

Eva-Maria Thüne (2006): Desiderare la lingua d'altri, in: *Il cuore sacro della lingua* a cura di Chiara Zamboni, Padova (Il Poligrafo), 87-106.

Desiderare la lingua d'altri

1. Sulla soglia

Nel settembre 1954 una ragazza italiana, appena conseguita la licenza liceale, parte da Napoli per la Germania, dove l'aspetta un cugino più grande, impiegato di banca. Del nuovo paese sa pochissimo; provenendo da una famiglia colta ha della cultura tedesca qualche nozione letteraria, ma non conosce la lingua:

“Appena arrivata a Francoforte sul Meno, uscii dal mio stato di trasognata passività e subito capii perché ero stata mandata lì: nel più breve tempo possibile dovevo imparare a lavorare e amare. E lavorare significava guadagnare soldi, amare fare l'amore. Insomma dovevo diventare adulta, come prescriveva, seppi poi, il dottor Freud di Vienna ai suoi pazienti, dopo aver analizzato a fondo due tabù della società, il danaro e il sesso” (Ramondino 1994: 12).

La ragazza di allora, la scrittrice di oggi, Fabrizia Ramondino, si trova tra adolescenza e età adulta: una soglia difficile. Infatti, Fabrizia ha un rapporto di ambiguità con quelle due mete: vuole raggiungerle e al contempo sottrarsi ad esse. Su quella soglia si apre un problema linguistico, in particolare per una giovane donna, perché i due mondi, quello del lavoro e quello dell'amore sono mondi in cui governano parole altrui, di altre donne, ma soprattutto di tanti altri uomini, che hanno messo in parole sapere e esperienze. Linguaggi specialistici articolatissimi regnano nel mondo del lavoro, le biblioteche del mondo dicono dell'amore per una donna raccontato da un uomo. È necessario imparare un sapere specifico e anche la lingua per esprimerlo, ma il rischio di imitare parole altrui, senza trasformarle in proprie, è alto. È bellissimo leggere dell'amore degli altri, leggere una lettera d'amore a noi destinata, ma quanto è difficile raccontare quello che succede quando attraversiamo quest'esperienza, soprattutto se è la prima. Mancano le parole per capirci e per dirci a noi e ad un altro, un'altra. A volte possiamo prendere in prestito le parole di altri, a volte il prestito non funziona.

In questo momento della vita ci troviamo su una soglia linguistica, come già successo in passato, per esempio entrando a scuola: la lingua materna, la nostra pelle linguistica, si deve allargare, inglobare nuovi ambiti. E anche in quella situazione

c'era il rischio di perdere la lingua materna (cfr. Meneghello 1988); se un'alunna la perde ci sembra meno vivace, e lei si sente probabilmente più lontana dalla realtà. Magari è anche brava a scuola, ma non va oltre, come quando abbiamo sognato e al risveglio ci è rimasta l'acutezza di una sensazione, ma non troviamo parole adatte per esprimerla.

La soglia che nomina Fabrizia Ramondino è stata vista lucidamente da Sophie von La Roche (1730-1803), che nel primo romanzo sulla formazione di una giovane donna scritto in tedesco (*Geschichte des Fräuleins von Sternheim* 'Storia della signorina Sternheim', 1771/2) sviluppa due nuclei fondamentali, due tipologie di formazione: da una parte l'educazione sentimentale come premessa ad una comprensione equilibrata della realtà, dall'altra l'educazione in senso più ristretto, come apprendimento di determinate abilità utili per un'esistenza ben inserita nel contesto sociale (cfr. Mariaux 1995).

La formazione, e in particolare l'educazione sentimentale di una giovane donna per Sophie von la Roche costituivano un traguardo importante: il nodo centrale è la seduzione della giovane protagonista Sophie da parte di un gentiluomo inglese, rappresentata come minaccia, non tanto per la morale di Sophie, ma piuttosto per il suo senso di sé, per il suo timore di farsi travolgere dalle emozioni di un uomo. Infatti, non sono tanto i pericoli del corpo che La Roche mette in primo piano, bensì quelli dell'anima, i pericoli che agiscono sul sentire se stessa (la fedeltà a se stessa, *Treue sich selbst gegenüber*). Come si può perdere il senso di se stessa? La giovane scambia i desideri dell'uomo per propri, è sedotta soprattutto nel suo amor proprio. Tutto questo fa sì che il rapporto sereno che Sophie aveva col mondo venga meno, e che lei diventi sempre più triste, con un senso di vuoto verso la realtà.

“La Roche riprende qui un antico problema: la mancanza di un cammino nel mondo adulto (iniziazione) che non sia quello della deportazione nel desiderio maschile. Così la seduzione (come altrove la violenza sessuale) è qui metafora per una modalità di formazione di una donna in cui la madre rimane assente. Un cammino in cui il sapere non solo per ovvi motivi viene trasmesso dal padre, ma diventa accessibile solo quando la donna paga un prezzo elevato rinnegando la sua differenza, cui si accompagna la rinuncia a ogni sapere su se stessa e le proprie compagne” (Mariaux 1995: 56).

Ma nel romanzo di formazione di Sophie von La Roche l'eroina non soccombe: il punto essenziale che distingue questo romanzo di formazione femminile dai precedenti (p.es. *Pamela* o *Clarissa* di Samuel Richardson) è che la protagonista agisce. Non si tratta tanto di reazioni emotive, interiori, alle azioni esteriori degli altri, ma sono passi concreti quelli che Sophie intraprende, che le danno la possibilità di

riflettere su se stessa e che dunque rappresentano una sorta di esperienza (cfr. Mariaux 1995: 61).

Come agisce la nostra eroina del XXesimo secolo? Va in Germania a cercare lavoro e imparare ad amare e questi due ‘compiti’ passano attraverso l’entrata in un’altra cultura, l’apprendimento di una lingua diversa da quella della lingua materna. Così succede all’italiana Fabrizia Ramondino, figlia di un diplomatico, cresciuta con due lingue, l’italiano della madre e il dialetto maiorchino della balia contadina, che continua a muoversi tra Napoli e la Germania e che malgrado la lunga permanenza a Napoli non sente di appartenere ad un unico luogo, ad un’unica lingua.

Così succede anche alla turca Emine Sevgi Özdamar, che parte nel 1966, a 18 anni, da Istanbul per Berlino, dove lavora in fabbrica; dopo due anni ritorna in Turchia e frequenta una scuola d’arte drammatica. Nella seconda metà degli anni 70 è di nuovo in Germania, dove lavora come attrice e autografo in teatro; negli anni 80 comincia anche a scrivere e dal 1991 le vengono conferiti importanti premi letterari. E in tutti i testi di Özdamar, come anche in quelli di Ramondino, affiora la tensione che caratterizza la vita tra due culture, tra due lingue.

Non potrebbero essere più diverse fra di loro, Fabrizia Ramondino e Emine Sevgi Özdamar, ma seppur in anni diversi, si trovano da straniere in Germania su questa soglia di passaggio tra adolescenza e età adulta e la attraversano imparando un’altra lingua, il tedesco. Le due vivono il passaggio dalla prima lingua materna a una lingua materna composita con coscienza, tanto che fanno dell’apprendimento del tedesco un’esperienza di libertà, scoprendo una parte di se stesse¹.

2. Insegnamenti

Le due giovani donne imparano una lingua straniera e come spesso accade, riscoprono il mondo, tramite il sapore fresco delle parole della lingua straniera:

¹ Che questo tipo di esperienza non sia privilegio di alcune donne provenienti da contesti culturalmente avanzati o economicamente agiati, ma che il desiderio di apertura connesso al desiderio di parlare un’altra lingua si trovi invece in molte donne, lo dimostrano numerosi esempi di biografie linguistiche, come p.es. anche quella di una giovane filippina approdata in Francia: “Et puis bon, comme toutes les autres filles, nées dans un petit village, [...] ou qui montent dans un capitale, c’était à Manille, [...] ça a commencé, mon ‘ambition’ de voir plus loin [...] Voilà le premier rêve que, c’est-à-dire que depuis que j’étais dans le lycée, j’avais une ambition de voir un autre pays, en anglais ‘to go abroad’” (Déprez 2004: 29).

“Quando impari una lingua straniera si regredisce a una condizione infantile: il mondo sembra svelarsi per la prima volta, tutto è avventura e esperienza, sono interessanti i fatti più banali, come andare a comprare il pane, leggere le insegne dei negozi, chiedere un’indicazione stradale, prendere il tram, scendere alla fermata giusta. Nello stesso tempo, mentre ogni minima azione sembra un’impresa epica o un’avventura proibita, ci si sente sotto una tutela adulta: quella della lingua straniera e dei suoi parlanti” (Ramondino 1994: 14).

Il primo contatto con la nuova lingua e il nuovo paese trasforma quindi la percezione; Emine Sevgi Özdamar risente di questo soprattutto a livello visivo e spaziale:

“I primi giorni la città mi appariva come un edificio senza fine. Anche tra Monaco e Berlino tutto il territorio era per me un unico edificio. A Monaco giù fuori dal treno con le altre donne, via dentro la porta della ‘Bahnhofsmision’, del servizio d’accoglienza religioso. Panini - caffè - latte - suore - lampade al neon, poi a Berlino giù fuori dalla porta dell’aereo, via dentro la porta dell’autobus, giù fuori dalla porta dell’autobus, via dentro la porta del pensionato delle donne turche, fuori dalla porta del pensionato, via dentro la porta del grande magazzino Hertie al Hallesches Tor” (Özdamar 1999: 18).

La città come edificio infinito, come labirinto, come prigionia, queste sono le prime impressioni che richiama Berlino nell’emigrante Özdamar, al suo arrivo in Germania nel 1966. Monica Farnetti ha messo ben in luce come nell’autobiografia femminile i ricordi siano “sempre e rigorosamente *localizzati*, strettamente dipendenti da una geografia personale e da una concezione affettiva e quasi antropomorfica dello spazio” (Farnetti 2002:14) e anche come questa topografia prenda spesso la “forma di un percorso attraverso i compartimenti di uno spazio (domestico, cittadino, paesaggistico) puntualmente descritto, ovvero nell’assetto di un testo retto sostanzialmente da una metafora spaziale” (Farnetti 2002:15). E vedremo in seguito come le due scrittrici si muovano in spazi diversi con una tensione che cerca di ancorare gli strati esperienziali a luoghi concreti per visitarli e rivisitarli nella memoria².

A Berlino Özdamar comincia a soffrire di una forma di angoscia, collegata alla sua nuova esperienza dello spazio, una sorta di claustrofobia che trae origine dalla perdita dei punti di riferimento rispetto ai quali fino ad allora aveva impostato il suo orientamento spazio-temporale, quindi la sua esperienza. Antropologi come Ernesto De Martino (1973) hanno ricondotto questa ‘angoscia territoriale’ ad un determinato

² A proposito di *Althénopis* di Fabrizia Ramondino, un romanzo sulla sua infanzia, Farnetti constata (2002:67sg.): “[...] *Althénopis* si presenta come il ‘racconto’ di una successione di luoghi ai quali corrispondono [...] le tre principali stazioni della formazione dell’io femminile narrante [...]. L’attenzione al vocabolario e alle sue ricchezze provenienti da diverse aree linguistiche [...] come pure alla toponomastica e alle sue trasfigurazioni, tradisce già al livello del paratesto ciò che nel dettaglio delle descrizioni, e nell’organizzazione stessa del testo, si confermerà come una delle più importanti dimensioni del libro, vale a dire la dimensione [...] della lingua”

pericolo avvertito dagli emigranti e dagli immigrati nel nuovo ambiente, come un senso di smarrimento che prende per l'ansia di non poter ritrovare nulla della propria vita precedente, e dunque di se stessi, così che si teme di essere diventati invisibili.

Per la Ramondino, l'invisibilità diventa invece un punto di osservazione privilegiato:

“Trovi una stanza per venti marchi mensili: era così piccola che dal letto potevo allungare la mano per prendere un altro pullover. Dormivo con tre pullover e cinque coperte perché non era riscaldata. [...] La mia finestra invece era la cosa più bella di quella stanza; era proprio di fronte al letto, aveva i vetri ghiacciati, come una tenda di merletto, che mi nascondeva dalla finestra di fronte, sempre tutta illuminata. Mi sentivo protetta da quella calda vita di fronte, misteriosa e fervida, alla quale mi pareva di partecipare rimandando invisibile” (Ramondino 1994: 29).

Affidarsi alla percezione ‘passiva’, all’osservazione, all’ascolto, si rivela quasi paradossalmente per tutte e due le autrici una strategia per non perdersi nel nuovo mondo, e soprattutto per resistere all’isolamento, al non poter comunicare, di cui risentono entrambe, nonostante le lezioni, gli esercizi di grammatica e conversazione. In questo immergersi in immagini e suoni un ruolo importante hanno la prosodia e il ritmo della lingua. Ramondino viene rapita dalla lingua tedesca imparando a memoria brani dell’Odissea, in tedesco, e ascoltando i versi a scuola:

“Le insegnanti rispettavano la prosodia nel leggere versi, mentre nelle scuole italiane, che avevo frequentato, parevano vergognarsene, come se fossero state invitate a un baccanale. Quelle signore tedesche entravano in un poema come in trance, tornavano poi quelle di prima e mangiavano mele durante la ricreazione per non ingrassare. Mi parevano rapite dalla prosodia, come le popolane vesuviane dalla tarantella” (Ramondino 1994: 20).

Özdamar, forse aiutata dalle sue capacità da attrice, impara il tedesco attivando un principio che aveva già ben sperimentato nella lingua materna, cioè il piacere dell’ascolto in sé, senza ricondurre ciò che si ascolta subito ad un significato:

“Non sapevo una parola di tedesco e imparavo a memoria frasi intere, come quando, senza sapere l’inglese, si canta ‘I can’t get no satisfaction’. [...] Forse imparavo a memoria i titoli dei giornali perché prima di venire a lavorare a Berlino, per sei anni a Istanbul avevo recitato in una filodrammatica. Mia madre, mio padre mi chiedevano sempre: ‘Come fai a imparare a memoria così tante frasi, ormai potresti recitarle anche in sogno’. Cominciai a ripetere le frasi in sogno, a volte mi capitava di dimenticarle, allora mi svegliai piena di angoscia, ripetevo subito i testi e mi riaddormentavo” (Özdamar 1998:12).

E così impara il tedesco in frasi fatte, a blocchi come una volta aveva già imparato le parole della preghiera (cfr. § 3).

Il contatto con la lingua nuova, con il tedesco, porta Özdamar anche a scoprire una dimensione prima sconosciuta nella lingua materna: nel contatto con le altre lavoratrici turche scopre infatti il plurilinguismo già presente nella sua lingua materna – in Turchia ci sono diverse etnie, che oltre al turco parlano anche altre lingue, p.es.

curdo, georgiano, circasso etc. Özdamar diventa più sensibile alle componenti 'straniere' che sono incluse nella sua lingua materna. In altre parole, sente (acusticamente) che la sua lingua materna comprende elementi (parole) che richiamano la storia della sua lingua materna e del suo paese, ~~lei~~ percepisce attraverso l'udito questa storia senza conoscerla però razionalmente.

“Tutte le donne imitavano le espressioni del viso, i movimenti delle mani, i dialetti delle altre, si prendevano in giro le altre per come camminavano, come mangiavano e così poi cominciarono a rivedersi simili. I loro visi, i loro corpi, le loro bocche assorbirono visi, corpi e dialetti delle altre, si abituarono a loro” (Özdamar 1998:28).

Dai testi traspare bene che per Özdamar l'apprendimento della lingua straniera non si è impostato su modalità esclusivamente comunicative, né tanto meno su un sapere puramente razionale, che miri alla mera 'padronanza' delle strutture della lingua. L'apprendimento del tedesco invece rivela nella sua esperienza il suo aspetto simbolico in quanto la giovane turca si pone subito su due livelli: accanto alla volontà di stabilire un'efficace comunicazione quotidiana, stabilisce immediatamente un rapporto immaginario con questa lingua e in questo trova una forma di godimento. Tutto ciò può avvenire perché Özdamar si avvicina alla lingua straniera tramite una sorta di potere magico della lingua, che si realizza allora nel particolare piacere provato nell'ascolto, e quindi nella riproduzione, di passaggi ritmici, ma in maniera diversa dalla Ramondino.

Le due donne, Ramondino e Özdamar, ognuna a modo suo, si addentrano nella nuova lingua, ma escono anche dal rapporto di naturalezza immediata con le loro lingue materne. La lingua straniera getta infatti una luce su ciò che in fondo è già presente nella lingua materna. Il fatto cioè, che già nella lingua materna coabitiamo, sempre, più lingue e che dobbiamo sottoporci continuamente ad un'omologazione linguistica tramite cui rischia di venire meno proprio la parte viva della nostra esperienza. C'è quindi una sfera di estraneità già presente nella lingua materna stessa, creata dalle asimmetrie in gioco all'interno del nostro dispositivo linguistico.

3. Ammalarsi di lingua e guarire di lingua

Una sfera di estraneità nella lingua può essere percepita per tanti motivi, personali e socio-politici, e in certe costellazioni può essere percepita anche con disagio (di questo per il tedesco ho parlato più in dettaglio in Thüne 1998).

Fabrizia Ramondino parla della babele linguistica di Francoforte sul Meno negli anni 80, in cui al linguaggio consumato dei mass-media e di codici sempre più utilitari, “si aggiunge fra gli emigrati l’appropriazione del proprio humus linguistico-culturale, tanto più rapida quanto più di quell’humus sono inconsapevoli” (62). Ma questa sua critica socio-culturale poggia su un’esperienza di disagio proprio che ha sentito in certi momenti, in cui il legame con la lingua si è trasformato, incidendo anche sulla sua capacità espressiva. Per la Ramondino quest’esperienza si concretizza proprio tramite il contatto con il tedesco e la vita in Germania, legata al passaggio tra età adolescenziale e età adulta, esperienza di soglia, e delle varie difficoltà di questa situazione.

“Tornai a casa nell’autunno inoltrato, carica di racconti superficiali e di tic. Qualcosa in quell’anno e mezzo si era rotto tra me e la mia vita. [...] Le trasformazioni spirituali si sono sempre annunciate in me sotto forma di confuso disagio e nevrosi, mai come folgorazioni illuminanti. Allora non lo sapevo. Stavo molto male in quella fine di autunno a Monaco. Mi pareva che stavo per morire e che, se fossi ancora rimasta, sarei stata colpevole, perché mi sarei lasciata morire. Ero stata educata al principio che ammalarsi e lasciarsi morire è una colpa. Decisi con le ultime forze di tornare a casa. La trasformazione spirituale che quella crisi annunciava – ma io non sapevo di questi fenomeni – mi portò molti mesi dopo a abbandonare lo studio del tedesco e le carriere connesse alla conoscenza delle lingue. Questo abbandono della lingua tedesca ha poco a che fare con la Germania, o solo nel senso che, invitata in quel paese a diventare adulta in un certo modo, prima inconsapevolmente, poi consapevolmente, mi ci rifiutai” (Ramondino 1994: 40, 50).

Il ritorno in Italia avviene apparentemente in un momento di crisi, che però annuncia la trasformazione verso un altro sapere di sé. Questa trasformazione è legata direttamente alla lingua, ad un ritorno all’italiano, ma la percezione della lingua madre non è più come prima. Attenta ai cambiamenti, alle perdite, agli usi, la lingua diventa per lei un ambito d’osservazione costante:

“Traversando distratta, ho rischiato di finire sotto un tram. Un uomo anziano mi ha gridato: Signurì, facíte Achtúng! Questa ultima parola, nota a questo anziano napoletano forse fin dal tempo della guerra, e che sembra l’emblema di una certa Germania, la rivolgerei a tutti: Attenzione alla lingua! Non togliete agli uomini questo loro ultimo bene comune” (Ramondino 1994: 64).

Di mal di lingua parla più volte anche Özdamar, dopo due anni in Germania tornata in Turchia per frequentare una scuola di recitazione. Uno dei momenti più forti riguarda proprio la sua lingua madre, il turco dei primi anni 70:

“Nella mia lingua mi sento a disagio, triste. Da anni diciamo solo frasi come: l’impiccheranno. Dov’erano le teste? Non si sa dov’è sepolto. La polizia non ha ridato i cadaveri! Le parole sono malate. Alle mie parole occorre un sanatorio, come a muscoli malati [...]. Quanto tempo ci mette una parola per guarire? Dice che all’estero si perde la lingua materna. La lingua materna non si può perdere anche nel proprio paese?” (Özdamar 2004: 23; 28).

Come Ramondino anche Özdamar parla dell’ammalarsi della lingua, una trasformazione che fa sì che non ci sia un fluire libero della lingua fino alla perdita di senso della lingua stessa. Özdamar percepisce questo processo dopo il suo primo soggiorno in Germania, in una fase in cui conosce già il passaggio attraverso un’altra lingua. Questo passaggio le ha insegnato che “nella lingua straniera le parole non hanno mai un’infanzia” (“In der Fremdsprache haben die Wörter keine Kindheit”, Özdamar 1990: 44) – la scrittrice non parla qui del processo di apprendimento, bensì del valore affettivo che certe parole mantengono per tutta la vita. Con la sua osservazione vuole indicare una mancanza, una mancanza di continuità, e anche assenza di determinati strati della propria memoria legati all’affettività infantile, che nella lingua straniera sembrano muti. Al contempo però la lingua straniera, il tedesco, è affascinante, ma proprio perché è sempre e soltanto parlata nel registro dell’estraneità. Non fa scattare nessuna confidenza intima, ma spinge ad un nuovo sentire, dove la lingua invita ad un atteggiamento ludico nei confronti delle parole: “Non capivo una parola e ne ero entusiasta [...].” (“Ich verstand kein Wort und liebte es [...].”, Özdamar 1999: 35). Per nutrirsi di questi suoni estranei e misteriosi Özdamar si serve di una competenza semiotica che aveva già sviluppato nella sua lingua materna, nella preghiera (d’altronde che le parole abbiano una forza curativa è ben noto a tutti).

“Per le cinque preghiere quotidiane, le Namaz, bisognava innanzitutto lavarsi le mani e dire Bismillâhirahmanirrahim. Prima lavarsi le mani fino al gomito, poi con la mano destra portare dell’acqua alla bocca, sciacquarsi la bocca [...], poi con la mano destra portare acqua al viso [...] poi passare le due palme bagnate sulla nuca e il collo [...]. Poi lavare il piede destro, poi il piede sinistro.

La nonna prima di ogni abluzione ripeteva delle parole in arabo. Diceva: “Ripeti queste parole”. Io dicevo: non ci riesco.

La nonna diceva: “Anche il nostro profeta Maometto all’inizio non ci riusciva, un giorno cadde svenuto. Chissà per quanto tempo rimase steso là, muto. Maometto riviene, ecco davanti a lui l’angelo Cebrail (Gabriele). Cebrail dice: ‘Maometto, leggi. Te l’ha mandato Dio’. Maometto dice: ‘Non so leggere’. Poi Cebrail lo strinse forte a sé. Allora venne dalla bocca di Maometto il primo messaggio [...]”. Poi la nonna mi strinse forte a sé [...].

La nonna distendeva sul pavimento due tappeti. “Si prega rivolte verso la Mecca”, diceva. La nonna nelle preghiere diceva delle parole di cui io echeggiavo le sillabe finali [...]. Imparai presto quelle frasi. Così si concludeva la preghiera Namaz. Solo allora ci si poteva inginocchiare, alzare tutte e due le braccia all’altezza del petto verso il cielo e a braccia aperte parlare con Allah” (Özdamar 1992: 72-80).

La preghiera non scaturisce incontrollata, ma è legata a un preciso rituale di abluzioni, di preparazione della bocca e del corpo intero e all'allestimento di uno spazio di preghiera (il tappeto). La lingua della preghiera poi sembra essere tirata fuori tramite un contatto fisico (per Maometto l'angelo, per la piccola Özdamar la nonna), che quasi scuote l'altro e fa uscir fuori frasi in blocchi che preludono alla fase successiva, in cui si può parlare più liberamente, in turco, e che si configura come un dialogo con Allah ("Man konnte mit Allah sprechen, solange man wollte", "Si poteva parlare con Allah quanto si voleva", *ibidem*). La preghiera sembra essere la preparazione ad un uso più libero della lingua rivolta ad altro, rivolta al sacro.

4. Parole

Nella prima parte delle sue note autobiografiche (perché i suoi libri sono piuttosto autoriflessioni o meglio autofinzioni che non vere e proprie autobiografie) Özdamar descrive come di fronte ad avvenimenti inesplicabili o nel tentativo di stabilire una comunicazione interiore tra avvenimenti passati e il presente cominci a pregare. Come detto sopra, fu il legame affettivo con la nonna, la madre del padre, che nella sua famiglia era la custode delle tradizioni e delle memorie, ad iniziare la piccola Emine al mondo della preghiera e del suo significato magico; e da allora ricollega alle preghiere tutto quello che le risulta incomprensibile. Le preghiere vengono a costituire come una cornice per tutto quello che Özdamar non capisce razionalmente, ma che per magia riesce a descrivere con le parole delle preghiere.

Nella preghiera trova espressione l'estrema attenzione per una realtà che può apparire incomprensibile, perché non si lascia analizzare in termini razionali. Ma qualcosa di simile può accadere anche in una lingua straniera, perché per poter davvero dire qualcosa su questa realtà nuova, strana e straniera, le spiegazioni razionali non bastano. Ci vuole un'altra modalità per poter rendere in parole quella realtà che sfugge, e questa viene raggiunta tramite le preghiere, grazie alle quali Özdamar riesce a raccontare qualcosa sulle sue esperienze di questa realtà che altrimenti sarebbe rimasta nascosta, seppellita da un cumulo di spiegazioni. I suoi testi diventano preghiere, parole efficaci a livello simbolico. Özdamar ritrova questa singolare forza della preghiera più tardi in un'altra forma, come attrice nella

recitazione, quando attraverso la voce, la sua qualità e timbro, rappresenta sentimenti e intenzioni di un personaggio. Questo significa che con la voce riesce a dare espressione a qualcosa che altrimenti rimarrebbe nascosto o che comunque richiederebbe un notevole impiego di altri mezzi interpretativi (mimica, gesti).

Proprio nella preghiera emerge nettamente una delle modalità principali in cui si articolerà il rapporto di Özdamar con la lingua, modalità che si potrebbe riassumere nell'immagine dell'*abbraccio*. Le invocazioni, partendo dalle suppliche di protezione per i componenti della famiglia, si ampliano ad includere via via altri parenti, amici, eventi vicini e lontani, etc., così che diventano una sorta di elenchi senza fine, in cui confluisce tutto il mondo di Özdamar. La modalità in cui si articolerà la narrazione di Özdamar si può considerare modellata proprio su queste invocazioni-elenchi, perché quello che viene scritto non è il distillato di un'analisi razionale, ma rappresenta la trascrizione di tutto quello che accade a Özdamar e intorno a lei. È come se l'autrice dovesse via via chiamare per nome ogni singolo essere umano, ogni oggetto, ogni luogo, come se ogni astrazione e generalizzazione togliessero qualcosa alla concreta esperienza di vita – a questo procedimento si possono ricondurre le descrizioni di percorsi estremamente dettagliate, sia a Berlino che a Istanbul.

Özdamar elabora questo procedimento metonimico stabilendo associazioni ad un elemento materiale ben tangibile, non solo a partire dal mondo concreto, ma anche per avvenimenti storici, così che viene a inanellare tutta una lunga sequenza di fatti e di connessioni. Come nella preghiera il tedesco all'inizio è la lingua di un lungo elenco di parole proferite, alla quale Özdamar dà il ritmo della preghiera, come fu per l'arabo sacrale della sua infanzia.

Un ulteriore esempio di questo procedere per metonimia è l'elenco di nomi di persona, una lunghissima lista di uomini e donne, che ogni volta devono essere pronunciati di nuovo, per dimostrarne l'unicità:

“Allah mio, ti prego, fai arrivare le mie preghiere alle anime – per la madre di mia madre, per il muratore alla moschea del sultano decapitato dalla bocca del sultano, per i santi Karagöz e Hacivat, per le due sorelle defunte della donna che la nonna ha incontrato per strada” (Özdamar 1992: 198 sgg.).

I nomi di persona, come anche altre parole, possono diventare parole simbolo e rivelare una loro dimensione nascosta (cfr. Chiara Zamboni), come quando nella lettura diventano centrali e illuminano il testo oppure quando in una conversazione

torriamo sempre su una certa parola e parlando la trasformiamo, la arricchiamo, la facciamo brillare per darla agli altri e per riprenderla da loro. Anche per Ramondino i nomi di persona in tedesco hanno una particolare importanza e attribuisce loro un potere karmico, che forse i nomi non hanno, ma che lei percepisce:

“Allora le ragazze avevano ancora nomi corrispondenti ai loro caratteri e destini. Forse perché venivano pensati più intensamente prima di essere attribuiti e lo sforzo di concentrazione aveva per risultato che coincidessero intenzione e destino. Veronica fu sempre severa, pia, attiva. Helga rimase rosea, semplice, coraggiosa, forte. Bärchen rimase un ninnolo di peluche e ornò la casa di un fabbricante di birra. Di sua sorella non seppi più niente quando ne chiesi notizie. Oltre tutto non ne ricordavo bene il nome: un nome molto nordico, mi pare svedese o finlandese, aspro e difficile per me da pronunciare, con tante consonanti e quasi senza vocali” (Ramondino 1994: 26-27).

Ma più dei nomi esistono parole intraducibili che hanno un valore particolare e rappresentano forse il cuore di una lingua: “Ogni lingua ha le sue parole intraducibili” (Ramondino 1994: 81; cfr. anche Jankowski che parla di parole ‘iceberg’, di cui larga parte non si percepisce); Sono parole che non si lasciano trasportare da una lingua all’altra (in questo caso dal tedesco all’italiano), perché evidentemente contengono qualcosa che sfugge alla traduzione, però all’interno della singola lingua costituiscono dei nuclei di aggregazione di significati, che creano struttura e ordine, danno ritmo).

Tra queste parole Ramondino annovera *Heimweh*, *Gemütlichkeit* e *Sehnsucht*:

“Sehnsucht, non è nostalgia, bramosia, aspirazione, anelito. [...] È il desiderio del desiderio, un’inestinguibile sete. La soglia dolente dell’anima che divide realtà e utopia, indecisa tra passato e avvenire, sospesa e incerta tra azione e accidia, tra avventura e quête spirituale, tra ritorno e ulteriore partenza in avanti” (Ramondino 1994: 81-2).

5. Uccelli

Forse è l’immagine degli uccelli quella che più di ogni altra esprime quel senso di *Sehnsucht* presente negli scritti delle due donne. Gli uccelli appaiono in due momenti esistenziali: il primo è legato in Özdamar allo smarrimento dell’arrivo:

“Le strade e la gente erano per me come un film, ma in questo film io non c’ero. Io vedevo la gente, gli uomini, le donne, ma loro non ci vedevano. Noi eravamo come uccelli, che volavano verso una meta lontana e di tanto in tanto si fermavano a terra, per poi proseguire il volo” (Özdamar 1999: 39-40).

L’esperienza del non essere vista, percepita, trova espressione linguistica prima nella metafora filmica, che descrive la posizione dell’osservare, poi nella metafora degli uccelli, che sottolinea il movimento in uno spazio aperto. Si viene così a creare un nuovo spazio d’esperienza, quello del movimento verso una meta che gli ‘altri’ non vedono. Rimane, è vero, il pericolo di non essere visti, ma contemporaneamente

c'è la libertà che nasce dalla propria libertà di movimento, che ancora gli altri non percepiscono. Uccelli come figure che rimandano a qualcosa di sconosciuto; parole uccelli che transitano dall'invisibile al visibile, che sono messaggeri di saperi che non si sono ancora materializzati. In questo senso erano già comparsi quando Özdamar descrive come fluiscono le parole dell'amata nonna nella preghiera:

“Le parole arabe delle preghiere uscivano fuori dalla bocca della nonna, quelle parole io le vedevo come uccelli, come uccelli tra pareti di cemento, vedevo le teste che sbattevano contro il muro, le vedevo volare in qua e in là. Poi io ripetevo le sue parole” (Özdamar).

Parole come uccelli ricordano la 'lingua degli uccelli' di cui si parla spesso in varie tradizioni, una designazione simbolica per un linguaggio misterioso, che indica un'alta iniziazione, “la comunicazione con gli stati superiori dell'essere” (Guénon: 4). Gli uccelli in queste tradizioni, perlopiù islamiche, sono prese come simbolo degli angeli, quindi di stati superiori di coscienza e percezione. Nel Corano troviamo versi che parlano della “lotta degli angeli contro i demòni delle potenze celesti contro le potenze infernali, cioè l'opposizione tra gli stati superiori e gli stati inferiori”. La lingua degli uccelli, chiamata anche 'lingua angelica', in tante religioni è un linguaggio ritmato, perché proprio la recitazione ritmata permetterebbe di entrare in comunicazione con gli stati superiori. E non a caso la dimensione ritmica gioca un ruolo di primo piano anche nella poesia.

Recitare i versi del Corano con la nonna è stato per Özdamar un rituale per vedere le parole come portatrici di un sapere che non si lascia evincere solo dalla realtà, ma non solo. Questo modo di avvicinarsi alla lingua l'ha aiutata a superare la soglia tra le due lingue e culture, il turco e il tedesco, le ha conferito la possibilità di attivare la sua immaginazione e di affidarsi alle immagini che portavano gli uccelli-parole, non più nella dimensione religiosa, ma più in generale nella dimensione spirituale, poetica. Tant'è che i testi di Özdamar mantengono una struttura basata su ripetizioni tematiche e linguistiche, sono meno costruiti, ma più basati su associazioni, spesso si ha l'impressione di non avere a che fare con un testo raccontato, ma con immagini che scorrono veloci davanti agli occhi. Özdamar è diventata così portatrice di un suo mondo diverso tra le culture, in continuo movimento.

E l'immagine degli uccelli come figure di un mondo altro appare anche in Fabrizia Ramondino, che arriva a desiderare una sua metamorfosi:

“In una vasta zona del parco, coperta da alte reti, convivono specie locali e esotiche, comuni e rare, di uccelli e altri volatili. La rete che ci sovrasta, mentre dà il senso del limite, fa intravedere l'infinito. Era questo il senso profondo degli antichi riti di iniziazione. [...] Quanto a me, ho sempre

provato davanti agli uccelli un desiderio più radicale e selvaggio di quello di mangiarli o di dargli da mangiare: quello di cambiare specie” (Ramondino 1994: 92).

6. Scrivere

Essere in movimento da un luogo all’altro, da una dimensione spaziale verso un’altra, ma anche da una dimensione temporale all’altra, dal passato al presente, e poter esprimere questo, non è forse questo il risultato dell’attraversare la soglia di cui abbiamo parlato all’inizio? Fabrizia Ramondino vede proprio negli spostamenti in treno – titolo di una sezione del suo “Taccuino tedesco” il movimento simbolico tra passato e futuro all’interno di una genealogia puramente femminile, che in quasi tutti i suoi testi gioca un ruolo centrale, ma anche problematico. Napoli, la *madre-città* sta per la parte della madre, da cui l’autrice si allontana e che in Germania per la prima volta impara a vedere non esclusivamente nel suo ruolo di madre, ma come essere umano, così com’è veramente o magari potrebbe essere. Essen Werden sta per il futuro, la figlia che là studia danza, la *figlia avventura e prolungamento del destino*, nei cui confronti è l’autrice ora a ricoprire il ruolo di madre. E il primo viaggio in Germania, un’iniziazione nell’età adulta, è contemporaneamente anche un viaggio alla conoscenza di sé stessa, del proprio ruolo come donna e della propria solitudine, che solo nella scrittura sembra poter essere vinta e resa fertile, come osserva Helene Harth (2005). In questo senso anche essere sradicata³ per Fabrizia Ramondino non è una carenza, un difetto, anzi, perché proprio in questo stato l’autrice italiana vede l’impulso centrale della sua scrittura che Monica Farnetti definisce “di frontiera [...] che forza i confini dei generi letterari, delle lingue nazionali, degli ordini del discorso e dei sistemi stilistici:

“Sentendomi quindi straniera in patria non mi resta che trasformare il lungo tempo che ho trascorso a Napoli in un mio spazio geografico. Ma non è ogni opera umana, le città come i libri, altro che la trasformazione del tempo in spazio?” (Ramondino 1991: 7 sg.).

Ritorna la descrizione degli spazi, e la trasformazione del tempo nello spazio della scrittura, intesa come luogo di ritrovamento di sé, parte per Ramondino dall’italiano, ma apre uno spazio verso l’altra lingua, perché perché l’autrice, che ha sempre

³ Si noti a questo proposito anche l’affinità sentita della Ramondino per figure ai margini della società, come p.es. zingari o clochard (‘Penner’), con i quali si istaura un rapporto immediato, quasi di reciproco riconoscimento: “[...] un barbone mi si siede vicino e mi prende la mano (barboni, matti, zingare, si attaccano sempre a me come l’ape al calice; forse perché li sto ad ascoltare e ho anch’io l’animo randagio)” (Ramondino 1994: 88).

presenti entrambe le lingue, cerca di stabilire dei punti di contatto, p.es. attraverso le etimologie, tracciando i percorsi delle parole delle due lingue alla ricerca di possibili intersezioni (e poco importa se talvolta le etimologie non hanno un fondamento scientifico):)

“*Penner* si traduce in francese *clochard*, in italiano *barbone*. Ma i *Penner* sono diversi dai barboni italiani e dai *clochards* parigini. Chiedo a Karin l’etimologia della parola. In lingua popolare, risponde, *pennen* vuol dire dormire. Ricordo la pennichella romanesca e penso al vagabondo cammino delle parole simile a quello dei *Penner*, che errano di città in città, forniti di zaino a rotelle o di sacco a pelo. Quanto diversi quindi nell’aspetto dai mendicanti e barboni napoletani, che evocano miserie e amarezze da Medio Evo o da Terzo Mondo!” (Ramondino 1994: 78).

In un certo senso Ramondino cerca di creare una linearità tra le lingue, non nel senso di negare le differenze, ma come se volesse trovare una dimensione culturale comune, magari anche nascosta oppure vagamente percepita o addirittura esistente solo per lei, ma importanti per il suo stare in movimento tra le lingue e le culture⁴:

“I viaggiatori, in quei treni diretti dalla Westfalia o dall’Olanda a Roma, in seconda classe, sono quasi tutti emigrati italiani che anche essi, e da molto più tempo di me, vanno su e giù lungo il Reno e poi, più a sud, lungo la Roma-Napoli, e oltre ancora, fino all’estremo meridione della Sicilia. [...] Allora, in quel treno così impregnato di solitudine, nella compagnia silenziosa degli altri e grazie ai loro piccoli gesti di sollecitudine, viene lenita quella mia e mi addormento d’un sonno profondo e senza sogni nella mia cuccetta, come se fossi a casa, una casa antica e sepolta, dov’ero protetta e felice di proteggere” (Ramondino 1994: 116, 118).

Treni e ponti che uniscono due realtà, come pure l’essere umano in movimento, sono immagini ricorrenti anche negli scritti di Emine Sevgi Özdamar (basta pensare ai titoli dei suoi romanzi: *Das Leben ist eine Karawanserei* ‘La vita è un caravanserraglio’ e *Die Brücke zum Goldenen Horn* ‘Il ponte sul Corno d’Oro’). A livello linguistico però la distanza fra il turco e il tedesco è tale da non poter essere colmata tramite ‘etimologie’ o ‘trasporti’. Espressioni idiomatiche o proverbi turchi

⁴ Questo rapporto con le lingue ricorda in un certo senso il procedimento di Meneghello, che racconta come il contatto con l’inglese l’abbia portato oltre un plurilinguismo inteso come moltiplicazione del sapere linguistico. Descrive infatti come il contatto fra le lingue abbia qualcosa di imprevisto, allo stesso tempo legato alla libertà espressiva dell’individuo che vive quest’esperienza ma anche alle lingue e alla loro composizione, e cioè il loro suono (fonetica), il loro lessico, la loro struttura, elementi che sono per certi versi al di fuori della libertà di chi parla queste lingue. Meneghello racconta la sua singolare esperienza che consiste nel recupero della lingua materna (il dialetto vicentino) a partire dall’inglese e come questo processo gli faccia trovare una voce particolare, che è la sua espressione creativa. Nella sua opera il risultato di questa forza creativa sono forse i ‘trasporti’ di cui Meneghello parla in più occasioni. Questi ‘trasporti’ si concretizzano in mediazioni intralinguistiche (tra lingua standard e dialetto) e anche in quelle interlinguistiche (tra una lingua e l’altra), mediazioni che non sono scontate e non possono essere anticipate in dizionari, perché dipendono totalmente dalla sensibilità di chi è capace di percepire “i rapporti (tra le cose e tra le idee) (...) dove noi non li vediamo” (Meneghello 1993: 219). Il lavoro dei trasporti come principio creativo è proprio il guadagno che ha fatto Meneghello apprendendo l’inglese. In un certo senso è un guadagno incommensurabile, perché non si ferma ai trasporti tra l’inglese e l’italiano, ma è del tutto produttivo per lo scrittore Meneghello, soprattutto quando lavora con la tensione tra lingua e dialetto e scopre le ‘valenze occulte’ delle parole.

vengono tradotti e incorporati nel testo tedesco, creando accostamenti sorprendenti, ma senza rimanere qualcosa di esotico, anzi si amalgamano al continuum narrativo. Özdamar scrive ‘con un accento’, perché sceglie di alimentare la sua scrittura di modalità creative, confidando nella loro forza trasformatrice e mettendo eventualmente in secondo piano l’ossequio alle regole grammaticali. Così riesce a collegare la sua lingua materna con il tedesco, in modo tale che sul piano stilistico nel testo rimangono ben visibili le tracce della sua migrazione. Proprio per questa scelta, a causa delle sue creazioni linguistiche, i testi di Özdamar possono irritare, e non solo i lettori monolingui (tedeschi), ma anche quelli bilingui (turco /tedesco), perché alcune delle sue espressioni non vengono né dal tedesco né dal turco, ma da questo spazio intermedio.

Si può dire che la lingua turca costituisca una specie di sostrato del testo tedesco, tanto che Özdamar arriva a affermare che lei pensa in turco e scrive in tedesco. La lingua non ha ossa, si muove liberamente, dovunque la si snodi:

“Si dice che la lingua non ha ossa; io ho snodato la mia lingua nel testo e all’improvviso ero felice [...]. Sono diventata così felice con Büchner, Kleist e Lenz che ho potuto addirittura scongelare le mie parole turche, che avevo messo in freezer” (Özdamar 2001: 129-130).

Non solo Özdamar ha appreso una nuova lingua, che ha anche trasformato il suo rapporto con la sua lingua materna; tutto questo esporsi alle lingue ha avuto un effetto curativo, tant’è che Özdamar parla delle parole turche ‘congelate’ che ha potuto riprendere grazie al contatto con il tedesco. Fuor di metafora potremmo dire che con l’altra lingua c’è un tale coinvolgimento che si ripercuote su tutto il sapere linguistico e sprigiona creatività e anche gioia⁵. Özdamar ha fatto nella lingua straniera un’esperienza come nella lingua materna, trovando così nella scrittura un mezzo per il continuo movimento tra sé e il mondo.

Bibliografia

- Corbin, Henry (1986): *Corpo spirituale e terra celeste. Dall’Iran mazdeo all’Iran sciita*, Milano (Adelphi)
- De Martino, Ernesto (1973): *Il mondo magico*, Torino (Bollati Boringhieri)
- Déprez, Christine et al. (2004): “‘Comment j’ai capturé les mots’. Récit d’apprentissage”, in: Rita Franceschini/Johanna Miecznikowski, eds, *Leben in mehreren Sprachen. Vivre avec plusieurs langues*, Bern (Lang), 23-45

⁵ “Il mio amico Helge Malchow, che è anche il mio lettore, una volta mi ha detto: <forse scrivi in tedesco, perché nella lingua tedesca sei stata felice>” Özdamar (2001:132).

- Farnetti, Monica (2002): *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*, Mantova (Tre Lune Edizioni)
- Guénon, René (1975): *Simboli della Scienza sacra*, Milano (Adelphi)
- Mariaux, Veronika (1995): La Roche, Sophie von (1771): *Die Geschichte vom Fräulein von Sternheim*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Magistero, Corso di laurea in Pedagogia
- Meneghello, Luigi (1988): *Fiori italiani*, Milano (Mondadori)
- Meneghello, Luigi (1993): *Il Dispatrio*, Milano (Rizzoli)
- Meneghello, Luigi (1997): *La Materia di Reading*, Milano (Rizzoli)
- Özdamar, Emine Sevgi (1990): *Mutterzunge*, Köln (Kiepenheuer & Witsch).
- Özdamar, Emine Sevgi (1992): *Das Leben ist eine Karawanserei*, Köln (Kiepenheuer & Witsch).
- Özdamar, Emine Sevgi (1999): *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln (Kiepenheuer & Witsch).
- Özdamar, Emine Sevgi (2001): *Der Hof im Spiegel*, Köln (Kiepenheuer & Witsch).
- Özdamar, Emine Sevgi (2004): *Seltsame Sterne starren zur Erde*, Köln (Kiepenheuer & Witsch)
- Ramondino, Fabrizia (1991): *Star in casa*, Milano
- Ramondino, Fabrizia (1994): *Taccuino tedesco*, Milano (La Tartaruga)
- Thüne, Eva-Maria (1998): "Estraneità nella madrelingua", in: Eva-Maria Thüne, ed. *All'inizio di tutto la lingua materna*, Torino (Rosenberg & Sellier), 57-92.