili.

Tornando al paragone delle due versioni di "Geld. Oder. Leben.", vi è inoltre una differenza macroscopica a livello visivo. In *Und.* lo sfondo non è neutro, come nelle pagine del volume della mostra, ma, come accennato in apertura, è costituito da un'immagine in scala di grigio sulla quale è riconoscibile l'ingran-

³⁶ A cui non è però purtroppo stato possibile risalire, suggerendo che possa trattarsi anche di una "messinscena".

dimento di due banconote da mille scellini austriaci e di una da cento marchi tedeschi³⁷, potenziando quindi l'esplicitazione tematica già contenuta nel titolo, implicando metaforicamente la presenza pervasiva del denaro nella vita quotidiana. Si tratta di un chiaro esempio di come il ricorso a materiale grafico possa creare significato, sia in autonomia che nella sua interazione con il materiale testuale, e delle relazioni semantiche tipiche nei documenti multimodali pluristratificati, con la ripetizione nel testo e nell'immagine.

Così, i due piani, fisicamente compresenti sulla pagina, entrano anche in una dinamica di rafforzamento reciproco nel momento in cui l'immagine grafica viene ripresa nell'immagine verbale:

Gott und Geld sind Prinzipien der Ewigkeiten. Sie sind von der Endlichkeit ausgenommen. Der Betrug damit vollständig. Was man früher für nach dem Tod versprochen bekam und deshalb vorher nicht haben sollte, wird einem heute für vor dem Tod versprochen. (*Und.*, 35)³⁸

La contiguità a uno dei temi principali dei testi di poetica è evidente (si pensi in particolare alla seconda parte di *Sein.*, "Und Schein.") dove si trovano passi come il seguente: "il denaro, simulazione perfetta di Dio [...] Astrazione più perfetta. Apparenza più perfetta"³⁹. Per quanto si tratti, almeno fino a questo punto, di un riferimento intertestuale a marcatura nulla e di bassa intensità⁴⁰, esso mette in luce un interessante gioco polisemantico di slittamento e interazione di significati basato sulla presenza della parola "Schein" (apparenza) anche in "Geldschein" (banconota, ovvero ciò che costituisce lo sfondo dell'intero ciclo, come si è detto, ma poi anche menzionata nel testo – e si noti inoltre che soprattutto nel parlato è comune l'abbreviazione di "Geldschein" in "Schein"), già accennato in *Sein.* nel passo dedicato ai "linguaggi dell'apparenza il cui schiacciamento della realtà grazie alla perdita dimensionale rende tutto possibile"⁴¹ dei quali la banconota sarebbe una "forma banale" che domina la nostra realtà.

³⁷ Lo conferma il confronto con immagini reperite in rete, <<https://www.muenzkontor.de/banknoten-praegung-100-dm-schein-clara-schumann-1989-de-9180147>> (05/2021).

³⁸ Trad.: Dio e il denaro sono principi di eternità. Sono esclusi dalla finitudine. L'inganno risulta così completo. Ciò che un tempo veniva promesso per dopo la morte, e che quindi non si doveva avere prima, ora viene promesso per prima della morte.

³⁹ "Geld, die perfekte Simulation Gottes [...] Die perfekte Abstraktion. Der perfekte Schein" (*Sein.*, 44-45).

⁴⁰ Non vi è, appunto, referenzialità; la comunicatività tende al nullo in quanto l'autrice non può presupporre che il lettore o la lettrice sia in grado di riconoscere il riferimento; non risultano marcati né i criteri di autoriflessività, né di carattere strutturale, mentre vi è un alto grado di selettività, vista la ripresa quasi puntuale del testo, e di dialogicità, dettata invece dalle differenze di contesto.

⁴¹ "[...] Scheinsprachen, deren Realitätsquetschung durch Dimensionsverlust alles möglich macht" (*Sein.*, 50). Il riferimento concreto, qui, è all'immagine bidimensionale, ma il discorso si avvia dal paragone dell'immagine con le forme di linguaggio tradite e imposte, ma si rimanda alla sezione dedicata nel primo capitolo.

Nel testo del collage si incontra una formulazione simile: “La banconota viene elevata dall’apparenza alla realtà tramite la fede e la convenzione”⁴².

I rimandi a *Sein*. e *Können*. si fanno però ancora più fitti, in particolare tramite l’esplicitazione dell’equivalenza tra religione e denaro in relazione alla loro capacità di regolare l’accesso alla società, la partecipazione in essa e quindi di esercitare meccanismi di potere. Lo snodarsi del racconto incentrato sui tre personaggi, che inizialmente sembra del tutto separato da queste riflessioni, riesce invece a dare loro ulteriore incisività in quanto gli episodi raccontati corrispondono a manifestazioni concrete delle affermazioni astratte, delle riflessioni sulla differenza sostanziale tra la coppia denaro-dio, da una parte, e l’arte dall’altra, incentrata sull’opposizione tra l’illusione dell’eternità e la consapevolezza della finitezza, tra l’assoluto e il particolare⁴³.

Al vernissage di una mostra di Hans, lui e Grete “iniziarono a chiacchierare, perché nessuno parlava con loro”⁴⁴ per poi intraprendere una storia d’amore. All’inaugurazione di un’altra sua mostra, si inserisce nella narrazione anche la vicenda di Richard. Egli vi si è recato su suggerimento del consiglio di amministrazione dell’azienda dove intende far carriera – il riferimento critico alla strumentalizzazione e monetizzazione dell’arte, per quanto implicito, risulta chiaro, ed è ulteriormente rafforzato dalla spiegazione delle origini della passione di Richard per l’arte vista come argomento di conversazione prediletto delle “persone importanti” e quindi come strumento di ascesa sociale. Qui, anche Richard e Grete “iniziarono a chiacchierare, perché nessuno parlava con loro”⁴⁵ (*Und*, 36). Grete “sapeva che Hans la tradiva” (*ibidem*)⁴⁶ e inizia una relazione clandestina con Richard, per poi sposare quest’ultimo. Tuttavia, poco più avanti, si legge: “Grete sapeva che Richard la tradiva”⁴⁷ (*ibidem*).

Anche all’interno dei singoli paragrafi, a livello puramente testuale, si articola dunque una strategia di iterazione evidente, tramite parallelismi in cui a differenziarsi sono solamente i nomi dei personaggi coinvolti, il che sortisce l’effetto aggiuntivo di mettere in questione la narrazione tipica della storia d’amore come unione irripetibile di due esseri speciali così pervasiva nella cultura occidentale, spesso caricata di connotati patriarcali, banalizzandola nel momento in cui viene ricondotta a una casualità del quotidiano, insignificante nella sua ripetitività. Da questa banalità, Grete sembra tuttavia trovare, inaspettatamen-

⁴² “Der Geldschein ist durch Glauben und Vereinbarung aus der Scheinhaftigkeit in die Wirklichkeit gehoben” (*Und*, 36).

⁴³ “Gott und Geld sind Prinzipien der Ewigkeiten. Sie sind von der Endlichkeit ausgenommen. Der Betrug ist damit vollständig. [...] Kunst ist in das Besondere Gerettetes, das Ausgenommene im Allgemeinen und autonom. [...] Sie ist darin der Vergänglichkeit ausgesetzt und fällt ihr anheim” (*Und*, 35).

⁴⁴ “Hans und Grete kamen ins Gespräch, weil niemand mit ihnen redete” (*ibidem*).

⁴⁵ “Grete und Richard kamen ins Gespräch, weil keiner mit ihnen redete”.

⁴⁶ “Grete wußte, daß Hans sie betrog”.

⁴⁷ “Grete wußte, daß Richard sie betrog”.

te, una via d'uscita: "Grete era felice. Sapeva cosa avrebbe fatto della sua vita. Avrebbe scritto" (*Und.*, 37)⁴⁸.

6. "Im nächsten Jahrtausend wird alles besser. Dann können wir die Schweine uns zusehen lassen."

Questa sezione si differenzia immediatamente dalle altre per la presenza di quella che sembra essere una vera e propria "copertina", oltre alla consueta pagina d'occhiello che la precede. Sul primo dei nove collages si riscontrano infatti due rettangoli bianchi, uno centrato e l'altro allineato al bordo in basso. Il primo riporta di nuovo titolo e sottotitolo, il secondo semplicemente il nome dell'autrice, con un layout ordinato ed evidente cura nelle scelte tipografiche, sullo sfondo della riproduzione di un'immagine in scala di grigio che riporta il disegno realistico di un maiale e di un altro animale⁴⁹. Oltre al disegno, sono visibili alcune parole scritte, indicando dunque che molto probabilmente il testo di provenienza è antico: in alto la dicitura "Huftiere" ("ungulati"); in basso "c) il maiale domestico" e "d) il cinghiale" (*Und.*, 41)⁵⁰. L'uso della *Fraktur* suggerisce una pubblicazione datata; la presenza di tecnicismi e il livello di dettaglio nella rappresentazione mimetica indica che il frammento sia tratto da un'opera di consultazione o comunque informativa. Lo stesso sfondo ricorre sulle pagine 43, 46, e 49, dove viene coperto in modo e in proporzione differenti da frammenti di testo, e a pagina 48, sulla quale però viene capovolto, spezzando la continuità visiva e negando qualsivoglia vestigia di una funzione informativa.

In questo caso, il sottotitolo⁵¹ si rivela fondamentale, in quanto stabilisce un legame spiccatamente intermediale senza il quale l'opera non risulterebbe comprensibile alla stessa maniera, o forse affatto. "Osservazioni sulla 'Casa per maiali e persone' di Carsten Höller e Rosemarie Trockel" rimanda infatti alla installazione forse più popolare della documenta X, la manifestazione d'arte contemporanea tenuta con cadenza quinquennale a Kassel, in Germania: Höller e Trockel hanno allestito un piccolo edificio con giardino in cui erano tenuti alcuni maiali⁵². I visitatori potevano qui trattenersi dietro a un vetro riflettente (trasparente cioè solo in una direzione, dall'esterno verso l'interno), e così osservare per i cento giorni della rassegna il verro, le due scrofe e i loro maialini che abitavano la parte della costruzione al di là della barriera – spiegando il

⁴⁸ "Grete war glücklich. Sie wußte, was sie in ihrem Leben machen wollte. Sie würde schreiben".

⁴⁹ Forse esotico, forse estinto, in ogni caso non chiaramente riconoscibile.

⁵⁰ "c) Das deutsche Hausschwein"; "d) Das Wildschwein".

⁵¹ Questa sezione è l'unica tra quelle dotate di sottotitolo (ovvero tutte tranne "Aufwurf" e "Lisa's Liebe.") a rimanerne priva nell'indice. La ragione potrebbe essere semplicemente di ordine pratico, consideratane la lunghezza: "Kommentar zum 'Haus für Schweine und Menschen' von Carsten Höller und Rosemarie Trockel".

⁵² Il documento fotografico disponibile su <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_x> (05/2021), ben cattura il contrasto tra il contesto e l'"opera", acuito dalla vicinanza del palazzo dell'Orangerie, visibile sullo sfondo.

significato del titolo. Nella parte della casetta aperta alle persone, si potevano inoltre leggere testi sulle somiglianze tra maiali ed esseri umani, osservare foto e video informativi: l’obiettivo sembra essere quello di contrapporre la brutalità dell’allevamento (e quindi dell’uccisione) su scala industriale, nella quale gli esseri viventi sono trattati come merce, alla prossimità, e tutto quello che ne deriva in termini di partecipazione emotiva, con gli animali quando essi vengano posti in un contesto che è “familiare” (Vorkoeper 2006)⁵³. Contesto che è esso stesso però, nuovamente, di consumo, questa volta artistico.

Visivamente, anche questa sezione è caratterizzata da relativa omogeneità visiva: non vi sono immagini ulteriori. Sulle pagine 42, 44, e 47, invece dello sfondo già descritto compare un estratto da un quotidiano datato 16.05.1997 in cui vengono riportati in forma tabulare i prezzi di materie prime, come ad esempio cereali, metalli preziosi, bestiame (ed è chiaro quanto strida questa considerazione rispetto all’“umanizzazione” dell’installazione artistica) e prodotti di origine animale. Il trattamento è analogo a quanto visto sopra per la pagina con i disegni, con la tabella a fare da cornice ad altri elementi posizionati in vario modo. I frammenti che vengono presentati sui due sfondi alternativi sono raggruppabili in tre categorie tipologiche: i frammenti estratti – e non citati – da un volume intitolato *Pictures of an Execution* (Lesser 1998), gli interventi grafici probabilmente di pugno dell’autrice su quest’ultimo libro (sottolineature, asterischi), e infine le riflessioni scritte a macchina. Alcune di esse sono posizionate in orizzontale, altre in verticale, e in quest’ultimo caso orientate sia dal basso verso l’alto che viceversa. L’impatto sulla fruizione è notevole, visto che spinge l’osservatore a ruotare fisicamente la testa o il volume, oppure a sforzarsi di riadattare il punto di vista e in ogni caso a riconoscere un ordine inconsueto, diverso da quello automatizzato di progressione da sinistra verso destra e dall’alto verso il basso.

Qualche informazione aggiuntiva anche su questo legame intertestuale, che risulta ad alta marcatura in virtù della referenzialità e selettività esplicite e del carattere strutturale assunto tramite la sua ricorrenza, può facilitare la comprensione dei collages. Tuttavia, la tematica, a differenza di quanto accade col rimando all’installazione “Casa per maiali e persone” può comunque essere dedotta, almeno in generale, anche limitandosi alla lettura dei frammenti inseriti nei collages, senza necessariamente risalire alla fonte o a ulteriori informazioni esplicative. In ogni caso, *Pictures at an Execution* muove comunque dalla presentazione di una causa legale effettivamente disputata, nella quale un giudice federale statunitense ha dovuto deliberare se un’esecuzione capitale potesse e dovesse essere trasmessa su una rete televisiva pubblica, con l’obiettivo di indagare gli aspetti legali, artistici e morali della rappresentazione ed eventuale spettacolarizzazione dell’omicidio.

⁵³ Non solo perché noto, ma anche in senso stretto, se si pensa che la costellazione degli animali replica proprio quella di un nucleo familiare.

Gli altri testi (scritti presumibilmente da Streeruwitz) di questa serie di collages sono caratterizzati da due tendenze apparentemente opposte, ovvero una certa varietà tematica e la ripresa con variatio del brano presentato nel collage che segue la “copertina”:

Ich hasse dem Sterben zulaufen zu müssen die Nacht ein Ende und immer das Rauschen die Töne der Schrecken über die nie stürzen werden nie zu und kommen kein Reich ist so groß die Macht über meinen und mich. (*Und.*, 42)⁵⁴

Questo periodo, privo di punteggiatura, caratterizzato da un ritmo insistente e sintassi non regolare viene riproposto nei collages successivi coniugato per ognuna delle altre persone grammaticali, dissolvendo del tutto l'illusione di spontaneità creata con i dispositivi stilistici tipici del flusso di coscienza, e al contempo creando una sorta di ritornello che non diviene corale ma rimane individuale. Le riprese intervallano brani più lunghi, legati l'uno all'altro da coesione e coerenza visive e almeno in parte linguistiche. Nel primo di essi vengono esplorate le conseguenze estreme di un approccio all'arte basato sul tentativo di coinvolgere, nel giudizio, la rappresentazione dell'artista come individuo e della sua biografia, a sottolineare come esso farebbe di ogni osservatore un giudice, descritto come rappresentante dell'autorità (*Und.*, 43).

Il brano mette in luce la complessità delle strategie intertestuali e intermediali attuate: non solo riprende una tematica ricorrente in testi di vario genere e affermazioni dell'autrice⁵⁵, ma risulta anche stilisticamente simile ai testi di poetica analizzati. Esso risulta quindi già in questo senso caratterizzato da una serie di rimandi capace di creare una rete ampia e aperta, dato che è accentuato dalla relazione intermodale attivata in base a quanto il lettore o la lettrice sappia o abbia cercato di ricostruire sull'installazione menzionata nel titolo della sezione. Senza informazioni a riguardo, soprattutto se si considera il collage come pagina a sé stante, la scelta dello sfondo con i due animali sfugge a un'interpretazione logica; invece, anche solo le brevi notazioni presentate sopra sono sufficienti a integrare il rimando all'installazione metaforicamente implicato in contrasto al riferimento a chi si eleva a giudice di vita e di morte tramite l'osservazione.

Le pagine successive confermano quanto profondamente la conoscenza dell'installazione possa informare la “lettura” dei collages: l'affermazione che l'osservazione degli animali nell'installazione debba ricordare allo sguardo che “si tratta sempre della vita” (*Und.*, 44)⁵⁶ assume una profondità di significato di-

⁵⁴ È davvero difficile proporre una traduzione in questo caso; il seguente è un tentativo che mantiene il carattere non grammaticale dell'originale tedesco: Odio dover correre incontro alla morte la notte una fine e sempre il fruscio i suoni di terrore su cui non cadranno mai mai per e vengono nessun regno è così grande il potere su ciò che è mio e su di me.

⁵⁵ Sul rifiuto degli approcci critici biografici alla letteratura e all'arte in generale, si veda il paragrafo 1.1 “Vita: la biografia come idillio menzognero”, in questo lavoro.

⁵⁶ “Schweinen beim Leben zusehen muß den Blick immer daran erinnern, daß es immer um Leben geht”.

versa se è messa in relazione a un’opera che tematizza proprio il contrasto tra l’industria del macello dell’animale ridotto a prodotto e la partecipazione all’esistenza dell’essere vivente quando essa venga resa più simile a quella degli umani. Nella stessa serie gli estratti da *Pictures of an Execution* analizzano come la rappresentazione artistica possa approcciarsi in modo etico alla costruzione di empatia e presentano resoconti di chi ha assistito all’esecuzione di pene capitali, mentre contemporaneamente le pagine sono punteggiate da riflessioni su come un banale dolore fisico non debba essere percepibile nella scrittura di Streeruwitz per evitare di finire “nelle cifre di vendita milionarie del kitsch” (*Und.*, 47)⁵⁷. Si passa poi al racconto di un editore che ricorda come ogni pubblicazione abbia un costo, soprattutto se si cercano modalità di espressione diverse dalla norma (*Und.*, 48)⁵⁸, mentre sullo sfondo si alternano gli animali e il loro prezzo come merce. Diventa dunque chiaro che, in modo non dissimile da quanto visto nei testi di poetica, ma anzi potenziato dalle relazioni tra frammenti di testo, e immagine, con altri testi e altre opere, l’autrice stabilisce una serie di legami logici e analogici per costruire una catena di significato che è una riflessione critica sui concetti di monetizzazione della vita e dell’arte, che sottolinea l’ironia del titolo per cui un giorno, forse, con un ribaltamento della prospettiva messa in scena nell’installazione artistica attorno cui ruotano i collages, saranno i maiali a osservare noi esseri umani.

7. “10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen”⁵⁹

Rispetto alle tre sezioni precedenti, i dieci collages mostrano una presenza più abbondante di immagini e, pur nella propria continuità visiva (garantita innanzitutto dal fatto che i componimenti hanno tutti la stessa dimensione, lo stesso bordo a delimitarli dalla cornice bianca, la stessa posizione sulla pagina), sono caratterizzati anche da una certa varietà di forme, colori e materiali. All’eterogeneità di ritagli sia testuali che grafici (in questo caso particolarmente eterogenei, visto che comprendono pubblicità, estratti di quotidiani e di giornali scandalistici in inglese e in tedesco, testi scritti a macchina, interventi manuali, addirittura un cruciverba), si delinea parallelamente quella predisposizione, già rilevata in “Frei. Zeit. Frei.”, agli accostamenti inaspettati, atti a spingere il lettore o la lettrice a cercare nessi che proprio in virtù della loro natura implicita richiedono uno sforzo attivo per poter essere stabiliti.

La diversificazione dei materiali viene inoltre sottolineata da tagli molto evidenti e affatto nascosti, anzi piuttosto grezzi, soprattutto a confronto con quel-

⁵⁷ “[die] Millionenverkaufszahlen des Kitsch”.

⁵⁸ “‘Das kostet Geld’ [...] Mein Verleger meint eigentlich, daß ich es zu anders [...] gesagt habe”.

⁵⁹ Anch’essi già pubblicati, si veda Streeruwitz (1998a). Si rimanda inoltre alla discussione del rifiuto di questo ciclo da parte dei committenti originari nel paragrafo I.2.2.4 di questo lavoro.

li lineari di “Im nächsten Jahrtausend wird alles besser. Dann können wir die Schweine uns zusehen lassen.” e quelli invisibili di “Geld. Oder. Leben”. La dimensione processuale resa visibile secondo questa modalità viene ulteriormente esibita, se non messa in scena, soprattutto tramite l’aggiunta scritta a mano su ogni collage della dicitura “Tentativo” (“Versuch”) corredata di numerazione progressiva⁶⁰ e talvolta anche da commenti sulle ragioni del fallimento.

Il nucleo tematico centrale coincide con la rappresentazione dell’Unione Europea e dell’imminente introduzione della moneta unica nei media e nel sentire comune. Esso è infatti presente, in modo più o meno esplicito e diretto, su ogni pagina, spesso tramite ritagli di quotidiano – per loro natura, intimamente legati all’attualità ed effimeri – e piccole poesie, o meglio filastrocche, vista la semplicità del linguaggio e la ritmicità melodica semplice data dalle rime, dalle frequenti ripetizioni, dai continui parallelismi strutturali e dal ricorso occasionale a forme diastraticamente e diatopicamente marcate. Entrambe queste tipologie di frammenti, queste modalità di discorso si prestano a divenire espressione di una voce impersonale in quanto non rivendicata come individuale, celando in modo neanche troppo nascosto la volontà critica e ironica dell’autrice.

Questa intenzione si manifesta infatti incisivamente nelle scelte di montaggio, ad esempio tramite l’accostamento, la giustapposizione, di frammenti testuali di significato contrastante, costringendo il lettore o la lettrice a orientarsi tra le opzioni proposte (*Und.*, 55: “E se l’Euro non arrivasse?” – “Eravamo troppo sicuri”⁶¹), spesso suscitando un effetto comico in virtù del contrasto. Come avviene a p. 61, dove il testo di uno dei ritagli di giornale celebra le trattative per l’unione monetaria come stimolo per l’economia e un altro annuncia una vendita di liquidazione; sulla stessa pagina un altro frammento suggerisce gli effetti benefici di un cambiamento di prospettiva e difatti costringe chi osserva a intraprenderlo, visto che le parole sono disposte dal basso verso l’alto, mentre quelle dei due frammenti appena discussi da sinistra verso destra e quelle del frammento a destra (una proposizione ellittica: “la malattia può”, “Krankheit kann”) si leggono dall’alto in basso. Si riscontrano anche esempi sofisticati di slittamento di significato. Ne è un esempio particolarmente chiaro il collage a p. 57, dove sopra all’annuncio sentimentale⁶², quindi in un certo senso dentro a questo frammento, ne vengono incollati altri due, recanti le espressioni “la mia miglior ricetta a base di cibo naturale” e “inviaci la tua miglior ricetta a base di

⁶⁰ Si tratta di una conferma indiretta ma chiara di quanto inferito nella descrizione degli aspetti materiali del volume e alla sostanziale omogeneità interna delle sezioni: i collages delle singole parti sono pensati per essere letti insieme in modo sequenziale.

⁶¹ “Und wenn der Euro nicht käme?”; “Wir waren uns zu sicher”.

⁶² Si rimanda ancora una volta all’analisi dei passi incentrati sugli annunci sentimentali di *Können*. presentata nel paragrafo I.2.2.4: in questo collage, si vede proprio un esempio della tendenza per Streeruwitz ironica e assurda di corredare tali annunci con la foto della consulente, invece di quella dell’inserzionista, come si può ricostruire grazie alla presenza, sopra al ritratto femminile, di (una parte di) uno dei nomi menzionati da Streeruwitz nella lezione di poetica: “gabriele thiers-be [sic]” (*Und.*, 57).

cibo naturale”⁶³, sfruttando dunque due modalità diverse (la pubblicità e il riferimento alla ricetta) per sottolineare come anche l’amore possa essere ridotto a mero consumo (anch’esso di duplice natura: alimentare ed economica) – e si ricordi che nella sezione un tema centrale è l’euro, ovvero il denaro⁶⁴. Sulla stessa pagina compaiono anche due brevi testi, il primo addirittura con l’indicazione che debba essere cantato sulle note di una canzone popolare, il secondo dedicato all’espressione del desiderio di “essere qualcuno” e divenire “una potenza mondiale”⁶⁵ che, in relazione ai frammenti contigui suggerisce la possibilità di affermare la propria identità solo in funzione del rapporto amoroso, ma in relazione alla tematica europea⁶⁶ sembra caricarsi di aspirazioni politiche, la cui pericolosità viene evidenziata nella filastrocca del primo collage della serie, nella quale l’aspirazione all’unione e alla pace tramite il superamento dei nazionalismi rischia semplicemente di essere sostituita da un’altra nazione, stavolta con una “grande bandiera”⁶⁷.

Gli slogan ottimisti da cui prendono le mosse le filastrocche vengono dunque portati all’assurdo, svuotati e sovvertiti nel loro significato:

Europa ist ein schönes Land, / voll Wein und auch Melonen. / Voll Geigen und Citronen. / Voll Feigen und Limonen. / Voll Regen und Kanonen. / Voll Kirchen und Schablonen. (*Und.*, 55)⁶⁸

L’ironia più grande è però forse quella dell’ultimo collage della sezione (*Und.*, 62), in cui l’Unione Europea è presente in un certo senso per assenza e per contrasto. Sopra a una pubblicità che chiama il lettore o la lettrice ad allargare i suoi orizzonti e ad agire immediatamente per migliorare la propria situazione⁶⁹, è stato infatti applicato un annuncio che reclamizza un servizio di informazioni sulle *Green Card* – il documento che consente a cittadini stranieri di risiedere illimitatamente negli Stati Uniti d’America.

Compiendo un passo indietro, nella nostra analisi, per riprendere la considerazione in base alla quale la spaziatura irregolare dell’indice suggeriva dei “sottogruppi”, è possibile adesso mettere l’ipotesi al vaglio dei risultati emersi

⁶³ “Mein bestes Naturkost-Rezept”; “Schicken Sie uns Ihr bestes Naturkost-Rezept”.

⁶⁴ Decloedt (2007, 107-108) vede come messaggio fondamentale di questa serie di collages l’espressione dell’impotenza della scrittura di fronte a un’(idea di) Europa che rischia di essere ridotta al denaro.

⁶⁵ “Ich will endlich wer sein / [...] Zu einer Weltmacht will ich mich jetzt zähl’n”.

⁶⁶ Si ricordi che l’Austria è entrata a far parte dell’Unione Europea solamente nel 1995.

⁶⁷ “Lange haben wir gestritten. / Lange uns verhaun [*sic*]. / Lange haben wir gelitten. / Lange kein Vertraun [*sic*]. / Wollen nun uns hier verbinden. / Wollen einig sein. / Wollen unser Frieden finden. / Wollen uns befrein [*sic*]. / Weg die Last der Einzelstaaten. / Weg die Flaggen klein. Her mit einer großen Fahne. Her mit...*” (*Und.*, 53). L’asterisco rimanda per di più a un commento scritto a mano dall’autrice: “così non va”, “so geht es nicht”.

⁶⁸ Trad.: L’Europa è una bella terra, / Piena di vino e anche di meloni. / Piena di violini e limoni. / Piena di fichi e limoni. / Piena di pioggia e cannoni. / Piena di chiese e stampini.

⁶⁹ “Erweitern Sie Ihren *Horizont!*”; “Warten Sie nicht auf bessere Zeiten. Handeln Sie jetzt!”.

dall'esame delle prime quattro sezioni di *Und.*, ovvero del primo ipotetico ciclo. Ognuno di essi è caratterizzato da una relativa omogeneità interna, visiva, tematica e contenutistica, mentre il confronto tra le sezioni mostra differenze grafiche sostanziali, sia in relazione alla tipologia che alla quantità di materiali impiegati. Ognuno dei quattro "capitoli" tratta infatti quella che, in relazione a valori non economici, può essere vista come una monetizzazione e svalutazione della vita (umana e non), del tempo, dell'arte, delle relazioni amorose in conseguenza del ruolo opprimente e pervasivo del denaro. Per i frammenti impiegati per creare i collages, per i riferimenti esterni a cui essi rimandano, per le loro interazioni sulle singole pagine e all'interno delle sezioni, si creano, in modo analogo a quanto avviene nei testi poetici, complesse reti di significato, caratterizzate dalla capacità di stabilire equivalenze inaspettate e da ampliamenti e slittamenti di senso continui, ancora più evidenti e articolate grazie alle specificità del collage come tecnica di produzione, principio estetico e modalità di pensiero. Dai componenti fino a qui analizzati emerge una riflessione critica, dai toni acribici e ironici, sui meccanismi di potere che regolano l'accesso alle risorse, mostrando quanto la sfera materiale influenzi ambiti di cui si può supporre, nella visione di Streeruwitz, sia auspicata la libertà all'autodeterminazione individuale.

8. "Aufruf"⁷⁰

La sezione "Aufruf" comprende dieci collages, tutti caratterizzati dall'allineamento prevalentemente orizzontale (ovvero secondo il margine più lungo della pagina), costringendo chi legge a girare il volume o a adattare il suo punto di vista. L'"appello" del titolo viene esplicitato fin dalla prima pagina di questa sezione: sul ritaglio di carta in basso viene infatti formulato un appello rivolto a tutte le donne, quello di rifiutare ogni forma di immagine che le rappresenti per almeno 15 anni⁷¹. I collages di questa sezione sono caratterizzati dall'impie-

⁷⁰ I collages sono già stati pubblicati (Streeruwitz) in un volume che accompagna una mostra dal titolo "Fleeting Portraits" organizzata dalla neue Gesellschaft für bildende Kunst e tenuta a Berlino nel 1998. Si noti che nell'archivio online del collettivo Streeruwitz non è inclusa tra gli artisti e le artiste partecipanti, <<https://archiv.ngbk.de/projekte/fleeting-portraits-fluechtige-portraits-i-ii/>> (05/2021).

⁷¹ Esso viene esplicitato in due forme differenti, una più estesa, a p. 65, e ripresa in modo quasi identico a p. 67, e poi a p. 73, stavolta senza l'errore di battitura presente nelle prime due ricorrenze: "Aufruf an alle Frauen, ihr Bild zu verweigern. Ihr Abbild nicht zuzulassen. Zunächst 15 Jahre lang der Welt das Recht auf das Bildnis zu entziehen. Nach den 15 Jahren wird von den Frauen beschlossen, wie sie es halten wollen. Mit dem Abbilden von Frauen" (trad.: Appello a tutte le donne a rifiutare la loro immagine. A non permettere la loro rappresentazione. A privare nell'immediato il mondo del diritto al ritratto per 15 anni. Passati i 15 anni, le donne decideranno come vogliono comportarsi. In relazione alla rappresentazione delle donne).

Alle pp. 69 e 71 ne compare invece una forma abbreviata: "Aufruf an alle Frauen, ihr Bild zu verweigern. Ihr Abbild nicht zuzulassen" (trad.: Appello a tutte le donne a rifiutare la loro immagine. Non permettere la loro rappresentazione).

go di variazioni di uno stesso sfondo⁷², una riproduzione in scala di grigio dove è chiaramente riconoscibile, tramite il cappello alato e il caduceo, Hermes, messaggero degli dèi, rappresentante del logos, dio associato alla letteratura, all’atletica, al commercio. Quest’immagine, in modo analogo a quanto accade nel terzo ciclo di collages del volume, viene variamente coperta da frammenti di carta bianca, ritagliati con precisione e regolarità, che riportano brevi testi scritti a macchina, oppure da riproduzioni parziali di pagine tratte da un volume di auto-aiuto⁷³. Esse sembrano poter essere lette in sequenza, essendo apparentemente tutte estrapolate da un capitolo il cui titolo indica di raccogliere consigli su come migliorare la propria “vita domestica” (ma ridicibili in realtà alla sfera sessuale), e alcune da leggersi addirittura in successione immediata, pur essendo in un caso separate da più collages. Infine, su ogni collage è inoltre presente almeno un frammento con un’immagine a colori (pubblicità di prodotti come cosmetici, piccoli elettrodomestici, gioielli), sopra al quale viene in ogni caso posizionato un foglio bianco con la dicitura “Selbstporträt”, seguita, tranne che nelle due occorrenze a p. 73, da una numerazione progressiva⁷⁴. Così, al ritratto della donna si sostituisce la rappresentazione di prodotti tradizionalmente orientati alle donne e pertinenti alla realizzazione di un idillio domestico capitalista, ed è interessante notare che essa si realizza nell’interazione tra parte verbale e visuale strategicamente attuata in questa sezione: gli “autoritratti” inclusi su ogni pagina sono un esperimento di auto-rappresentazione priva del ricorso alla raffigurazione di sé, per evitare, dunque, la riduzione all’aspetto, ma allo stesso tempo simboleggiano il fallimento di questo tentativo. Le immagini, infatti, con poche eccezioni⁷⁵, mostrano un oggetto quasi sempre con la descrizione delle caratteristiche e del prezzo, a suggerire che l’immagine provenga ad esempio da un catalogo di vendita. Sugli unici ritratti consueti, i “Selbstporträt” non numerati di p. 73, si tornerà poco più avanti.

Una novità assoluta rispetto ai collages delle altre sezioni è il fatto che la continuità tra i testi non viene solo implicata tramite strategie di coerenza e coesione visive e linguistiche (si pensi ai rimandi grafici degli asterischi e alle ripetizioni e riprese con variazione testuali), ma viene indicata inequivoca-

⁷² Esso viene infatti posizionato in modo sempre diverso: a volte spostato solo di qualche millimetro, in un paio di casi, alle pp. 70 e 72, allineato secondo il margine breve della pagina invece che quello lungo, capovolto a p. 73.

⁷³ Riconoscibile come una copia in lingua originale di *How to Win Friends and Influence People* di Dale Carnegie, un libro di enorme successo ancora oggi, a più di ottant’anni dalla sua prima pubblicazione nel 1936 (Charles 2017).

⁷⁴ Una possibile spiegazione è che il collage sulla pagina successiva, che chiude la serie, sia stato terminato prima di questo.

⁷⁵ Una di esse è costituita dall’“autoritratto 5”, che è realizzato usando il badge della stessa Streeruwitz per un congresso o un evento organizzato a New York dall’American Council on the Teaching of Foreign Languages, dove, a quanto si evince dalle poche informazioni incluse, deve aver partecipato come rappresentante di un istituto di cultura austriaca. In questo caso, l’autrice sembra voler tematizzare la riduzione dell’individuo all’identità nazionale.

bilmente, almeno per una porzione tipograficamente omogenea dei frammenti, secondo una modalità “tradizionale”: la fine del foglio non coincide con quella della frase, che prosegue (da qualche parte) sulla pagina successiva. Questa serie di frammenti, battuta a macchina e verosimilmente ideata da Streeruwitz, si snoda attraverso i dieci collages e funge da commento all'appello al rifiuto della rappresentazione per immagini:

Über die Geschlechtsorgane sind wir Frauen öffentlich. Über die Geschlechtsorgane ist das Bild der Frau öffentlich und meint immer die Geschlechtsorgane. Jedes bildnis [*sic*] einer Frau meint ihre Geschlechtsorgane. (Und., 65)⁷⁶

L'esposizione procede riprendendo l'argomentazione proposta anche in *Sein. e Können.* incentrata sulla difficoltà per le donne di crearsi un proprio sguardo, una propria modalità di vedere la realtà che sia libera dai connotati imperialistici e patriarcali che per Streeruwitz sono così diffusi e accettati da costituire la normalità invisibile (Und., 71). Qui, l'interazione tra testo e immagine si fa se possibile ancora più intensa, dato che i due “auto-ritratti”, che stavolta sono fotografie (su una delle quali è chiaramente riconoscibile la stessa Streeruwitz, mentre l'altra rimane ambigua), mostrano due modalità di rappresentazione grafica di quanto descritto verbalmente (“[l]e soluzioni che rimangono sono il completo rifiuto dell'immagine. [...] [O]ppure un cerotto curativo sopra all'immagine”⁷⁷, Und., 73) in base a differenti gradi di metaforicità. Quella in basso mostra una donna con una grande fasciatura sul naso (un possibile richiamo a un'operazione chirurgica che potrebbe essere di natura estetica, oppure un intervento di ricostruzione a seguito di violenza); quella in alto è la riproduzione di una fotografia manipolata in quanto vi sono stati fisicamente attaccati un pezzo di garza e un cerotto. Nella prima, dunque, il “cerotto” è concretamente “curativo”, ma non è effettivamente stato applicato all'immagine, vi è già contenuto; mentre nella seconda la situazione è rovesciata: il “cerotto” può essere solo metaforicamente “curativo” in quanto è stato concretamente incollato sulla foto⁷⁸. Si innesca così un cortocircuito di significati che è l'espressione più compiuta, grafica e metaforica, delle difficoltà nel trovare alternative di rappresentazione effettivamente libere dallo “sguardo imperiale dell'uomo” e del modo di guardarsi delle donne stesse, anch'esso visto come “quasi maschile”⁷⁹.

⁷⁶ Trad.: Attraverso gli organi sessuali noi donne siamo qualcosa di pubblico. Attraverso gli organi sessuali l'immagine della donna è pubblica e indica sempre gli organi sessuali. Ogni immagine di una donna indica i suoi organi sessuali.

⁷⁷ “Die Lösungen, die übrig bleiben, sind entweder die volle Verweigerung des Bilds. [...] Oder das heilende Pflaster über dem Bild”.

⁷⁸ Non si tratta, insomma, di una foto di Streeruwitz bendata, ma è la foto a esser stata bendata.

⁷⁹ “Ohne die formalen Einschätzungen, die der imperiale Blick des Mannes und die quasi-männliche Selbstschau der Frau ausübten, sollte eine andere Beschreibung von Schönheit möglich sein. Von Schönheit und Würde” (Und., 74).

9. “Wie ein alleinreisendes junges Mädchen. Zu Gottfried Benns ‚Altern als Problem für Künstler‘.”

Già a colpo d’occhio, questa sezione si differenzia nettamente dalla precedente, nonostante l’indice del volume la raggruppi con essa. Ognuna delle pagine di questa sezione è caratterizzata infatti dalla chiara preponderanza di materiale verbale rispetto a quello visivo: ogni collage è un rettangolo incorniciato dallo sfondo bianco della pagina pressoché riempito di frammenti di testo, disposti sia in verticale che in orizzontale (ma sempre in modo perpendicolare rispetto ai bordi di pagina). Questo dato ha un’interessante conseguenza: a seconda della disposizione del primo frammento sul quale sofferma lo sguardo, chi legge potrebbe avere o meno l’esigenza di riorientare il volume, ma rischia di trovarsi poi a doverlo fare continuamente, vista la quantità di stimoli contrastanti in questo senso. La strategia sembra tesa a suscitare irritazione, come del resto il fatto che l’affollamento di parole sulla pagina richiede uno sforzo di decifrazione rilevante, ostacolato anche dai consistenti interventi di manipolazione.

Inoltre, lo sfondo, a differenza dei casi presi finora in esame, è costituito da pagine sempre differenti di un unico testo (con l’eccezione del collage a p. 80, dove è costituito da una pagina di giornale). Esso è chiaramente individuabile grazie alla presenza del titolo sul primo collage (p. 77) come quello a cui viene fatto riferimento anche nel sottotitolo del ciclo: “Altern als Problem für Künstler” di Gottfried Benn⁸⁰. Si tratta della trascrizione di un discorso tenuto originariamente dall’autore il 7 marzo 1954 nella Villa Berg a Stoccarda e poi ampiamente diffuso in radio (Brock 1998, 19)⁸¹, di cui nei collages risultano coperte ampie parti, per la presenza ingombrante di altri frammenti, o per le sottolineature e glosse dell’autrice. Anche in questo caso, lo sforzo di lettura è spesso destinato alla frustrazione. Ne costituisce un esempio chiaro lo stralcio di testo riportato a p. 78: qui è enfaticamente sottolineata l’espressione che dà il titolo alla sezione, “come una giovane ragazza che viaggia da sola”⁸², mentre il brano da cui è tratta è in larga misura oscurato, a ricordare quanto ognuno degli atti costitutivi del collage, selezione, taglio e montaggio, possa influire sul prodotto finale.

Se non altro, il riferimento intertestuale è sufficientemente marcato⁸³ da introdurre nella serie di collages il tema dell’opera di riferimento: l’effetto del pas-

⁸⁰ Riedito anche recentemente. Streeruwitz si è probabilmente servita di una raccolta di scritti dell’autore.

⁸¹ Quest’opera è il catalogo della mostra “Die Machts des Alters. Strategien der Meisterschaft” tenuta a Berlino, Bonn e Stoccarda nel 1998-1999 e include la prima stampa di questo ciclo di collages (ivi, 122-130). Il volume, di grande formato, dotato di copertina rigida e stampato su carta di eccellente qualità, presenta riproduzioni tecnicamente ineccepibili, e i colori e la definizione dei collages sono difatti molto migliori rispetto a *Und*.

⁸² “wie ein alleinreisendes junges Mädchen”.

⁸³ Risulta infatti precisamente referenziale e selettivo, caratterizzato da un alto grado di comunicatività in quanto necessariamente consapevole, strutturale per la sua ricorrenza, e spiccatamente dialogico vista la quantità di interventi diretti ed esibiti su di esso da parte di Streeruwitz.

sare del tempo per gli artisti in relazione alla produttività, alla fama e ai dubbi interiori, al rapporto con nuove generazioni e correnti. Tuttavia, la tensione che accompagna il legame intertestuale è chiara fin dal primo collage, dove alla fine del titolo Streeruwitz ha aggiunto la parola “Künstlerinnen” e un punto interrogativo, a sottolineare l'esclusione totale del genere femminile non solo dalla riflessione individuale dello scrittore tedesco, ma in generale dal ruolo di artista. La cancellazione delle donne dalla lingua e dal canone emerge ancora più chiaramente a p. 81, dove sulla lista di grandi artisti/e estrapolata dal discorso di Benn l'autrice ha segnato sopra a ogni nome il simbolo di genere corrispondente, cerchiando le poche eccezioni femminili, aggiungendo a mano la notazione “5♀ su 70 = 65♂ / E sempre regna l'arcillesema”⁸⁴, in posizione abbastanza centrale e allineata orizzontalmente. Il termine “arcillesema”, un tecnicismo per indicare un iperonimo o un termine sovraordinato, viene usato da Streeruwitz per indicare usi della forma maschile per designare anche referenti femminili (come appunto fatto da Benn), quel fenomeno che in italiano viene denominato comunemente maschile “generico” o (in modo ancora più paradossale) maschile “neutro”, e che più propriamente si potrebbe descrivere come maschile “sovraesteso” – se ne ha la conferma nella definizione fornita da Streeruwitz per “arcillesema” in un articolo estremamente critico del Deutscher Buchpreis (Streeruwitz 2014a)⁸⁵.

Mentre il testo di Benn è posizionato verticalmente sulla pagina, sono orizzontali un altro breve testo, tutto in maiuscolo, dove è cerchiata la parola “KÜNSTLER”, e la glossa di Streeruwitz. I due testi sono graficamente uniti da un'ulteriore annotazione manuale: una freccia che dal cerchio porta alla parola “Archilexem”. L'implicazione metaforica di quanto attuato concretamente sulla pagina è che alcune forme di sapere tradito debbano essere ribaltate e analizzate criticamente, anche in relazione alla definizione proposta della funzione dell'arte identificandola come “Occidente come religione per l'affermazione e la conservazione della white male supremacy” (*ibidem*)⁸⁶. Essa getta una nuova luce sul significato dei riferimenti religiosi presenti sulla maggior parte delle altre pagine della sezione sotto forma di immagini a colori (verosimilmente tratte da una sorta di catalogo, vista la presenza di una descrizione dei materiali e di un codice) di diverse urne cinerarie, molte delle quali adornate con simboli come la

⁸⁴ “5♀ aus 70 = 65♂ / Und immer regiert das Archilexem”.

⁸⁵ Streeruwitz era stata in quell'anno selezionata per la rosa allargata dei finalisti del *Deutscher Buchpreis* con *Nachkommen* (2014), romanzo che tematizza proprio il mondo editoriale e lo stesso premio ed è incentrato sulla critica delle logiche commerciali che sottendono il *Deutscher Buchpreis*, definito in modo dispregiativo “strumento di marketing”. L'articolo critica pesantemente il mancato uso, nelle comunicazioni ufficiali relative al premio, di un linguaggio paritario in relazione al genere (nella quale, a detta di Streeruwitz, erano previsti solo “autori”). Da qui il titolo polemico dell'intervento, “Der Buchpreis ist keine Geschlechtsumwandlung wert” (trad.: Il premio letterario non vale un cambiamento di sesso).

⁸⁶ “DIESE FUNKTION WAR IMMER UND IST ABENDLAND ALS RELIGION ZUR DURCHSETZUNG UND ERHALTUNG DER WHITE MALE SUPREMACY”.

croce o due mani giunte in preghiera. Si tratta di un simbolo che funziona quasi da ponte tramite il tema di Benn e la critica che ne fa Streeruwitz individuando il testo del discorso come emanazione di istituzioni, come la religione, e di uno status quo che escludono le donne, soprattutto se si ricorda la metafora di matrice religiosa, nella cultura occidentale, della morte come iniziazione alla vita, ricorrente nei testi di poetica ma anche già in “Frei. Zeit. Frei.”

I testi scritti dall’autrice, che costituiscono la parte restante dei collages, si differenziano in due gruppi: brevi citazioni ripetute più volte con variazione⁸⁷, e riflessioni più articolate che commentano gli altri elementi presenti sulla pagina, mettendo in luce il potenziale desiderio dell’artista di simulare dio, laddove spera nell’eternità delle (o tramite le) sue creazioni, che, se canonizzate, sono da intendersi come appartenenti all’“archivio del patriarcato”⁸⁸. Anche in questo caso, dunque, attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali marcati, e non grazie alle interazioni eterogenee tra frammenti all’altro, Streeruwitz costruisce una riflessione critica affine, nei temi, a quanto espresso nelle lezioni di poetica (tanto per i temi quanto nella forma), sfruttando un ventaglio di strategie estetiche e dispositivi stilistici notevoli, sfidando il lettore o la lettrice a partecipare attivamente nel tentativo di orientarsi (anche letteralmente) nel labirinto semiotico.

Alla conclusione di questo secondo gruppo di cicli, in relazione alla divisione del volume ipotizzata in base alla spaziatura nell’indice, risulta di nuovo evidente la continuità tematica, esplorata usando una varietà di materiali e strategie di relazione tra di essi. Così, i confini tra senso metaforico e concreto, tra discorsività e figuratività, vengono sfumati e confusi, per produrre una lucida analisi della difficoltà legata a una rappresentazione dell’esperienza femminile nell’arte e in rapporto alla sua produzione e fruizione che non sia inficiata da uno sguardo patriarcale “imperiale” normativizzato e normativizzante.

10. “Lisa’s Liebe.”

La penultima sezione di collages porta lo stesso titolo dell’opera pubblicata nel 1997⁸⁹, con un rimando più che evidente che, tuttavia, non ne esaurisce neppure lontanamente l’effettiva complessità. Buona parte dei componimenti presentati sono infatti inclusi in *Lisa’s Liebe. Romansammelband* (2000, come pagine non numerate in chiusura o come copertine delle tre parti), seppur con caratteristiche materiali differenti (a parte le dimensioni necessariamente ridotte, mentre in *Und.* la stampa è a colori, nell’altro volume è in bianco e nero)⁹⁰. Dividendo i nove collages di *Und.* in tre gruppi di tre, si ottengono le seguenti

⁸⁷ Il breve testo introdotto a p. 77 viene riscritto per ognuno dei pronomi personali, seguendo lo stesso procedimento impiegato anche in “Im nächsten Jahrtausend wird alles besser”.

⁸⁸ “Der Kanon der Kunstwerke und der Olymp der Künstler sind besonderer und bedingender Bestandteil des Archivs des Patriarchats” (*Und.*, 79).

⁸⁹ Per la cui descrizione si rimanda al paragrafo I.1.1.2 di questo lavoro.

⁹⁰ Inoltre, in *Lisa’s Liebe.* (2000b) sono presenti due collages che mancano invece nel ciclo omonimo di *Und.*

corrispondenze tra la raccolta di collages e l'opera in prosa: la prima triade in *Und.* (87-89) chiude il romanzo sulle pagine non numerate che appaiono dopo la fine del testo; il gruppo centrale della raccolta (*Und.*, 90-92) corrisponde alle copertine delle tre parti, ingrandite e immerse nello spazio negativo della pagina; i collages che compaiono per ultimi nella sezione "Lisa's Liebe." (93-95) sono quelli che aprono la serie al termine del *Romansammelband*⁹¹. Sostanzialmente, in *Und.* i collages che coincidono con le tre copertine vengono incorniciati da due triadi di collages che nel romanzo appaiono in ordine inverso nella zona paratestuale di chiusura.

Visivamente, i collages che formano la sezione "Lisa's Liebe." risultano molto omogenei, in quanto caratterizzati da un layout ricorrente. Su un rettangolo di dimensioni costanti, riempito a tinta unita di un colore ogni volta diverso, compaiono i seguenti elementi: il nome di Marlene Streeruwitz; un'immagine al centro raffigurante l'autrice in persona a età differenti, in alcuni casi essa stessa realizzata con la tecnica del collage, come reso evidente⁹² ad esempio dalla frequente compresenza di frammenti in bianco e nero e a colori, sormontata da una sorta di titolo⁹³; e una notazione che stabilisce sequenzialità (semplicemente una numerazione progressiva nella prima triade, che ricomincia da 1 nella seconda e nella terza ed è in entrambi i casi seguita invece dalla dicitura "Folge"). Risulta dunque evidente che anche i sei collages che non sono effettivamente stati utilizzati come copertine ne simulano l'aspetto.

Considerando che già in *Lisa's Liebe. Romansammelband* (2000b), Streeruwitz impiega sia testo che immagini e che l'impiego di queste ultime costituisce una delle strategie di attivazione di riferimento intertestuale ad un genere – il fotoromanzo – e che il testo presenta numerosi riferimenti caratterizzati da ironia e tensione al *Groschenroman* (in particolare il *Frauenroman*) e più velati al *Bildungsroman*, l'intertestualità assurge a strategia estetica che trasforma l'esperienza femminile narrata in quello che Visser definirebbe un racconto culturalmente radicato del destino di donna (2012, 11). Si ricordi che, come esposto in precedenza, la complessa rete intertestuale del romanzo comprende anche riferimenti a fonti singole, come ritagli di giornale, sui quali oltretutto compa-

⁹¹ Dove sono seguiti dai due collages non presenti in *Und.* che si differenziano nettamente, nell'impatto visivo, da quelli appena menzionati: entrambi hanno come elementi centrali immagini delle copertine di altri testi di Streeruwitz.

⁹² Un altro caso di esibizione estrema del collage si trova a p. 88: viene ritagliata, spostata e incollata, sulla stessa foto ma trasposta, la figura della bambina che è il soggetto principale della fotografia. Viene così creata una raffigurazione ibrida, la cui silhouette rimane chiaramente riconoscibile pur essendo riempita da altro (in questo caso, la raffigurazione di un affresco della volta celeste della tipologia comune nelle chiese cattoliche): si ricordi che in *Sein.* Streeruwitz parla del "vuoto" che si sviluppa durante l'infanzia per divenire ricettacolo delle "aspettative" impiantate dalla "istanza maschile-arcaica del pastore" (*Sein.*, 71).

⁹³ Nella prima triade, esso coincide con la dicitura "Kinderjahre." per i primi due collages e "Mädchenjahre." per il terzo. Nella seconda triade non c'è variazione rispetto alle copertine effettivamente usate per *Lisa's Liebe.* (2000b); mentre nella terza la parola "Liebe" è stata sostituita da "Glück", quasi a voler raccontare una storia alternativa.

iono interventi scritti a mano, come accade anche sulle fotografie, oppure i testi redatti, nella finzione del racconto, dalla protagonista per i corsi di scrittura da lei frequentati – dati che fanno del romanzo stesso una realizzazione del collage come tecnica di produzione, come principio estetico e come modalità di pensiero.

Nel romanzo, la varietà dei rimandi nel loro grado di intensità e marcatura, unitamente alla quantità di pre-testi evocati, si pone in contrasto con la semplicità disarmante del linguaggio impiegato, caratterizzato dal ricorrere di una sintassi fatta di frasi brevi e principalmente paratattica che sembra quasi impedire l’evoluzione della protagonista, che infine trova la sua voce frequentando corsi di scrittura e appropriandosi di un linguaggio più articolato di stampo letterario. Al lettore o alla lettrice viene dunque suggerito che la rappresentazione quasi diaristica (per quanto non in prima persona) della storia di una ragazza che dal piccolo mondo provinciale austriaco – caratterizzato da una chiusura gretta e un nazionalismo menzognero, incapace di confrontarsi con il passato e costruire un’identità basata su valori positivi invece che sul rifiuto del diverso – si trasferisce a New York, sia forse una messa in scena da lei stessa ironicamente orchestrata.

Tutto ciò confluisce, almeno potenzialmente, anche nei collage, del resto contraddistinti anch’essi da una certa ironia – viene infatti usata una serie di copertine per raccontare una storia. Il racconto viene cioè ridotto a quella che generalmente costituisce solo l’“entrata” al racconto, non la narrazione stessa. Narrazione che, per di più, nel caso della prima e della seconda triade, non esiste neppure nella forma che è implicata dall’esistenza di una copertina. La progressione narrativa è esplicitata dai titoli: “Kinderjahre.” I e II, “Mädchenjahre.”, “Lisa’s Liebe.” e “Lisa’s Glück.”, ed è di nuovo chiaro il gioco con i generi e le attese. Il racconto non si conclude, come da tradizione, con la realizzazione della felicità coniugale, ma, come avviene già nel romanzo, apre alla scoperta di nuovi mondi e possibilità espressive.

Nel collage a p. 93, la parte centrale mostra Streeruwitz sorridente, davanti a un paesaggio desertico che ricorda alcune zone degli Stati Uniti sud-occidentali (evidentemente un fotomontaggio, come indicano le linee di taglio piuttosto evidenti), con sotto la chiosa “Sei compassionevole e ami divertirti”⁹⁴. Sul componimento successivo, compare una composizione di ritagli, nella quale vengono affiancati frammenti raffiguranti in bianco e nero Streeruwitz, con due bambine (forse le due figlie?) e un’espressione radiosa, e la rappresentazione a colori di una sorta di magazzino e di un oggetto che potrebbe essere una macchina da scrivere, parzialmente coperto dalla laconica affermazione “Per la donna che sta decidendo” (*Und.*, 94)⁹⁵. Infine, a p. 95, il primo piano dell’autrice che distoglie lo sguardo dall’obiettivo per guardare in lontananza; è accompagnato dalla foto di un paesaggio urbano notturno nel quale spicca il Chrysler Building di New York, accanto al quale è riconoscibile, per chi conosca il volume, la costola

⁹⁴ In inglese nell’originale: “You are compassionate and fun-loving” (*Und.*, 93).

⁹⁵ “Für die Frau in der Entscheidung”.

di un romanzo di Streeruwitz, dato che è pienamente visibile l'indicazione del nome dell'autrice ma non il titolo: si tratta del romanzo *Nachwelt*. (Streeruwitz 1999a), che, si ricordi, è stato descritto come esempio di "biografia femminile postmoderna" (Kallin 2005), e dal frammento testuale "Alla ricerca della vita" (*Und.*, 95)⁹⁶.

Tutti gli elementi indicano un'apertura intertestuale e intermediale estrema e radicale, a maggior ragione se si considera anche l'inclusione nel paratesto di *Und.* di un altro estratto da *Lisa's Liebe. Romansammelband*, il "Berggedicht" analizzato nel paragrafo 2 di questo capitolo, e che i collages qui raccolti si rivelano capaci di ribaltare i generi a cui viene fatto riferimento e svuotarli della loro funzione convenzionale. Questa situazione viene ulteriormente complicata dal gioco con l'autorialità. L'auto-rappresentazione di sé da parte di Streeruwitz su questa serie di copertine, infatti, tradisce le aspettative del lettore o della lettrice che probabilmente confida di vedere in questo luogo una rappresentazione del contenuto, non di chi lo ha prodotto, dal momento che le opere non sono presentate come autobiografie. Le linee di demarcazione tra l'opera e il mondo esterno vengono così meno, spingendo il fruitore o la fruitrice a riflettere criticamente sulle consuetudini e sulle regole che governano le modalità di rappresentazione e il confine labile tra finzione e realtà.

11. "Niedertracht. Die politische Rettung des Dirndls. Die Trennung des Begriffs von seinem Symbol I."

La sezione finale di *Und.* comprende solo quattro collages. Essi sono realizzati applicando un unico schema: su sfondo bianco, in alto è riportata un'istantanea, ognuna delle quali raffigura un *Dirndl*, noto come abito femminile tradizionale austriaco⁹⁷; sotto di essa si sviluppa un testo che, come in "Wie ein alleinreisendes junges Mädchen", supera i confini della singola pagina e continua sul collage successivo. Esso è scritto interamente in maiuscolo, con un carattere relativamente pesante. Questi accorgimenti enfatici, oltre alla semplice preponderanza del testo rispetto alle dimensioni e alla semplicità delle immagini, suggeriscono che in questo caso la parte grafica svolga una funzione prevalentemente illustrativa.

La prospettiva critica, che già dovrebbe essere evidente in virtù della tensione tra il sostantivo che dà il titolo alla raccolta, "Niedertracht" ("infamia", "bassezza", "viltà") e la presenza delle immagini di esempi di "Tracht" ("abito" o "costume", ma in particolare con connotazione tradizionale e regionale), viene ulteriormente rafforzata fin dalle prime righe di testo che, nello staccato tipico della prosa di Streeruwitz, presentano un elenco di ulteriori composti costruiti

⁹⁶ "Auf der Suche nach dem Leben".

⁹⁷ Ma diffuso anche in alcune aree della Germania meridionale e della Svizzera tedesca, oltre che in Alto Adige.

sulla parola “Tracht”, alternati ad altri elementi che rimandano alla sfera della tradizione e del nazionalismo, come evidenzia questo estratto:

WAHRE TRACHTEN. ECHE TRACHTEN. AHNENERBE. TRADITION.
NATIONALSTOLZ. BRAUCHTUM. ÖSTERREICHBEWUSSTSTEIN [sic].
3 DEUTSCHNATIONAL. SOMMERFRICHLER-TRACHT. (Und., 99)⁹⁸

Questa lista procede per più di due pagine, e include anche nomi di associazioni dedite alla conservazione degli usi e costumi folcloristici spesso anche ideologicamente e politicamente connotate, in particolare legate ad ambienti conservatori e destrorsi; riferimenti critici al periodo nazionalsocialista e all’antisemitismo; citazioni (segnalate come tali dall’uso delle virgolette ed eventualmente dalla notazione dell’anno di riferimento, ma prive di rimandi più precisi) che implicano un richiamo alle tradizioni e all’appartenenza che è costruito sull’esclusione.

Il secondo lungo paragrafo, che inizia a p. 101, presenta invece una riflessione nella quale la presenza insistente del punto si dirada leggermente e lascia spazio all’articolazione delle equivalenze già stabilite per semplice giustapposizione, alle quali si unisce il tema del potere della parola e dunque, implicitamente, delle responsabilità associate al suo impiego che dovrà essere consapevole e riflettuto. Su questa arringa che incita a liberarsi dalla “COLONIZZAZIONE ATTRAVERSO I PASSATI DELLE NOSTRE FRASI E PAROLE” (Und., 102)⁹⁹, si chiude l’ultima sezione del volume oggetto d’analisi. Confrontandola con quella precedente, con la quale forma, in base all’indice, un gruppo, il filo conduttore sembra essere la critica feroce a un certo tipo di “Österreichbewusstsein” (e, più in generale, di identità nazionale), basato sull’esclusione e l’uniformazione normalizzante, quella che rende necessaria la rete intertestuale e l’esplorazione di storie femminili alternative in “Lisa’s Liebe.”, e che viene tematizzata in modo invece esplicito, quasi violento, in “Niedertracht.”, in cui rimane aperta la questione introdotta dal sottotitolo, ovvero se sia possibile la separazione del concetto dalla sua rappresentazione simbolica, il *Dirndl*.

Ricapitolando, ognuno dei tre gruppi di sezioni è caratterizzato da un’attenzione particolare (ma non esclusiva) a una tematica generale: il ruolo pervasivo del denaro e dei meccanismi di monetizzazione nella società occidentale contemporanea; l’onnipresenza di uno sguardo “imperiale” coercitivo connotato come maschile; le possibilità di rapportarsi con le dominanti identità e biografie precostituite come espressione monolitica e acritica basata sull’esclusione e il ri-

98 Trad.: COSTUMI VERI. COSTUMI GENUINI. EREDITÀ DEGLI ANTENATI. TRADIZIONE. ORGOGLIO NAZIONALE. USANZE. COSCIENZA AUSTRIACA. 3 NAZIONALTEDESCO. COSTUME DA VILLEGGIANTE ESTIVO.

Si noti che il termine tedesco Tracht, qui tradotto come costume, è da intendersi solo come abito proprio di certi luoghi e periodi storici, e non ad esempio come travestimento o abito di scena.

99 “SICH DER KOLONIALISIERUNG DURCH DIE VERGANGENHEITEN UNSERER SÄTZE UND WÖRTER ZU ENTZIEHEN”.

fiuto dell'altro o della diversità. Se all'interno delle singole sezioni si riconoscono una certa coerenza e omogeneità, nel complesso la significazione si articola tramite interazioni tra frammento, immagine e testo sempre differenti, come sono eterogenei i materiali scelti, e *Und.* si caratterizza come un'esplorazione dei temi ricorrenti nel macrotesto dell'autrice secondo scelte estetiche complesse e ardite nella loro capacità di creare cortocircuiti tra discorsività e figuratività, di tessere reti intertestuali e intermodali dai confini sfumati, capaci di innescare continue aperture polisemiche.

Conclusioni

Nel tentativo di colmare una notevole lacuna nella ricezione critica e di svolgere un'analisi del volume *Und.* che fosse al contempo capace di posizionare l'opera in relazione al macrotesto di Marlene Streeruwitz e di considerare adeguatamente le peculiarità estetiche del collage come modalità di produzione, questo lavoro si è sviluppato in due direzioni. Il primo capitolo consiste infatti in una breve presentazione della vita e delle opere dell'autrice, volta a introdurre le tematiche e scelte stilistiche ricorrenti nelle altre opere a stampa, e in un'analisi della sua poetica tramite *close reading* dei principali scritti di Streeruwitz dedicati all'argomento. Questo approccio ha permesso di individuare le tematiche ricorrenti, le intenzioni poetiche programmatiche e le strategie formali e testuali privilegiate dalla scrittrice austriaca, fornendo una base solida (ed empiricamente utile, come si è visto) per l'analisi del volume *Und.* in particolare e in generale per lo studio di questa scrittrice purtroppo pressoché ignorata dalla germanistica italiana.

Il secondo capitolo è invece il risultato del tentativo di completare il quadro teorico imprescindibile per avviare l'analisi concreta tramite l'elaborazione di un approccio eclettico, ma storicamente ed esteticamente informato alla "lettura" dei collages. L'operazione, ritenuta necessaria e proficua per l'analisi svolta, idealmente propone spunti utili all'analisi di collages prodotti, in ambito letterario, anche da altri autori o altre autrici, non limitatamente all'ambito della germanistica. Il presente lavoro costituisce del resto anche un tentativo e, almeno idealmente, un passo nella direzione di una sistematizzazione più com-

Emma Margaret Linford, University of Florence, Italy, e.linford@gmail.com, 0000-0002-4173-1964

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Emma Margaret Linford, "Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages *Und.* Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-386-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-386-4

piuta dell’impiego del collage di materiale verbovisivo in ambito letterario e di una canonizzazione più ampia dei suoi prodotti.

Il terzo capitolo riunisce quanto emerso negli altri due, per proporre un’analisi dei collages saldamente radicata nella concretezza delle singole pagine e delle singole sezioni del volume, dato che muove dagli aspetti materiali, descrivendo i frammenti impiegati (parole, immagini, entità miste), e, al tempo stesso, è capace di spingersi oltre il limite fisico del volume, seguendo le aperture intertestuali che caratterizzano i componimenti senza trascurarne la dimensione sequenziale. L’analisi del volume ha innanzitutto evidenziato quanto l’opera, già nei suoi elementi paratestuali, giochi con le convenzioni e sembri voler dissolvere l’idea di una lettura lineare e chiusa. Fin dal contropiatto, proprio sulla “soglia” di entrata del libro, inizia una fitta rete di rimandi verso l’interno e verso l’esterno, verso altre opere e verso la “realtà” esterna. L’esame dettagliato del testo in prosa che precede i collages, svolto secondo i criteri della linguistica testuale e stilistica funzionale, ha rilevato la contrapposizione, tematicamente descritta e formalmente accentuata, tra il saggio e il collage visti come emblemi di due modalità di rappresentazione profondamente contrapposte: una tesa alla personalizzazione, intesa come tentativo di nascondersi dietro un’oggettività in realtà irraggiungibile; l’altra intrisa di incompiutezza, pluralità, e dunque individualità e autenticità. I collages stessi, questi articolati “Texte des Versuchens”, pur mostrando omogeneità visiva, almeno internamente alle singole sezioni, e tematica anche al di là dei singoli capitoli (soddisfacendo quindi, almeno in questo senso, le aspettative convenzionali di coesione e coerenza nei confronti dei “testi”), incarnano questa modalità di rappresentare – e dunque di guardare al mondo – soggettiva e anti-dogmatica. Applicando un’espressione impiegata da Streeruwitz stessa nelle lezioni di poetica, essi sembrano un tentativo riuscito di allontanamento dal “non-dicibile lambito dalla lingua” per approdare “al dicibile che crea la lingua”¹.

Nel corso del lavoro, è emerso quanto lucidamente Marlene Streeruwitz, con la sua opera e la sua poetica, insceni una volontà di indagine profonda dei meccanismi di rappresentazione della realtà, mossa dalla tensione verso la ri-appropriazione di uno sguardo e di un linguaggio individuali e indipendenti, idealmente tramite l’abbandono, o meglio, il rifiuto del punto di vista singolo, a favore di un racconto episodico e frammentario, articolato tramite complessi rimandi e lunghe catene di associazione e significati, ma proprio per questo libero e autentico. Il capitolo dedicato alla riflessione teorica sul collage come modalità di produzione e principio estetico ha evidenziato la predisposizione di questa forma – che è al contempo tecnica di produzione, principio estetico e modalità di pensiero – a farsi veicolo di ricerche d’avanguardia e anticonvenzionali in relazione alla sua intrinseca tensione e dinamicità, legata alla propensione a unire fonti eterogenee, parole e immagini, media e modi differenti, e a creare un

1 “[V]om Sprache umspülten Nicht-Sprechbaren zu einem Sprache schaffenden Sprechbaren gelangen” (*Können.*, 135).

sofisticato gioco di riferimenti ad altre realtà – artistiche ed esperienziali – interne ed esterne all’opera sfruttando un ampio ventaglio di possibilità espressive.

Lo scopo, più che di fissare uno strumentario d’analisi eccessivamente rigido e quindi di per sé inadatto all’analisi di questi prodotti estetici, coincideva con l’individuazione di categorie che, singolarmente e in sinergia, potessero di volta in volta permettere un ampliamento e approfondimento della comprensione dei significati dei componimenti presi in esame e delle modalità attraverso le quali essi si articolano. Si è scelto di considerare i collages come testi in senso ampio, capaci di attivare processi di integrazione e contaminazione tra discorsività e figuratività, caratterizzati da una spiccata dimensione intertestuale, intermediale e multimodale e strutturati almeno in parte sui principi dell’arte sequenziale. Questo approccio ha difatti arricchito la “lettura”, mostrando chiaramente quanto l’interpretazione dipenda dalla partecipazione attiva del fruitore o della fruitrice alla costruzione di significato, oltre che dalla capacità, ma anche volontà, di seguire la varietà di rimandi oltre la pagina.

Si è delineato così con sempre maggior chiarezza quanto il collage si riveli affine all’intenzione dichiarata da Streeruwitz sia nei testi programmatici di poetica presi in esame, sia nel testo in prosa che introduce la raccolta. Il rifiuto dei dogmatismi, dei sistemi di significato e di valori chiusi e monolitici, la celebrazione dell’individualità come luogo di libertà e autodeterminazione, trovano espressione compiuta nel collage con la sua apertura tramite la collisione di elementi, spunti e frammenti eterogenei, la tendenza alla rappresentazione (metaforica e non) di prospettive multiple e l’intrinseca esibizione di una certa processualità. Si è mostrato, infine, che i collages di *Und.*, pur con le peculiarità determinate dalla tecnica di produzione, si inseriscono a pieno titolo nel macrotesto di Streeruwitz. La raccolta intrattiene una fitta rete di legami non solo tematici ma anche marcatamente intertestuali con le altre opere, in particolare quelle coeve, come *Sein.* (1997), *Können.* (1998) e *Lisa’s Liebe. Roman in drei Folgen.* (1997). Essa rappresenta un’indagine coerente dei principi di poetica programmatica esposti in altre sedi dall’autrice e, anzi, costituisce forse l’esempio più radicale di questa ricerca in quanto arriva a mettere in scena la dissoluzione dei concetti di linearità e totalità in modo sia metaforico che concreto.

Per Streeruwitz – intellettuale attenta alla libertà dell’individuo e ai meccanismi di potere pervasivi che la ostacolano, come la religione, il denaro, il perdurare del patriarcato, e scrittrice consapevole di quanto essi si riflettano nel linguaggio – i collages di quest’opera sembrano costituire una critica rigorosa delle configurazioni culturali e discorsive che cercano di sostituirsi all’esperienza soggettiva o di determinarla. Quest’esplorazione non solo risulta potenziata dalle possibilità estetiche offerte dal collage, con il suo potenziale sovversivo, ma è punteggiata da riflessioni sull’arte e sul suo ruolo e sulla sua utilità nella rappresentazione dell’esperienza individuale. L’arbitrarietà dell’esclusione del volume dalla ricezione critica risulta così evidente e funge verosimilmente da indicatore delle difficoltà legate all’analisi e all’interpretazione dei prodotti letterari del collage. La speranza è quella di aver tracciato una possibile modalità di approccio e di aver risvegliato l’interesse verso componimenti che troppo spesso

vengono relegati al ruolo di *genre mineur*. Eppure, quelle stesse ragioni che complicano la ricezione e l’interpretazione rendono queste operazioni tanto più affascinanti: all’intersezione tra letteratura e arte, tra avanguardia e artigianato, tra parola e immagine, si apre la ricerca del significato nel labirinto intersemiotico.

Postilla: “ricominciare da capo”

Nell’ottobre del 2020 Streeruwitz ha pubblicato la sua ultima opera, *So ist die Welt geworden. Der Covid-19 Roman*, verosimilmente una tra le prime opere letterarie a tematizzare la pandemia che è attualmente ancora in corso. Il romanzo, costruito come diario di Bettina Andover, scrittrice viennese (e alter-ego di Streeruwitz), prova a raccontare innanzitutto le conseguenze emotive e psichiche del lockdown, configurandosi come espressione in presa diretta dell’esperienza individuale della pandemia – ogni giovedì, dal 24 marzo 2020, la scrittrice ha pubblicato per circa tre mesi un “episodio” online. Tutti gli episodi sono stati poi raccolti nel libro.

In una recente intervista Streeruwitz racconta di aver vissuto, parallelamente all’esaurirsi di questo progetto, un periodo di intenso malessere, fisico quanto psicologico, legato ad aspetti di varia natura: il venire meno delle entrate economiche legate a incontri ed eventi letterari unitamente all’abbandono, da parte dello Stato, di chi lavora facendo cultura; la solitudine, dettata dalle restrizioni prima imposte e poi in un certo senso interiorizzate; la restrizione dell’orizzonte esperienziale e degli spazi fisici disponibili. Così, la pandemia da COVID-19 e le misure per il suo contenimento, con le loro conseguenze in particolare sul mondo dell’arte e della cultura, vengono percepite da Streeruwitz come cesura nella propria produzione artistica: “Ich muss ganz neu anfangen”² (Pausackl 2020), ha affermato, lasciando intendere che l’intera opera precedente non le appartenga più, considerandola come creazione di una persona sconosciuta. Se forse è ancora presto per procedere a una valutazione del tentativo di ricezione ed elaborazione artistica della pandemia e delle sue conseguenze, sarà certo interessante seguire l’evoluzione creativa che esse sembrano aver innescato in Marlene Streeruwitz.

² Trad.: Devo ricominciare da capo.

Note bibliografiche

1. Testi di Marlene Streeruwitz

Jelinek Elfriede, Streeruwitz Marlene (1997), "Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?", *EMMA*, 1, September, <<https://www.emma.de/artikel/sind-schreibende-frauen-fremde-dieser-welt-263456>> (05/2021).

Streeruwitz Marlene (1993), *New York. New York. Elysian Park. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1996), *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1997a), *Lisa's Liebe. 1. Folge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1997b), *Lisa's Liebe. 2. Folge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1997c), *Lisa's Liebe. 3. Folge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1997d), *Lisa's Liebe. Roman in drei Folgen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1997e), *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1998a), "10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen.", in Angelika Klemmer, Jochen Jung (Hrsgg.), *Österreich, Europa, die Zeit und die Welt. Beobachtet von Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus Österreich*, Salzburg-Wien, Residenz Verlag, 65-75.

— (1998b), "Aufruf", in Rineke Dijkstra (Hrsg.), *Fleeting Portraits / Flüchtige Portraits*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 13-23.

— (1998c), *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

— (1999a), *Nachwelt. Ein Reisebericht.*, Frankfurt am Main, S. Fischer.

— (1999b), *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1996*, Wien, edition selene.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Emma Margaret Linford, "Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-386-4 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-386-4

- (1999c), *Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke.*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- (2000a), *Dauerkleingartenverein „Frohsinn“. A Gothic SF Novel*, Frankfurt am Main, Eichborn.
- (2000b), *Lisa’s Liebe. Romansammelband.*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- (2000c), *Majakowskiring. Erzählung.*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2000d), *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte II. 1996-1998*, Wien, edition selene.
- (2000e), *Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000*, Wien, edition selene.
- (2002a), *Norma Desmond. A Gothic SF Novel*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- (2002b), *Partygirl. Roman*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2002c), *Tagebuch der Gegenwart.*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau.
- (2004a), *Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2004b), *Jessica, 30.*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2004c), *Morire in levitate. Novelle*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2004d), “Text & Kritik. Eine Kritikbiografie. Bis 1993.”, in H.L. Arnold (Hrsg.), *Marlene Streeruwitz*, 3-10.
- (2006), *Entfernung. 31 Abschnitte. Roman*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2008a), *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*, Frankfurt am Main, Weissbooks.
- (2008b), *Kreuzungen. Roman*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2009), *Bildgirl. Collagen*, hrsg. von Marius Babias, Köln, Buchhandlung Walther König.
- (2010a), *Das wird mir alles nicht passieren...Wie bleibe ich FeministIn.*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch.
- (2010b), “Einwurf, versuchsweise.”, *Stuttgarter Zeitung. Kultur.*, 62, 16. März, 29.
- (2010c), „Ich, Johanna Ey. Roman in 37 Bildtafeln“, in Susanne Anna (Hrsg.), *Ich, Johanna Ey - Mit einem Roman von Marlene Streeruwitz*, Düsseldorf, Droste Verlag, 47-85.
- (2011), *Die Schmerzmakerin. Roman*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2014a), “Der Buchpreis ist keine Geschlechtsumwandlung wert”, *Die Welt*, 21. August, <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article131430848/Der-Buchpreis-ist-keine-Geschlechtsumwandlung-wert.html>> (05/2021).
- als Nelia Fehn (2014b), *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland. Roman*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2014c), *Nachkommen. Roman*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2014d), *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2016), *Yseut. Abenteuerroman in 37 Folgen*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2017), *Das wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2019), *Flammenwand. Roman mit Anmerkungen.*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- (2020), *So ist die Welt geworden. Der Covid-19 Roman.*, Wien, bahoe books.

2. Interviews a Marlene Streeruwitz

Baier Walter (2002), “Die Poetik des Widerstands”, in Marlene Streeruwitz, *Tagebuch der Gegenwart.*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 177-182.

- Berka Sigrid, Riemer Willy (1998), "Ich Schreibe vor Allem Gegen, Nicht Für Etwas': Ein Interview mit Marlene Streeruwitz, Bräunerhof, 15. Januar 1997", *The German Quarterly* 71, 1, 47-60.
- Dryttich Bettina (2012), "Provokation ist nicht genug", *WOZ*, 1, <<https://www.woz.ch/-2407>> (05/2021).
- Gmünder Stefan (2014), "Nachkommen. Eine Beschuldigung. Interview mit Marlene Streeruwitz", *Der Standard*, 28. Juni, <<https://www.derstandard.at/story/2000002415553/nachkommen-eine-beschuldigung>> (05/2021).
- Haas Franz (2004), "die leerstellen zu sehen. das wäre es'. Ein Gespräch über das Theater", in H.L. Arnold (Hrsg.), *Marlene Streeruwitz*, 59-65.
- Jocks H.N. (2001), *Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln, DuMont.
- Kraft Helga (2006), "'Language Is Not an Instrument for Me but Existence'. Interview with Marlene Streeruwitz", *Women in German Yearbook*, 22, 74-87.
- Moser Doris (2008), "Interview. Doch. Marlene Streeruwitz antwortet. Fragen stellt Doris Moser", in G.A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsgg.), *Marlene Streeruwitz*, Graz-Wien, Literaturverlag Droschl, 11-26.
- Pausackl Christina (2020), "Ich muss ganz neu anfangen", *Die Zeit*, 20. Dezember, <<https://www.zeit.de/2020/53/marlene-steeruwitz-schriftstellerin-corona-krise-neuanfang>> (05/2021).

3. Altre opere primarie citate

- Bernhard Thomas (1984), *Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Jelinek Elfriede (2000), *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Johnson B.S. (1969), *The Unfortunates*, London, Panther Books.
- Lesser Wendy (1998 [1993]), *Pictures at an Execution*, Cambridge, Harvard UP.
- Müller Herta (2000), *Im Haarknoten wohnt eine Dame*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- (2005a), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*, München, Hanser.
- (2005b), *Este sau nu este Ion*, Iași, Editura Polirom.
- (2010), *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren. Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, przekł. Artur Kożuch, Kraków, Korporacja Ha!art. Ed. orig. (1993), *Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- (2012), *Vater telefoniert mit den Fliegen*, München, Hanser.
- (2019), *Im Heimweh ist ein blauer Saal*, München, Hanser.
- Saporta Marc (1962), *Composition n°1. Roman*, Paris, Seuil.

4. Bibliografia secondaria

- Aczel Richard (2008), “Intertextualität und Intertextualitätstheorien”, in Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4., Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 330-332.
- Adam Jean-Michel (2015), “Le paragraphe et la séquence: unités meso-textuelles”, in Angela Ferrari, Letizia Lala, Roska Stojmenova (a cura di), *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni. Textualité. Fondements, unités, relations. Textualidad. Fundamentos, unidades, relaciones*, 13-28.
- Adamowicz Elza (1998), *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, New York-Cambridge, Cambridge UP.
- Adamzik Kirsten (2016), *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*. 2, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Adler Jeremy, Ernst Ulrich (1987), *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne Ausstellung im Zeughaus d. Herzog August Bibliothek vom 1. September 1987 – 17. April 1988*, Weinheim, VCH.
- Anceschi Alessandra (2015), “Intertestualità, transcodifica, intermedialità: strumenti per un’educazione interartistica”, *Encyclopaideia*, 19, 43, 85-104.
- Arnold H.L., Hrsg. (2004), *Marlene Streeruwitz*, München, edition text + kritik.
- Ballestracci Sabrina (2013), *Stili e testi in lingua tedesca. Strumenti per l’analisi*, Roma, Carocci editore.
- Balmes H.J., Roesler Alexander, Vogel Oliver (2020), *Marlene Streeruwitz*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- Barck Karlheinz (1993), “Max Ernsts Ästhetik des *dépaysment*. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder”, in Klaus Dirscherl (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe, 255-274.
- Bateman J.A. (2008), *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Bauer Karin (2011), “Collage and Non-Identity in the Work of Herta Müller”, in Ead. (Hrsg.), *Ethik und Poetik im Werk Herta Müllers*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern, Peter Lang, 131-144.
- Benveniste Émile (1963), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Édition Gallimard.
- Betten Anne (2007), “Deconstructing standard syntax: tendencies in Modern German prose writing”, in D.R. Miller, Monica Turci (eds), *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*, London, Equinox Publishing, 212-233.
- Blühdorn Hardarik, Foschi Albert Marina (2006), *Lettura e comprensione del testo in lingua tedesca. Strategie inferenziali grammaticali – Tecniche euristiche – Materiale illustrativo*, Pisa, Pisa UP.
- Boehm Gottfried (1994), “Die Bilderfrage”, in Id. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 325-343.
- (2004), “Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder”, in Christa Maar, Hubert Burda (Hrsgg.), *Iconic Turn. Die Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 28-43.
- Bohn Willard (2011 [2010]), *Reading Visual Poetry*, Madison, Fairleigh Dickinson UP.
- Bolter J.D. (2003), “Critical Theory and the Challenge of New Media”, in M.E. Hocks, M.R. Kendrick (eds), *Eloquent Images. Word and Image in the Age of New Media*, Cambridge-London, The MIT Press, 19-36.

- Bong Jörg, Spahr Roland, Vogel Oliver, Hrsgg. (2007), „Aber die Erinnerung davon“. *Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch.
- Brafman Julie (2021), „Liberation France – Profile on Philip Nitschke“, *Exit International*, <<https://www.exitinternational.net/liberation-france-profile-on-philip-nitschke/>> (05/2021).
- Bredenkamp Horst (2004), „Drehmoment – Merkmale und Ansprüche des iconic turn“, in Christa Maar, Hubert Burda (Hrsgg.), *Iconic Turn. Die Macht der Bilder*, Köln, DuMont, 15-26.
- Brinker Klaus (1993), *Textlinguistik*, Tübingen, Groos.
- Brock Bazon (1998), *Die Macht des Alters. Strategien der Meisterschaft*, Köln, Dumont.
- Brockelman T.P. (2001), *The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern*, Evanston, Northwestern UP.
- Broich Ulrich (1985), „Formen der Markierung von Intertextualität“, in Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, 31-47.
- Broich Ulrich, Pfister Manfred, Hrsgg. (1985), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Bürger Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Canetti Elias (1994 [1960]), „Der Befehl“, in Id., *Gesammelte Werke. Band 3. Masse und Macht*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 355-393.
- Charles Ron (2017), „‘How to Win Friends & Influence People’: Why the granddaddy of self-help endures“, *Washington Post*, 31 March, <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/in-the-trump-era-we-need-dale-carnegie-more-than-ever/2017/03/30/d61bfe8e-1357-11e7-ada0-1489b735b3a3_story.html> (05/2021).
- Declodt Leopold (2007), „„Europa ist ein schönes Land“ – wie österreichische Autoren Europa sehen (1945-2005)“, in Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. „Germanistik im Konflikt der Kulturen“*, unter mitarbeit von Jean-Marie Valentin, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 105-115.
- Dehò Valerio (2008), *Lamberto Pignotti. Parole immagini e...*, Prato, Gli Ori.
- Delhey Yvonne (2004), „Lisa Liebich in exotischer Umgebung – zum Heimatbegriff im Werk von Marlene Streeruwitz“, in Anke Bosse, Leopold Declodt (Hrsgg.), *Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*, Amsterdam-New York, Rodopi, 255-282.
- Di Giammatteo Fernaldo (2002), *Che cos'è il cinema? Con un dizionario delle tecniche, dei generi e delle teorie*, Milano, Mondadori.
- Dirscherl Klaus (1993), „Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text“, in Id. (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe, 15-26.
- Dittmar J.F. (2011 [2008]), *Comic-Analyse. 2., überarbeitete Auflage*, Konstanz, UVK Verlag.
- Döbler Katharina (2004), „Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?“, in H.L. Arnold (Hrsg.), *Marlene Streeruwitz*, 11-18.

- Dörr V.C., Kurwinkel Tobias, Hrsgg. (2014), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Dröschler-Teille Mandy (2018), *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*, Paderborn, Wilhelm Fink.
- Drucker Johanna (1995), *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and the Imagination*, London, Thames and Hudson.
- Dudnik Natalia (2014), “Gendering ‘Bare Life’: Marlene Streeruwitz’s Novels *Kreuzungen* and *Entfernung*”, *Monatshefte*, 106, 3, 472-487.
- Eckart Gabriele (2003), “Marlene Streeruwitz’ *Majakowskiring*: Ein kritischer Beitrag zur Debatte über die deutsche Wiedervereinigung”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 39, 2, 153-170.
- Eisner Will (2008 [1985]), *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, New York-London, W. W. Norton & Company.
- English Alan, Silvester Rosalind, eds (2004), *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Endres Ria (2008), *Schreiben zwischen. Lust und Schrecken. Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz, Weitra*, Verlag Bibliothek der Provinz.
- Eroms Hans-Werner (2008), *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, Berlin, Schmidt.
- Fergonzi Flavio (2007), “Episodi del dibattito critico sul collage, da Apollinaire a Greenberg”, in M.M. Lamberti, M.G. Messina (a cura di), *Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada. 9 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008*, Milano, Electa, 322-335.
- Ferrari Angela, Lala Letizia, Stojmenova Roska, a cura di (2015), *Textualità. Fondamenti, unità, relazioni. Textuality. Fundaments, unités, relations. Textualidad. Fundamentos, unidades, relaciones*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- Fiddler Allyson (1999), “Modernist or Postmodernist? The Absurd Question in Marlene Streeruwitz”, in Frank Finlay, Ralf Jeutter, *Centre Stage. Contemporary Drama in Austria*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 57-72.
- (2011), “Of Political Intentions and Trivial Conventions: Erika Pluhar’s *Die Wahl* (2003) and Marlene Streeruwitz’s *Jessica*, 30. (2004)”, *German Life and Letters*, 64, 1, 133-144.
- Fix Ulla, Wellmann Hans (2000), “Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium ‚Bild im Text – Text und Bild‘ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig”, in Idd. (Hrsgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg, Winter, IX-XVII.
- Fix Ulla, Gardt Andreas, Knape Joachim, Hrsgg. (2008-2009), *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research*, Berlin, Mouton De Gruyter, 2 Bde.
- Fleischanderl Karin (2010), “Ich in Serie. Zur Literatur Marlene Streeruwitz”, in Ead., *Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur*, Wien, Sonderzahl, 87-108.
- Fliedl Konstanze (2000), “Marlene Streeruwitz”, in Alo Allkemper, O.E. Norbert (Hrsgg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt, 835-850.
- (2003), “Ohne Lust und Liebe. Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz”, in Pierre Béhar (Hrsg.), *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur*, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 221-237.

- Foschi Albert Marina (2009), *Il profilo stilistico del testo. Guida al confronto intertestuale e interculturale (tedesco e italiano)*, Pisa, Edizioni Plus.
- Genette Gérard (2001 [1989]), *Paratexte*, Übersetzung von Dieter Hornig, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Ed. orig. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Guglielmi Guido (2002), "Mallarmé, Marinetti, Apollinaire. Un'estetica tipografica", in Claudio Parmiggiani (a cura di), *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta. Catalogo della mostra tenuta a Reggio Emilia nel 2002*, Milano, Mazzotta, 357-360.
- Haas Franz (2008), "Nachdenken in der beschädigten Sprache. Nachwelt, Marlene Streeruwitz' bisher bester Roman", in G.A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsgg.), *Marlene Streeruwitz*, Graz-Wien, Verlag Droschl, 170-174.
- Hallensleben Markus (2004), "Post-post-moderne Expeditionen ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz", in H.L. Arnold (Hrsg.), *Marlene Streeruwitz*, 66-76.
- Helbig Jörg, Hrsg. (1998), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Schmidt.
- Hempel Nele (2001), *Marlene Streeruwitz. Gewalt und Humor im dramatischen Werk*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag.
- (2004), "Die Vergangenheit als Gegenwart als Zukunft. Über Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung in Texten von Marlene Streeruwitz", in H.L. Arnold (Hrsg.), *Marlene Streeruwitz*, 48-58.
- Hillenbach Anne (2007), "Marlene Streeruwitz' Roman *Lisa's Liebe* als hybrides Medium: Die Formen und Funktionen seiner Fotografien in (Ko-)Relation zu seinen sprachlichen Elementen", *Komparatistik Online*, 1, 13-18.
- Höfler G.A., Melzer Gerhard, Hrsgg. (2008), *Marlene Streeruwitz*, Graz-Wien, Verlag Droschl.
- Hoffmann Claudia, von Hagen Kirsten, Hrsgg. (2007), *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*, Bonn, Romanistischer Verlag.
- Horváth Andrea (2016), "Das Funktionelle und das Symbolhafte des Sexuellen in Marlene Streeruwitz' Roman *Jessica*, 30", in Andrea Horváth, Karl Katschthaler (Hrsgg.), *Konstruktion - Verkörperung - Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik*, Bielefeld, transcript Verlag, 123-136.
- Janisch Nina, Hrsg. (2008), *Textlinguistik. 15 Einführungen*, Tübingen, Narr.
- Kallin Britta (2005), "Gender, History and Memory in Marlene Streeruwitz's Recent Prose", *Glossen: Eine Internationale Zweisprachige Publikation zu Literatur, Film, und Kunst in den Deutschsprachigen Ländern nach 1945*, 21.
- (2012), "Inflicting Wounds and Leaving Scars: Marlene Streeruwitz's *Morire in Levitate*", *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 48, 4, 473-489.
- Kernmayer Hildegard (2005), "Marlene Streeruwitz's Novel *Nachwelt* as Postmodern Feminist Biography", *The German Quarterly*, 78, 3, 337-356.
- (2008), "Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. Écriture féminine. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten", in G.A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsgg.), *Marlene Streeruwitz*, 29-45.
- Köhler Helena (2017), *Vom Text zum Bild. Die Collagen von Peter Weiss und ihr Verhältnis zum schriftstellerischen Werk*, Bielefeld, transcript Verlag.

- Kos Wolfgang (1995), “Imagereservoir Landschaft. Landschaftsmoden und ideologische Gemütslagen seit 1945”, in Reinhard Sieder, Heinz Steinert, Emmerich Tálos (Hrsgg.), *Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur*, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 599-624.
- Kramatschek Claudia, Hanuschek Sven (2019), “Eintrag ‚Streeruwitz, Marlene‘”, *Munzinger Online*, <<http://www.munzinger.de/document/16000000549>> (05/2021).
- Krämer Sybille (2006), “Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie”, in Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl (Hrsgg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, Wallstein, 79-92.
- Kress Gunther, Van Leeuwen Theo (2001), *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Hodder Arnold.
- Kristeva Julia (1977), “La parola, il dialogo e il romanzo”, trad. di Giuseppe Mininni, in Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo, 105-137. Ed. orig. (1969), “Le mot, le dialogue et le roman”, in Ead., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 143-173.
- Lakoff George, Johnson Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Lamberti M.M. (2007), “Il collage. Una nuova tecnica e le sue varianti”, in M.M. Lamberti, M.G. Messina (a cura di), *Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada. 9 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008*, Milano, Electa, 14-31.
- Leiser Gjestvang Ingrid (1999), *Machtworte. Geschlechterverhältnisse und Kommunikation in dramatischen Texten* (Lenz, Hauptmann, Bernstein, Streeruwitz), Ann Arbor, UMI.
- Lentz Michael (2000), *Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Wien, edition selene.
- Lemke J.L. (1999), “Typology, Topology, Topography: Genre Semantics”, *Brooklyn College School of Education*, <<http://academic.brooklyn.cuny.edu/education/jlemke/papers/Genre-topology-revised.htm>> (05/2021).
- Lindemann Uwe, Schmeling Manfred, Schmitz-Emans Monika, Hrsgg. (2009), *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Lora-Totino Arrigo (2003), “Poesia concreta e libro oggetto”, in Giorgio Maffei (a cura di), *Il libro d'artista*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 156-162.
- Ludwig Klaus-Dieter (2009), “Stilistische Phänomene der Lexik”, in Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape (Hrsgg.), *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research*, Bd. II, Berlin, Mouton De Gruyter, 1575-1593.
- Maar Christa (2006), “Iconic Worlds – Bilderwelten nach dem iconic turn”, in Christa Maar, Hubert Burda (Hrsgg.), *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln, DuMont, 11-14.
- Makoschey Klaus (1998), “Ein illustrierter Gang durch die Ausstellung”, in Klaus Makoschey, W.R. Schmidt (Hrsgg.), *Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 14. Januar bis 20. Februar 1998*, 7-30.

- Makoschey Klaus, Schmidt W.R., Hrsgg. (1998), *Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 14. Januar bis 20. Februar 1998*, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek.
- Maltrovsky Eva (2004), *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern, Peter Lang.
- Meyerhoff J.J. (1994), "Zitatstrotzende Grotesken", *TAZ*, 14. Juni, <<http://www.taz.de/!1558070/>> (05/2021).
- Michel Sascha (2007), "Auswahlbibliographie", in Jörg Bong, Roland Spahr, Oliver Vogel (Hrsgg.), „*Aber die Erinnerung davon*“. *Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, 209-228.
- Mitchell W.J.T. (1984), "What is an Image?", *New Literary History*, 15, 3, 503-537.
- (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, Chicago UP.
- Mittermayer Manfred (2000), "Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz", in Henk Harbers (Hrsg.), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 155-186.
- (2002 [2001]), „Forschungsreisen ins Verborgene“. Zum intertextuellen Konstruktionsprinzip der Theaterstücke von Marlene Streeruwitz", in Jeanne Benay, Alfred Pfabigan (sous la dir. de), *Le Théâtre Autrichien des Années 1990*, Rouen, Université de Rouen, 177-194.
- (2013), "Gestrandet am *Waikiki Beach* (1999), Zum Bauplan der Stücke von Marlene Streeruwitz", in Klaus Kastberger, Kurt Neumann (Hrsgg.), *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Zweite Lieferung*, Wien, Paul Zsolnay, 235-242.
- Mirzoeff Nicholas (1998), "What is Visual Culture?", in Id. (ed.), *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 1-13.
- Möbius Hanno (2009), "Collage oder Montage", in Hubert van den Berg, Walter Fähnders (Hrsgg.), *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler und Carl Ernst Poeschel Verlag, 65-67.
- Müller Albert (2007), "Österreich im Nachkrieg", in Jörg Bong, Roland Spahr, Oliver Vogel (Hrsgg.), „*Aber die Erinnerung davon*“. *Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, 11-23.
- Novello Riccarda (2003), *Das Leben in den Worten - die Worte im Leben. Eine symptomatische Lektüre als Literatur- und Lebensforschung zu Evelyn Schlag, Marianne Fritz, Marlene Streeruwitz*, Milano, CUEM.
- Paech Joachim (1998), "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figureationen", in Jörg Helbig (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Schmidt, 14-30.
- Pankow Christiane (2000), "Wie die Wahl des Mediums die Herausbildung von Stilmerkmalen beeinflusst", in Ulla Fix, Hans Wellmann (Hrsgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 243-257.
- Park Inwon (2010), "Die Desillusionierung der Sehnsucht durch die Vermittlung der ‚äußersten Radikalität des Normalfalls‘: Marlene Streeruwitz' *Lisa's Liebe. Roman in drei Folgen*", in Ead., *Paradoxie des Begehrens. Liebesdiskurse in deutschsprachigen und koreanischen Prosatexten*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 137-169.
- Pfister Manfred (1985), "Konzepte der Intertextualität", in Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1-30.

- (1993), “The Dialogue of Text and Image. Antoni Tapies and Anselm Kiefer”, in Klaus Dirscherl (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe, 321-345.
- Pignotti Lamberto (2005), *Scritture convergenti. Letteratura e mass media*, Udine, Campanotto Editore.
- Pignotti Lamberto, Stefanelli Stefania (2011), *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasion di Prato, Campanotto Editore.
- Polanyi Michael (1994), “Was ist ein Bild?”, in Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 148-162.
- Pontzen Alexandra (2015) “Genre und Gender. Marlene Streeruwitz’ *Partygirl*. als feministischer Palimpsest von Edgar Allen Poes, *The Fall of the House of Usher*. Aspekte eine *gendered*-Narratologie”, in Heinz Sieburg (Hrsg.), *„Geschlecht“ in Literatur und Geschichte. Bilder – Identitäten – Konstruktionen*, Bielefeld, transcript Verlag, 47-71.
- Prandi Michele (2015), “Il posto del testo in una grammatica”, in Angela Ferrari, Letizia Lala, Roska Stojmenova (a cura di), *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni. Textualité. Fondements, unités, relations. Textualidad. Fundamentos, unidades, relaciones*, 29-41.
- Rajewsky I.O. (2002), *Intermedialität*, Tübingen-Basel, Francke.
- Reissmann Isabella (2000), “Bild im Text – Text und Bild‘. Aspekte eines Kolloquiums zu Bild-Text-Beziehungen”, in Ulla Fix, Hans Wellmann (Hrsgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 391-397.
- Roncaglia Gino (2006), “Leggere in formato digitale”, in Claudio Gamba, M.L. Trapletti (a cura di), *Le teche della lettura. Leggere in biblioteca al tempo della rete*, Milano, Editrice Bibliografica, 82-90.
- Rothe Katja (2004a), “Auswahlbiographie”, in H.L. Arnold (Hrsg.), *Marlene Streeruwitz*, 87-90.
- (2004b) “,Freiheit des Überdenkens‘. Die Hörspielarbeiten von Marlene Streeruwitz”, in H.L. Arnold (Hrsg.), *Marlene Streeruwitz*, 77-86.
- Rossi Christina (2019), *Sinn und Struktur. Zugänge zu den Collagen Herta Müllers*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Sachs-Hombach Klaus (2003), *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln, Herbert von Halem Verlag.
- Sandig Barbara (2000), “Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte”, in Ulla Fix, Hans Wellmann (Hrsgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 3-30.
- (2006), *Textstilistik des Deutschen*, Berlin-New York, De Gruyter.
- Scheidegger Tobias (2008), *Mythos Edelweiss: Zur Kulturgeschichte eines alpinen Symbols*, Recherchiert und verfasst im Auftrag der Botanischen Gärten Zürich und Genf, <[http://www.isek.uzh.ch/dam/jcr:00000000-1d25-814c-ffff-ffffdedb53f5/Mythos Edelweiss.pdf](http://www.isek.uzh.ch/dam/jcr:00000000-1d25-814c-ffff-ffffdedb53f5/Mythos_Edelweiss.pdf)> (05/2021).
- Schlaffer Hannelore (1997), “Das Patriarchat im Kreißaal”, *Frankfurter Allgemeine*, 27. November, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-das-patriarchat-im-kreissaal-11319308.html>> (05/2021).
- Schmidt-Dengler Wendelin (1995), *Bruchlinien. Vorlesungen zur Österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg-Wien, Residenz Verlag.
- (2012), *Bruchlinien II. Vorlesungen zur Österreichischen Literatur 1990 bis 2008*. St. Pölten-Salzburg-Wien, Residenz Verlag.

- Schmitt Claudia (2014), "Die Welt – ein Mosaik? Episodenhaftes Erzählen in Literatur und Film der Gegenwart", in Christian Moser, Linda Simonis (Hrsgg.), *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, Göttingen, Bonn UP bei V&R Unipress, 455-465.
- Schmitz-Emans Monika (1999), *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Schreckenberger Helga (1998), "Die ‚Poetik des Banalen‘ in Marlene Streeruwitz' Romane *Verführungen* und *Lisa's Liebe*", *Modern Austrian Literature*, 31, 3-4, 135-147.
- Schwender Clemens (2000), "Schnitt – Gegenschnitt. Bedingungen zur Identifikation mit Medienfiguren", *tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien*, 4, 14, 54-59.
- Setti Raffaella (2002), "Plurale dei forestierismi non adattati", *Accademia della Crusca*, <<https://accademiaellacrusca.it/it/consulenza/plurale-dei-forestierismi-non-adattati/8>> (05/2021).
- Stafford B.M. (2001 [1999]), *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge-London, The MIT Press.
- Stegu Martin (2000), "Text oder Kontext: zur Rolle von Fotos in Tageszeitungen", in Ulla Fix, Hans Wellmann (Hrsgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 307-321.
- Stöckl Hartmut (2004), "In Between Modes. Language and Image in Printed Media", in Charles Cassily, Martin Kaltenbacher, Eija Ventola (eds), *Perspectives on Multimodality*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 9-30.
- (2011), "Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz", in Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm, Hartmut Stöckl (Hrsgg.), *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 45-70.
- Suter Rudolf (2007), *Hans Arp. Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang.
- Temel Peter (2017), "Warum die FPÖ jetzt ein Edelweiss trägt", *Kurier*, 09. November, <<https://kurier.at/politik/inland/warum-die-fpoe-bei-der-angelobung-im-parlament-ein-edelweiss-trug/297.162.976>> (05/2021).
- Timm Christian (1996), "Das Vorwort – Eine 'Text-Sorte in Relation'", in Hartwig Kalverkämper, Klaus-Dieter Baumann (Hrsgg.), *Fachliche Textsorten: Komponenten, Relationen, Strategien*, Tübingen, Gunter Narr, 458-467.
- Vedder Ulrike (2008), "Erblasten und Totengespräche. Zum Nachleben der Toten in Texten von Marlene Streeruwitz, Arno Geiger und Sibylle Lewitscharoff", in Arne De Winde, Anke Gilleir (Hrsgg.), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 227-241.
- Vidulić S.L. (2007), *Lieben heute. Postromantische Konstellationen der Liebe in der österreichischen Prosa der 1990er Jahre*, Wien, Praesens Verlag.
- Visser Anthonya (2012), *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau.
- von Beyme Klaus (2005), *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München, C.H. Beck Verlag.
- Vorkoeper Ute (2006), "Warum essen wir keine Menschen?", *ZEIT online*, 27. März, <https://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/tiere_3> (05/2021).

- Wagemans Johan (2015), “Historical and conceptual background: Gestalt theory”, in Id. (ed.), *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*, Oxford, Oxford UP, 3-20.
- Warncke C.P. (2006), “Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte”, in Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl (Hrsgg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, Wallstein, 43-64.
- Webster Michael (1995), *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York-Bern-Berlin, Peter Lang.
- Weinrich Harald (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim-Leipzig-Wien, Dudenverlag.
- Wenzel Horst (1993), “Schrift und Gemeld. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder”, in Klaus Dirscherl (Hrsg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe, 29-52.
- Wescher Herta (1974), *Die Geschichte der Collage*, Köln, DuMont.
- Wiesmüller Barbara (2008), “Bibliographie Marlene Streeruwitz”, in G.A. Höfler, Gerhard Melzer (Hrsgg.), *Marlene Streeruwitz*, Graz-Wien, Verlag Droschl, 219-246.
- William J.M. (2011 [2010]), “Whose Mind’s Eye? Free Indirect Discourse and the Covert Narrator in Marlene Streeruwitz’s *Nachwelt*”, in Paula Leverage, Howard Mancing, J.M. William (eds), *Theory of Mind and Literature*, West Lafayette, Purdue UP, 153-164.
- Wirth Uwe (2004), “Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung”, in Jürgen Fohrmann (Hrsg.), *Rhetorik, Figuration und Performanz*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 603-628.
- Wix Gabriele (2009), *Max Ernst. Maler. Dichter. Schriftsteller*, München-Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Wolf N.R. (2000), “Texte als Bilder”, in Ulla Fix, Hans Wellmann (Hrsgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg, Winter, 289-305.
- Wolf Werner (2008), “Intermedialität”, in Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4. Auflage*, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 327-328.
- Zauner A.M. (2000), “Marlene Streeruwitz: Majakowskiring.”, <<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=2970>> (05/2021).

Indice dei nomi

- Aczel Richard 102n., 162
Adam Jean-Michel 89n., 162
Adamowicz Elza 76n., 78-80, 82n., 85,
102n., 162
Adamzik Kirsten 88n., 162
Adler Jeremy 97n., 162
Allkemper Alo 164
Anceschi Alessandra 105, 105n., 162
Anna Susanne 160
Apollinaire Guillaume (pseudonimo
di Wilhelm Albert Włodzimierz
Apollinaris de Wąż-Kostrowicki)
75n., 95n.
Aragon Louis 75n.
Arnold H.L 13n., 160-163, 165, 168
Arp Hans 76n.
Auerbach Berthold 68-69
- Babias Marius 13n., 113n., 115n., 160
Bachmann Ingeborg 55
Bachtin Michail Michajlovič 102, 102n.
Baier Walter 26, 160
Balla Giacomo 76n.
Ballestracci Sabrina 29, 89n., 114, 118,
118n., 123, 126, 162
- Balmes Hans Jürgen 13n., 162
Barck Karlheinz 77, 82, 87n., 100n., 162
Barthes Roland 103n.
Bateman John A. 31n., 87, 107-108,
107n.-108n., 162
Bauer Karin 76n., 80n., 162
Baumann Klaus-Dieter 169
Béhar Pierre 164
Benay Jeanne 167
Benn Gottfried 146-148
Benveniste Émile 91n., 162
Berka Sigrid 20n., 26n., 161
Bernhard Thomas 54-55, 54n., 161
Betten Anne 28, 28n., 126, 162
Bloom Harold 103n.
Blühdorn Hardarik 89n., 110n., 162
Boccioni Umberto 76n.
Boehm Gottfried 92n.-93n., 93-94,
162, 168
Boehm Willard 75n., 81-82, 81n., 97n.,
112
Bohn Willard 162
Bolter Jay David 98n.-99n., 129, 162
Bong Jörg 13n., 163, 167
Bosse Anke 163

- Brafman Julie 130, 163
 Braque Georges 75, 75n., 97
 Bredekamp Horst 99n., 163
 Brinker Klaus 88n., 163
 Brinkmann Rolf Dieter 11n.
 Brock Bazon 146, 163
 Brockelman Thomas P. 76n., 163
 Broich Ulrich 102n., 104, 163, 167
 Burda Hubert 162-163, 166
 Bürger Peter 75n., 163
- Canetti Elias 43, 43n., 163
 Cangiullo Francesco 75n.
 Carnegie Dale 144n.
 Carrà Carlo 76n.
 Cassily Charles 169
 Charles Ron 144n., 163
 Culler Jonathan 103n.
- de Beaugrande Robert-Alain 88n.
 Debord Guy 92
 Decloedt Leopold 142n., 163
 Dehò Valerio 97n., 163
 Delhey Yvonne 21n., 163
 Derrida Jacques 103n.
 De Winde Arne 169
 Diekmannshenke Hajo 169
 Di Giammatteo Fernaldo 124n., 163
 Dijkstra Rineke 159
 Dirscherl Klaus 78n., 92n., 97n.-98n.,
 98, 162-163, 168, 170
 Dittmar J.F. 77, 79n., 163
 Döbler Katharina 26-27, 163
 Döhl Reinhard 95n.
 Dörr Volker C. 102-103, 102n., 164
 Dressler Wolfgang U. 88n.
 Dröscher-Teille Mandy 13n., 122n., 164
 Drucker Johanna 99, 99n., 164
 Dryttich Bettina 20n., 161
 Dudnik Natalia 23, 164
- Eckart Gabriele 22, 164
 Eisner Will 81n., 99n., 109, 109n.-
 110n., 164
 Endres Ria 13n., 164
 English Alan 86n., 96, 164
 Ernst Max 74, 74n.-75 n., 80, 98n.
 Ernst Ulrich 97n., 162
- Eroms Hans-Werner 88n., 164
 Ey Johanna 24
- Fährnders Walter 167
 Fehn Nelia (pseudonimo di
 Streeruwitz) 24, 24n.
 Fergonzi Flavio 74, 164
 Ferrari Angela 90, 162, 164, 168
 Ferrero-Waldner Benita 20n.
 Fiddler Allyson 19n., 22, 164
 Finlay Frank 164
 Fix Ulla 88n., 97n., 100, 101n., 102,
 164, 166-170
 Fleischanderl Karin 164
 Fliedl Konstanze 18n.-19n., 164
 Fohrmann Jürgen 170
 Foschi Albert Marina 89n., 110n.,
 118n., 162, 165
 Foucault Michel 92
 Freud Sigmund 130-131, 133
- Gamba Claudio 168
 Gardt Andreas 88n., 164, 166
 Genette Gérard 104, 116, 121n., 165
 Gilleir Anke 169
 Gmünder Stefan 54n., 161
 Gombrich Ernst 99n.
 Grissemann Christoph 113n.
 Grillparzer Franz 113
 Gris Juan (nome d'arte di José
 Victoriano González-Pérez) 75, 97
 Guglielmi Guido 86, 165
- Haas Franz 19n., 47n., 161, 165
 Hagen Kirsten 165
 Hallensleben Markus 19, 19n., 165
 Hanuschek Sven 18n., 29n., 166
 Harbers Henk 167
 Helbig Jörg 102n., 165, 167
 Hempel Nele 13n., 117, 165
 Hillenbach Anne 21n., 117, 165
 Hocks M.E. 162
 Hoffmann Claudia 102n., 165
 Hoffmann Torsten 166, 170
 Höfler Günther A. 13n., 18n., 161, 165,
 170
 Höller Carsten 137, 137n.
 Hornig Dieter 165

- Horváth Andrea 22, 165
 Huidobro Vicente 75n.
- Jameson Fredric 99n.
 Janisch Nina 88n., 165
 Jelinek Elfriede 18, 71n., 159, 161
 Jeutter Ralf 164
 Jocks Heinz-Norbert 13n., 18, 161
 Johnson B.S. 110n., 161
 Johnson Mark 90-91, 90n., 166
 Jung Jochen 159
- Kallin Britta 22-23, 151, 165
 Kaltenbacher Martin 169
 Kalverkämper Hartwig 169
 Kastberger Klaus 167
 Katschthaler Karl 165
 Kendrik M.R. 162
 Kernmayer Hildegard 49n., 165
 Klemm Michael 169
 Klemmer Angelika 159
 Knappe Joachim 88n., 164, 166
 Köhler Helena 13n., 165
 Kos Wolfgang 116n., 166
 Kožuch Artur 161
 Kraft Helga 26n., 161
 Kramatschek Claudia 18n., 29n., 166
 Krämer Sybille 100, 166
 Kress Gunther 82n., 106, 166
 Kristeva Julia 102, 102n.-103n., 166
 Kuhn Thomas 92
 Kurwinkel Tobias 102-103, 102n., 164
- Lakoff George 90-91, 90n., 166
 Lala Letizia 90, 162, 164, 168
 Lamberti Maria Mimita 74, 164, 166
 Landow George P. 129
 Lautréamont (pseudonimo di Isidore
 Lucien Ducasse) 74n.
 Leiser Gjestvang Ingrid 13n., 166
 Lemke Jay L. 107n., 166
 Lentz Michael 113n., 166
 Lesser Wendy 138, 161
 Lessing Gotthold Ephraim 100, 100n.
 Leverage Paula 170
 Lindemann Uwe 30, 166
 Lora-Totino Arrigo 86, 166
 Ludwig Klaus-Dieter 127, 166
- Maar Christa 93n., 162-163, 166
 Maffei Giorgio 166
 Mahler Anna 21
 Makoschey Klaus 13n., 19, 115n., 133-
 134, 166
 Malevič Kazimir Severinovič 77n.
 Mallarmé Stéphane 86n.
 Maltrovsky Eva 167
 Mancing Howard 170
 May Karl 39, 39n., 130-131
 Melzer Gerhard 13n., 18n., 161, 165, 170
 Messina M.G. 164, 166
 Meyerhoff Jörg J. 20n., 167
 Michel Sascha 19n., 167
 Miller D.R. 162
 Mininni Giuseppe 102, 166
 Mirzoeff Nicholas 98, 167
 Mitchell W.J.T. 83n., 87, 92-93, 93n., 96,
 96n., 98, 99n., 101, 167
 Mittermayer Manfred 19n., 38n., 102n.,
 167
 Möbius Hanno 74n., 78n., 167
 Moser Christian 169
 Moser Doris 18n., 161
 Müller Albert 117, 167
 Müller Herta 11n., 76n., 80n., 110n., 161
- Neumann Kurt 167
 Nitschke Philip 130
 Novello Riccarda 13n., 167
 Norbert O.E. 164
 Nünning Ansgar 162, 170
- Paech Joachim 105n., 167
 Pankow Christiane 88, 88n., 167
 Panofsky Erwin 92
 Park Inwon 21n., 167
 Parmiggiani Claudio 165
 Pausackl Christina 158, 161
 Pfabigan Alfred 167
 Pfister Manfred 77, 95, 97, 102n.-103n.,
 103, 163, 167
 Picasso Pablo 75, 75n., 97
 Pignotti Lamberto 75n., 79n., 86n., 96,
 96n., 168
 Poe Edgar Allan 22
 Polanyi Michael 94n., 168
 Pontzen Alexandra 22, 168

- Ponzio Augusto 166
Prandi Michele 90, 168
- Rajewsky Irina O. 102n.-103n., 105, 168
Reissmann Isabella 89n., 168
Riemer Willy 20n., 26n., 161
Riffaterre Michael 103n.
Rilke Rainer Maria 113
Rippl Gabriele 166, 170
Roesler Alexander 13n., 162
Roncaglia Gino 87, 99n., 168
Rorty Richard 93n.
Rossi Christina 11n., 168
Rothe Katja 19, 19n., 168
Rühm Gerhard 11n.
- Sachs-Hombach Klaus 92n., 168
Sandig Barbara 82n., 88-89, 88n., 95n.,
125, 168
Saporta Marc 110n., 161
Scheidegger Tobias 116n., 168
Schlaffer Hannelore 37n., 168
Schmeling Manfred 30, 166
Schmidt Wilhelm R. 13n., 115n., 133-
134, 166
Schmidt-Dengler Wendelin 23n., 126n.-
127n., 168
Schmitt Claudia 23n., 169
Schmitz-Emans Monika 30, 98, 98n.,
166, 169
Schreckenberger Helga 20n., 169
Schwender Clemens 124n., 169
Setti Raffaella 15n., 169
Severini Gino 76n.
Sieburg Heinz 168
Sieder Reinhard 166
Silvester Rosalind 86n., 96., 164
Simonis Linda 169
Sowinski Bernhard 88n.
Spahr Roland 13n., 163, 167
Stafford Barbara Maria 106, 169
Stefanelli Stefania 75n., 79n., 86n., 96,
96n., 168
Stegu Martin 91, 91n., 99n., 101n., 169
Steinert Heinz 166
Stermann Dirk 113n.
Stifter Adalbert 113
- Stöckl Hartmut 95, 101, 106-107, 106n.-
107n., 169
Stojmenova Roska 90, 162, 164, 168
Streeruwitz Marlene *passim*
Suter Rudolf 76n., 169
- Tálos Emmerich 166
Temel Peter 116n., 169
Timm Christian 121, 121n., 169
Trakl Georg 113
Trapletti M.L. 168
Trockel Rosemarie 137, 137n.
Turci Monica 162
- Valentin Jean-Marie 163
van den Berg Hubert 167
Van Leeuwen Theo 82n., 106, 166
Vedder Ulrike 23, 169
Ventola Eija 169
Vidulić Svjetlan Lacko 20n., 169
Visser Anthonya 104, 104n., 149, 169
Vogel Oliver 13n., 162-163, 167
von Beyme Klaus 99, 169
von Ehrenfels Christian 94.
von Hagen Kirsten 102n.
Vorkoeper Ute 138, 169
- Wagemans Johan 94n., 170
Warncke Carsten-Peter 100, 170
Webster Michael 28, 75n.-76n., 96n.,
170
Weinrich Harald 56n., 125-126, 170
Weiss Peter 11n., 13n.
Wellmann Hans 97n., 100, 101n., 102,
164, 167-170
Wenzel Horst 93n., 96n., 99, 170
Wescher Herta 75n., 76n.-77n., 170
Wiesmüller Barbara 19n., 28n., 170
William Jennifer Marston 22, 170
Wirth Uwe 121, 170
Wix Gabriele 74, 74n., 80n., 170
Wolf Norbert R. 95, 170
Wolf Werner 102n., 170
- Zauner Anne M. 22, 170

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraççıl, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordinadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Lepрони (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

“*Texte des Versuchens*”: un’analisi della raccolta di collages *Und. Überhaupt. Stop.* di Marlene Streeruwitz. Questo lavoro propone la prima analisi e interpretazione della raccolta di collages letterari *Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000.* della scrittrice austriaca Marlene Streeruwitz. La presentazione dell’autrice e della sua opera narrativa, l’analisi della sua poetica programmatica e la riflessione sul collage come tecnica di produzione, principio estetico e modalità di pensiero pongono le basi per l’indagine dell’opera stessa. Il volume colma, dunque, una vistosa lacuna nella ricezione (pressoché inesistente per il volume, anche a livello internazionale) e fornisce spunti metodologico-estetici proficui per l’analisi di altre opere letterarie che si avvalgono del collage, rappresentando al contempo una risorsa preziosa per lo studio di un’autrice ancora poco nota in ambito italofono.

EMMA MARGARET LINFORD è addottorata in Germanistica nel programma binazionale dell’Università di Firenze e della Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Dedicata la sua ricerca primariamente all’analisi del collage nella Letteratura contemporanea di lingua tedesca.