



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
Germanistica Firenze-Bonn

CICLO XXXI

COORDINATRICE Prof. Manzini Maria Rita

*"Texte des Versuchens": un'analisi
della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop.
di Marlene Streeruwitz*

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/13

Dottoranda

Dott.ssa Linford Emma

Tutor

Prof.ssa Svandrik Rita

Coordinatrice

Prof. Manzini Maria Rita

Anni 2015/2018

INDICE

INTRODUZIONE	4
<i>Oggetto e obiettivi</i>	4
<i>Struttura</i>	6
<i>Terminologia e traduzioni</i>	6
<i>Elenco delle abbreviazioni</i>	7
1 MARLENE STREERUWITZ, LA SUA OPERA E LA SUA POETICA: “DEM UNSAGBAREN ZUR ERSCHEINUNG ZU VERHELFFEN”	9
1.1 Vita e opere	9
1.2 La poetica	16
1.2.1 Sein. Und Schein. Und Erscheinen. <i>Le lezioni di poetica di Tubinga</i>	20
1.2.1.1 “Sein”. <i>Lo sguardo verso l’interiorità</i>	23
1.2.1.2 “Und Schein”. <i>I linguaggi dell’apparenza</i>	33
1.2.1.3 “Und Erscheinen”. <i>La poetica del silenzio</i>	41
1.2.2 Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. <i>Le lezioni di poetica di Francoforte</i>	48
1.2.2.1 <i>Una poetica della libertà</i>	49
1.2.2.2 <i>Una poetica dell’individualità</i>	53
1.2.2.3 <i>Una poetica dell’interrogazione</i>	57
1.2.2.4 <i>Una poetica dell’ironia</i>	60
1.2.2.5 <i>Una poetica della verità</i>	62
1.2.3 “[V]om Sprache umspülten Nicht-Sprechbaren zu einem Sprache schaffenden Sprechbaren gelangen”	67
2 IL COLLAGE: COME SI DEFINISCE, COME SI LEGGE	70
2.1 Il collage come modalità di produzione e principio estetico	70
2.2 ‘Leggere’ un collage	79
2.2.1 <i>Cosa implica la creazione di un collage</i>	81
2.2.2 <i>Testo e immagine</i>	86
2.2.2.1 <i>Il testo</i>	87
2.2.2.2 <i>L’immagine</i>	92
2.2.2.3 <i>Parole e immagini si fanno testo</i>	95

2.2.3	<i>Il testo come mosaico: l'intertestualità</i>	108
2.2.4	<i>Intermedialità e multimodalità</i>	113
2.2.5	<i>La sequential art</i>	119
3	UND. ÜBERHAUPT. STOP. ANALISI DELL'OPERA	124
3.1	<i>Il volume: tra convenzione e rottura</i>	124
3.2	<i>Criteri d'analisi</i>	130
3.3	<i>"Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.": Vorwort oppure collage?</i>	132
3.3.1	<i>Trascrizione e suddivisione del testo</i>	133
3.3.2	<i>Prototipo testuale</i>	135
3.3.3	<i>Analisi della struttura pragmatica</i>	137
3.3.4	<i>Analisi della struttura superficiale</i>	138
3.3.5	<i>Analisi della struttura tematica</i>	139
3.3.6	<i>Analisi della struttura grammaticale</i>	141
3.3.7	<i>Risultati dell'analisi e conclusioni</i>	144
3.4	<i>"Frei. Zeit. Frei. Ein Mikromännerroman."</i>	146
3.5	<i>"Geld. Oder. Leben. Ein Mikroschicksalsroman."</i>	149
3.6	<i>"Im nächsten Jahrtausend wird alles besser. Dann können wir die Schweine uns zusehen lassen."</i>	154
3.7	<i>"10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen"</i>	158
3.8	<i>"Aufruf."</i>	161
3.9	<i>"Wie ein alleinreisendes junges Mädchen. Zu Gottfried Benns ‚Altern als Problem für Künstler‘."</i>	164
3.10	<i>"Lisa's Liebe."</i>	167
3.11	<i>"Niedertracht. Die politische Rettung des Dirndls. Die Trennung des Begriffs von seinem Symbol I."</i>	170
	CONCLUSIONI	175
	BIBLIOGRAFIA	180
	<i>Testi</i>	180
	<i>Letteratura critica</i>	182
	<i>Sitografia</i>	193

INTRODUZIONE

Collages di parole e immagini, che appaiono quasi sospesi tra arte figurativa e letteratura, portano il fruitore a chiedersi come debba osservarli, classificarli, o anche semplicemente ‘leggerli’: come esempi al contempo dell’una e dell’altra, o piuttosto come il risultato di un processo di interazione, se non di ibridazione, che assume dunque tratti del tutto peculiari? Il collage, del resto, come tecnica di produzione e come prodotto artistico si situa a una complessa intersezione – quella tra arte e letteratura, appunto, ma anche tra modalità artigianale e d’avanguardia o quantomeno alternativa alla convenzione, e tra immagine e testo. Si connota come mezzo intrinsecamente dinamico e caratterizzato da tensione, aprendosi a un ventaglio di potenzialità espressive estremamente ampio. Proprio per questa ragione, il confronto con un’opera contenente collages verbo-visivi si presenta come operazione articolata e complessa, capace di mettere in questione anche quelli che sembrerebbero essere gli aspetti più scontati e gli assiomi fondamentali dell’arte e della letteratura.

Questo aspetto attraversa l’intero lavoro, come si evincerà già dai paragrafi seguenti, nei quali vengono delineati l’oggetto e gli obiettivi, e poi la struttura di questo lavoro. L’introduzione si conclude con una nota terminologica e un elenco delle abbreviazioni utilizzate per rendere più agevole la lettura.

Oggetto e obiettivi

Oggetto di questo lavoro è *Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000*¹ di Marlene Streeruwitz, una raccolta di collages riconducibile all’ambito letterario², con l’obiettivo di presentarne un’analisi e interpretazione. Esse verranno svolte muovendo

¹ Wien: edition selene, 2000.

² Il contenuto di questa precisazione, che potrà sembrare banale, informa l’intera esposizione. Pur facendo continuo riferimento agli sviluppi del collage in ambito artistico per cercare di enucleare le peculiarità della tecnica, il fatto che Streeruwitz fosse, al momento della pubblicazione, una *scrittrice* (e non un’artista) relativamente affermata e, soprattutto, che abbia scelto di rendere i suoi collages fruibili sotto forma di *libro* costituiscono dati di partenza imprescindibili. Per quanto caratterizzata da ambiguità di status e processi di ibridazione complessi, come si vedrà più avanti, la raccolta viene dunque esplorata come esempio di *opera letteraria*.

dalla considerazione delle peculiarità legate alla modalità di realizzazione, sia dal punto di vista della produzione (quali sono le implicazioni dei processi di selezione, taglio e assemblaggio e in che rapporto si pongono alla percezione dell'esperienza?) che della ricezione (quali sono le possibili modalità di lettura e analisi di un collage e come si crea, o ricrea, il significato nella nuova unità composta di frammenti?).

La finalità immediata risulta funzionale a due obiettivi sovraordinati. Innanzitutto, quello di colmare una lacuna nella ricezione, che per quest'opera risulta pressoché inesistente³. Per quanto, in generale, il corpus di letteratura secondaria dedicata a Marlene Streeruwitz non sia 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 che potrebbe derivare proprio dalla modalità di produzione scelta. In secondo luogo, le riflessioni esposte per introdurre l'analisi e la loro 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 e modalità di pensiero⁵.

³ Per questo motivo, non viene presentato, come invece sarebbe consuetudine, un vero e proprio stato dell'arte. Anche ampliando la prospettiva al collage verbo-visivo in ambito letterario, i contributi risultano talmente sporadici e difficilmente raggruppabili da ostacolare l'operazione, se non privarla di senso. Per il macrotesto dell'autrice, si rimanda al capitolo 1 e al paragrafo "Testi" della bibliografia; per quanto riguarda le riflessioni teoriche e metodologiche introdotte nel corso del lavoro, vengono fornite indicazioni bibliografiche nei luoghi opportuni.

⁴ Si vedano (in ordine cronologico) Makoschey e Schmidt (a cura di), *Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 14. Januar bis 20. Februar 1998*, Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 1998; Hempel, *Marlene Streeruwitz. Gewalt und Humor im dramatischen Werk*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2001; Streeruwitz e Jocks, *Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: DuMont, 2001; Arnold (a cura di), *Marlene Streeruwitz [=Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 164]*, München: edition text + kritik, 2004; Bong, Spahr e Vogel. »Aber die Erinnerung davon.« *Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2006, e infine Höfler e Melzer (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, Graz: Literaturverlag Droschl, 2008. All'autrice e/o sue opere specifiche vengono inoltre dedicati capitoli in opere che trattano con taglio tematico più autori (spesso, autrici contemporanee): si vedano Leiser Gjestvang, *Machtworte. Geschlechterverhältnisse und Kommunikation in dramatischen Texten (Lenz, Hauptmann, Bernstein, Streeruwitz)*, Ann Arbor: UMI, 1999; Novello, *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, 2003; Endres, *Schreiben zwischen Lust und Schrecken: Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2008. Oltre a queste opere, sono reperibili solamente articoli o capitoli dedicati all'autrice o alle sue opere in volumi di più ampio respiro.

⁵ Di cui si riscontrano molti esempi interessanti in ambito tedescofono. Si pensi, tra gli altri, a Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke e Schnitte*; a Peter Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers* e alla versione illustrata dallo stesso autore di *Abschied von den Eltern*; ai collages di Gerhard Rühm, etc.

Struttura

Il lavoro è articolato in tre capitoli principali. Il primo intende presentare brevemente Streeruwitz e la sua opera e analizzare in modo approfondito la sua poetica sulla base di un *close reading* dei volumi che raccolgono i cicli di lezioni tenuti dall'autrice nell'ambito delle *Poetikdozenturen* rispettivamente di Tübinga, nel 1995-6, e di Francoforte, nel 1997-8⁶. Il secondo è dedicato al collage e alla riflessione sulle sue specificità come modalità di produzione e come prodotto artistico. Essi sono accomunati dall'obiettivo di tratteggiare un quadro che permetta di esaminare l'opera con una maggiore consapevolezza in relazione al macrotesto di Streeruwitz e alla scelta del collage. Il terzo capitolo, infine, dopo una breve presentazione del volume, riepiloga quanto emerso nell'esposizione precedente per fissare i criteri di indagine e presenta l'analisi vera e propria, i cui risultati principali vengono ripresi sinteticamente nelle conclusioni.

Terminologia e traduzioni

Nelle norme prescrittive dell'ortografia italiana, si riscontra generalmente la raccomandazione di considerare invariabili i forestierismi non adattati: la perdita della marca del plurale della lingua di provenienza può essere infatti considerata sintomatica dell'acclimatamento del termine⁷. Tuttavia, ho preferito impiegare anche *collages*, la forma francese declinata al plurale, per due ragioni, 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 – ed è in questa modalità che impiego la parola collage. In secondo luogo, la forma col plurale marcato permette una maggior chiarezza nell'esposizione degli argomenti qui trattati: dato che lo stesso sostantivo indica sia il procedimento che i suoi prodotti, utilizzando il plurale per

⁶ Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, e *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998

⁷ Si vedano a questo proposito le seguenti voci enciclopediche: “Plurale dei forestierismi non adattati | Accademia della Crusca”, www.AccademiadellaCrusca.it, ultima consultazione: 30/01/2018 e “forestierismi in ‘Enciclopedia dell’Italiano’”, www.Treccani.it, ultima consultazione: 30/01/2018.

far riferimento ai componimenti realizzati tramite l'impiego questa tecnica, si riduce la potenziale opacità referenziale.

Le citazioni integrate nel flusso del testo sono state riportate in italiano per non ostacolare la scorrevolezza della lettura. A meno che non ricorra diversa indicazione, le traduzioni sono a mia cura.

Elenco delle abbreviazioni

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

1 MARLENE STREERUWITZ, LA SUA OPERA E LA SUA POETICA: “DEM UNSAGBAREN ZUR ERSCHEINUNG ZU VERHELFFEN”

1.1 Vita e opere

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”⁸. A queste brevi annotazioni, che coincidono sostanzialmente con quelle presentate anche nell’apparato paratestuale delle sue opere, laddove esso includa una biografia, una ricerca più approfondita riesce ad aggiungere poche informazioni, come il fatto che Streeruwitz provenga da una famiglia cattolica e che abbia cresciuto da sola le sue due figlie⁹. La scarsità di materiale non è casuale, ma sembra piuttosto essere il risultato di una strategia consapevolmente attuata.

Streeruwitz, infatti, personalmente ritiene “catastrofico”¹⁰ qualsiasi approccio critico all’opera che sia radicato nella biografia del suo autore e, coerentemente, cerca di evitare che vi sia sottoposta la propria. Questa ribellione a una concezione in base alla quale si ritiene di poter utilizzare ipotetici nessi analogici o causali tra opera e vita del suo

⁸ “Zur Person – Marlene Streeruwitz”, www.MarleneStreeruwitz.at, ultima consultazione: 22/10/2018. Trattandosi di uno spazio gestito dalla scrittrice in prima persona e privo dei vincoli dei mezzi a stampa (sia quelli fisici di spazio – e quindi di costo – che quelli più indirettamente legati al fatto che un libro è un prodotto editoriale), questo testo può essere considerato come esemplare in termini di auto-rappresentazione della propria persona e del proprio personaggio pubblico da parte dell’autrice.

⁹ Si vedano “Eintrag ‘Streeruwitz, Marlene’ in Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”. www.Munzinger.de, ultima consultazione: 22/10/2018; Fliedl, “Marlene Streeruwitz”, in Allkemper e Eke (a cura di), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, 2000, pp. 835-50; Streeruwitz, “Text & Kritik, Eine Kritikbiographie. Bis 1993”, in Arnold (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 3-10.

¹⁰ Si veda Streeruwitz con Jocks, *Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, op. cit., p. 63.

creatore come strumento ermeneutico viene reiterato in più luoghi e secondo modalità differenti¹¹.

Tale rifiuto può essere ricondotto a due temi che attraversano l'intera opera dell'autrice e che riemergeranno costantemente anche nello sviluppo di questo lavoro: l'analisi della questione femminile¹² (e in particolare il confronto critico con le possibilità di rappresentazione delle donne e delle loro esperienze, oltre che dei meccanismi di potere e assegnazione di valore che le regolano), e la critica feroce dei tentativi di raccontare storie chiuse e idealizzate (in altri termini, di fornire sistemi di significato chiusi, assoluti e totalizzanti). Le due questioni possono anche convergere:

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.¹³

La volontà di sfuggire a queste dinamiche trova la sua espressione più radicale nella mostra che accompagnava la *Poetikdozentur* di Marlene Streeruwitz a Francoforte. Qui, infatti, l'autrice impiega una modalità sovversiva “[p]er evitare la comoda illusione di una totalità in qualche modo ideale” e presenta la sua l'autobiografia “sotto forma di collage di fotografie e testo esposti su pareti di frigoriferi”¹⁴. Attraverso una serie di suoi 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

¹¹ Il tema viene approfondito da Höfler, “Marlene Streeruwitz – (Werk)biographische Aspekte als Versuch einer Näherungslüge” in id. e Melzer, *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 203-15.

¹² Si veda a proposito Streeruwitz, *Das wird mir alles nicht passieren...Wie bleibe ich FeministIn*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2010.

¹³ Si veda Jelinek, Schwarzer e Streeruwitz: “Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?”, www.EMMA.de, ultima consultazione: 16/10/2018.

¹⁴ Si veda Makoschey, “Ein illustrierter Gang durch die Ausstellung”, in id. e Schmidt (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 7-30, qui p. 7.

in collages, l'autrice gioca con la presentazione consueta, ordinata e conforme alle aspettative della vita e delle opere fino a spezzarne le convenzioni¹⁵.

Streeruwitz 'debutta' con la pubblicazione di drammi per la radio, a partire dal 1986, mentre nel 1992 viene messa in scena la sua prima rappresentazione teatrale¹⁶. Queste prime opere sono caratterizzate dall'uso sperimentale di un linguaggio frammentato, da uno spiccato pluralismo di punti di vista e di voci (anche tramite l'uso massiccio di citazioni¹⁷), dalla volontà di svelare e sovvertire le convenzioni del genere. Dopo il notevole successo di pubblico e di critica con le opere teatrali¹⁸, Streeruwitz si è

¹⁵ Si tratta di un'operazione che viene attuata più volte dall'autrice anche nelle sue opere: basti pensare, a titolo di esempio, alle copertine dei tre volumi di *Lisa's Liebe*, sulle quali compaiono primi piani di Streeruwitz stessa, oppure al capitolo finale di *Partygirl.*, che (essendo la narrazione presentata in ordine cronologico inverso), è intitolato "Juni, 1950. Baden"; si vedano Streeruwitz, *Lisa's Liebe. Romansammelband*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000; ead., *Partygirl. Roman.*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002.

¹⁶ 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. Sui radiodrammi, si rimanda a Rothe, "»Freiheit des Überdenkens«. Die Hörspielarbeiten von Marlene Streeruwitz" in Arnold (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 77-86; sulle opere teatrali, a Fiddler, "Modernist or Postmodernist? The Absurd Question in Marlene Streeruwitz", in *Centre Stage. Contemporary Drama in Austria*. [=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, vol. 137], Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999, pp. 57-72; Fliedl, "Marlene Streeruwitz", in Allkemper e Eke (a cura di), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, op. cit., pp. 835-50; ead., "Ohne Lust und Liebe. Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz", in Béhar, Pierre (a cura di), *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur* [=Musiliana, vol. 9], Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2003, pp. 221-237; Haas e Streeruwitz, "»die leerstellen zu sehen. das wäre es«. Ein Gespräch über das Theater", in Arnold (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 59-65; Hallensleben, "Post-post-moderne Expeditionen ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz" in *ibid.*, pp. 66-76; Mittermayer, "»Forschungsreisen ins Verborgene'. Zum intertextuellen Konstruktionsprinzip der Theaterstücke von Marlene Streeruwitz", in Benay, e Pfabigan (a cura di), *Le Théâtre Autrichien des Années 1990* [=Austriaca, vol. 53], Rouen: Université de Rouen, 2002, pp. 177-194; id., "Gestrandet am Waikiki Beach (1999). Zum Bauplan der Stücke von Marlene Streeruwitz", in Kastberger e Neumann (a cura di), *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Zweite Lieferung*, Wien: Zsolnay, 2013, pp. 235-242; id., "Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz" in Harbers (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* [=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, vol. 49], Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, pp. 155-186. In generale, si vedano anche Michel, "Auswahlbibliographie" in Bong, Spahr e Vogel (a cura di), »Aber die Erinnerung davon«, op. cit., pp. 209-228, e Wiesmüller, "Bibliographie Marlene Streeruwitz" in Höfler e Melzer, *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 219-46. Si rimanda infine anche al paragrafo "Testi" della bibliografia presentata in conclusione di questo lavoro.

¹⁷ Tanto che 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.; si veda id., "Post-post-moderne Expeditionen ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz" in Arnold (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 66-76, in particolare pp. 67-8.

¹⁸ In alcuni momenti degli anni Novanta, Marlene Streeruwitz è stata la drammaturga vivente più rappresentata nei teatri tedeschi; si veda Meyerhoff, "Zitatstrotzende Grotesken", www.taz.de, ultima consultazione: 26/10/2017.

dedicata principalmente alla pubblicazione di narrativa in prosa “per poter trattare direttamente con il lettore o la lettrice”¹⁹.

Con il suo primo romanzo, *Verführungen*²⁰ (1996), che racconta con frasi brevi e in staccato la noia e la solitudine²¹ del quotidiano di Helene Gebhardt, una donna separata di trent’anni che ha interrotto gli studi di storia dell’arte per occuparsi delle due figlie, Streeruwitz ha ottenuto il premio Mara Cassens²², prestigioso riconoscimento per il miglior debutto letterario dell’anno in lingua tedesca. Segue nel 1997 la pubblicazione di *Lisa’s Liebe. Roman in drei Folgen*²³, un romanzo che sembra volersi prendere gioco del *Groschenroman* (di cui riprende le caratteristiche materiali e a cui allude con l’errore ortografico nel titolo), presentandosi al contempo anche come album fotografico²⁴ e diario, sovvertendo ogni aspettativa che vi è potenzialmente legata²⁵: la trama d’amore che viene introdotta all’inizio con la lettera inviata dalla protagonista, Lisa Liebich, al medico di paese per dichiarare il proprio amore è completamente priva di sviluppi²⁶, in

¹⁹ Si veda “Dossier 27: Marlene Streeruwitz – Literaturverlag Droschl”, www.Droschl.com, ultima consultazione: 23/09/2017.

²⁰ Streeruwitz, *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Si noti che, pur portando nel sottotitolo la dicitura “terza parte”, non esistono un ‘primo’ o un ‘secondo’ volume.

²¹ Si vedano a proposito Vidulić, *Lieben heute. Postromantische Konstellationen der Liebe in der österreichischen Prosa der 1990er Jahre*. Wien: Praesens Verlag, 2007, pp. 110-121; Schreckenberger, “Die “Poetik des Banalen” in Marlene Streeruwitz’ Romane [sic] *Verführungen* und *Lisa’s Liebe*”, in *Modern Austrian Literature*, vol. 31:3/4 (1998), pp. 135-147.

²² Marlene Streeruwitz è stata insignita anche dello “Österreichischen Würdigungspreis für Literatur” (1999), dello “Hermann-Hesse-Preis” (2001), del “Kulturpreis der Stadt Baden bei Wien” (2004), del “Peter-Rosegger-Literaturpreis des Landes Steiermark” (2008), del “Droste-Literaturpreis der Stadt Meersburg” (2009), del “Bremer Literaturpreis” (2012) e del “Franz-Nabl-Preis für Literatur der Stadt Graz” (2015); si veda “Universität Paderborn – Termin”, www.Uni-Paderborn.de, ultima consultazione: 23/01/2017. Nel 2011, con *Die Schmerzmacherin. Roman*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2011, è stata anche finalista per il “Deutscher Buchpreis”; si veda “Archiv”, www.Deutscher-Buchpreis.de, ultima consultazione: 13/08/2017.

²³ Berlin: Suhrkamp, 1997. Questa volta, l’opera comprende effettivamente tre parti, raccolte poi in Streeruwitz, *Lisa’s Liebe. Romansammelband*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000.

²⁴ Nel volume sono riprodotte in bianco e nero numerose fotografie, alcune delle quali quasi identiche tra loro o prive di soggetto (o addirittura completamente nere), e anche altri materiali inaspettati, come ritagli di giornale su fatti altrimenti non inseriti nella narrazione e da essa tematicamente distanti.

²⁵ Si veda Hillenbach, “Marlene Streeruwitz’ Roman *Lisa’s Liebe* als hybrides Medium: Die Formen und Funktionen seiner Fotografien in (Ko-)Relation zu seinen sprachlichen Elementen”, in *Komparatistik Online* 1 (2007), pp. 13-18;

²⁶ A questo proposito si rimanda a Park, “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 Prosatexte*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2010.

una narrazione fatta di attese e infine di un viaggio, intrapreso in solitaria da Lisa, verso gli Stati Uniti d'America²⁷. Il testo si chiude con l'espressione "Segue"²⁸ e poi una serie di collages in bianco e nero di cui una parte confluirà in *Und.*, ma poi, sulla quarta di copertina, da un'unica parola: "Fine".

Nel 1999 appare *Nachwelt. Ein Reisebericht*²⁹: 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 sé³⁰. L'anno successivo Streeruwitz pubblica *Majakowskiring. Erzählung*³¹, un racconto che è quasi un bilancio soggettivo, anch'esso caratterizzato da una sintassi frammentaria e volutamente artificiosa, della vita della protagonista, sullo sfondo di un *Literaturhaus* in quello che prima della riunificazione era il cuore della DDR³².

Ancora nel 2000 esce anche *Dauerkleingartenverein „Frohsinn“*. *A Gothic SF Novel*³³. Il riferimento al genere letterario nato a metà del XVIII secolo in Inghilterra viene stravolto con l'aggiunta di quello alla *science fiction*, e si ha una distopia ambientata in un futuro caratterizzato da costante sorveglianza e allontanamento estremo dagli aspetti della sessualità legati alla procreazione (in particolare la maternità biologica e sentimentale). Anche il successivo *Partygirl. Roman*³⁴ è caratterizzato da una spiccata dimensione intertestuale, giocata però non sul riferimento ad altri generi, quanto sulla

²⁷ Si veda Delhey, "Lisa Liebich in exotischer Umgebung – zum Heimatbegriff im Werk von Marlene Streeruwitz" in Bosse e Decloedt (a cura di), *Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts [=Duitse Kroniek]*, vol. 53], Amsterdam, New York: Rodopi, 2004, pp. 255-282.

²⁸ Si veda Streeruwitz, *Lisa's Liebe*, op. cit., p. non numerata.

²⁹ Ead., Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999.

³⁰ Si vedano a riguardo Kallin, "Marlene Streeruwitz's Novel *Nachwelt* as Postmodern Feminist Biography" in *The German Quarterly*, vol. 78:3 (2005), pp. 337-356; William, "Whose Mind's Eye? Free Indirect Discourse and the Covert Narrator in Marlene Streeruwitz's *Nachwelt*", in Leverage et al. (a cura di). *Theory of Mind and Literature*, West Lafayette: Purdue University Press, 2011, pp. 153-164.

³¹ *Majakowskiring. Erzählung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2000.

³² Eckart, "Marlene Streeruwitz' *Majakowskiring*: Ein kritischer Beitrag zur Debatte über die deutsche Wiedervereinigung", in *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 39:2 (2003), pp. 153-70.

³³ Frankfurt am Main: Eichborn, 2000, riedito come *Norma Desmond. A Gothic SF Novel*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2002.

³⁴ Op. cit.

riscrittura di un testo preciso: il racconto *La caduta della casa degli Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839) di E.A. Poe³⁵, con la ripresa del tema dell'incesto, ma dalla prospettiva marcatamente soggettiva della protagonista e invertendo l'ordine cronologico.

*Jessica, 30. Roman*³⁶ segna un'interessante svolta stilistica. Come mostra già il titolo, il punto, fino a qui sempre presente, lascia spazio alla virgola, e anche 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 è il percorso di emancipazione³⁷ della protagonista eponima che, a trent'anni, nonostante il dottorato concluso, le esperienze all'estero, i molti tirocini, viene rappresentata come vittima del sistema economico dominante in quella che è stata definita una versione moderna dello *Entwicklungsroman*³⁸. Lo stesso anno, il 2004, è anche quello della pubblicazione di *Morire in Levitate. Novelle*³⁹, nel quale la prospettiva soggettiva della protagonista è funzionale a mettere in luce della la mancanza della rielaborazione del passato nazionalsocialista nella coscienza collettiva austriaca⁴⁰: il mondo interiore individuale diviene il luogo privilegiato della rappresentazione di un confronto mancato nella sfera pubblica.

Temi politici di attualità ancora più pressante entrano anche in *Entfernung. 31 Abschnitte. Roman*⁴¹, dato che il romanzo è incentrato sul resoconto del viaggio della

³⁵ Le relazioni tra i due testi vengono dettagliatamente analizzate da Pontzen, "Genre und Gender. Marlene Streeruwitz' ‚Partygirl‘ als feministischer Palimpsest von E.A. Poes ‚The Fall of the House of Usher‘", in Sieburg (a cura di). >Geschlecht< in *Literatur und Geschichte. Bilder – Identitäten – Konstruktionen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015, pp. 47-72.

³⁶ Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004.

³⁷ Si veda Horváth, "Das Funktionelle und das Symbolhafte des Sexuellen in Marlene Streeruwitz' Roman *Jessica, 30*", in id. e Katschthaler, *Konstruktion – Verkörperung – Performativität: Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger-Innen in Literatur und Musik*, Bielefeld: transcript, 2016, pp. 123-138

³⁸ Si veda Fiddler, "Of Political Intentions and Trivial Conventions: Erika Pluhar's *Die Wahl* (2003) and Marlene Streeruwitz's *Jessica, 30*. (2004)", in *German Life and Letters*, vol. 64:1 (2011), pp. 133-44.

³⁹ Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004.

⁴⁰ Kallin, "Gender, History and Memory in Marlene Streeruwitz's Recent Prose", in *Glossen: Eine Internationale Zweisprachige Publikation zu Literatur, Film, und Kunst in den Deutschsprachigen Ländern nach 1945*, vol. 21 (2005), pp. non numerate; ead., "Inflicting Wounds and Leaving Scars: Marlene Streeruwitz's *Morire in Levitate*", in *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 48:4 (2012), pp. 473 – 489. Schmidt-Dengler vi ha inoltre dedicato un capitolo in ead., *Bruchlinien II. Vorlesungen zur Österreichischen Literatur 1990 bis 2008*. St. Pölten, Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 2012.

⁴¹ Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006.

protagonista a Londra, raccontato in presa diretta, per quanto episodica, compreso l'attacco terroristico realmente perpetrato il 7 luglio 2005. In *Kreuzungen. Roman*⁴², 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 prestigio⁴³.

È invece dedicato al lutto e all'esplorazione dell'esperienza di ricordo il brevissimo *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*⁴⁴. Da questo tema più intimistico, la scrittrice torna all'esplorazione dei meccanismi di potere nella società, nella sfera pubblica sempre più intensamente sottoposta a dinamiche di privatizzazione (anche in senso metaforico), con *Die Schmerzmacherin*.⁴⁵

Nel 2014 vengono pubblicati due testi strettamente legati l'uno all'altro: *Nachkommen. Roman*⁴⁶, che vede la protagonista Nelia Fehn alla ricerca di verità sul proprio passato, è seguito da *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*, che riporta in copertina, dove ci si aspetterebbe il nome dell'autrice, la dicitura "Marlene Streeruwitz als Nelia Fehn". Molto più che uno pseudonimo, dunque: l'autrice assume un'altra identità, quella di un suo personaggio, mescolando e sovvertendo i piani di realtà interni ed esterni all'opera. La più recente pubblicazione di Streeruwitz nell'ambito della narrativa in prosa è *Yseut. Abenteuerroman in 37 Folgen*⁴⁷, 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).

⁴² Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.

⁴³ Si veda Dudnik, "Gendering 'Bare Life': Marlene Streeruwitz's Novels Kreuzungen and Entfernung", in *Monatshefte*, vol. 106:3 (2014), pp. 472-487.

⁴⁴ Frankfurt am Main: Weissbooks, 2008 [= *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2014]. Si veda anche Vedder, "Erblasten und Totengespräche. Zum Nachleben der Toten in Texten von Marlene Streeruwitz, Arno Geiger und Sibylle Lewitscharoff", in De Winde e Gilleir (a cura di), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989* [= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, vol. 64:1], Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2007.

⁴⁵ Op. cit.

⁴⁶ Frankfurt am Main: S. Fischer, 2014.

⁴⁷ Frankfurt am Main: S. Fischer, 2016.

Questa pur breve presentazione mette in luce alcuni dei temi e degli aspetti ricorrenti della letteratura di Marlene Streeruwitz. L'esplorazione delle modalità di rappresentazione dell'esperienza individuale (e soprattutto femminile) tramite un uso sperimentale del linguaggio e soprattutto della sintassi, visto come strumento d'azione e non semplicemente di rappresentazione; il gioco con i generi e la sperimentazione intertestuale; la rielaborazione del passato personale e pubblico e le modalità in cui essa si articola; l'espressione dell'amore e della sessualità in relazione ai meccanismi coercitivi che determinano i rapporti tra i due generi e tra gli individui rappresentano un terreno fertile al quale l'autrice torna più e più volte.

1.2 La poetica

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?*⁴⁸. 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”⁴⁹.

Per Döbler, le opere di Streeruwitz sono infatti caratterizzati dalla volontà non solo o non tanto di raccontare, ma piuttosto “di far luce”⁵⁰. Dagli scritti di poetica emerge infatti un'intenzione autoriale affilata e consapevole, radicata nella convinzione dell'affinità di funzione estetica e aspirazione etica, e dunque portata a radicare la propria attività letteraria nell'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”,

⁴⁸ Di Döbler in Arnold (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 11-18.

⁴⁹ Ibid., p. 11.

⁵⁰ Ibid., p. 17

appunto – significherebbe limitare la comprensione della scrittura di quest'autrice cerebrale e impegnata e delle sue implicazioni più significative.

Lo scopo di questo secondo capitolo del lavoro coincide pertanto con l'esame della poetica 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 al gioco coi generi letterari)⁵¹.

Soprattutto, diviene imprescindibile nel confronto con testi la cui scrittura si fa a tratti ingannevolmente leggera tramite il costante riferimento al quotidiano e al banale e a tratti ermetica per la sua capacità di astrazione, e 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 in positivo come forma d'avanguardia o in negativo come *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 in quanto operata da una scrittrice abituata alla riflessione letteraria e metaletteraria formale⁵², 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

⁵¹ Si pensi, banalmente, all'ovvio sostegno all'indagine potenzialmente offerto da un'(auto)analisi già svolta – ricordando tuttavia necessariamente che si tratta di *una* delle molte interpretazioni possibili, della quale tanto l'unicità quanto i limiti dipendono dalla posizione privilegiata di chi scrive in relazione al proprio lavoro.

⁵² Si veda in particolare *Sein.*, p. 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".

problematizes its status as a complete aesthetic object must be interpreted at least partially by considering its author's intention.⁵³

In questo capitolo viene dunque esposta la poetica di Marlene Streeruwitz *così come lei stessa la delinea*, per enuclearne la base concettuale e gli obiettivi prefissati. L'indagine è incentrata su *Sein. e Können*.⁵⁴, i due volumetti tratti dai cicli di lezioni di poetica tenuti dalla scrittrice rispettivamente nel semestre invernale 1995-6 a Tubinga e a Francoforte nel semestre invernale 1997-8⁵⁵. 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 esso⁵⁶, e formano dunque il blocco centrale dell'esposizione della poetica programmatica di Streeruwitz⁵⁷.

I testi elencati formano infatti un gruppo di opere affini su due piani e nel quale è possibile inserire anche *Und*. Innanzitutto, quello cronologico: accettando le date di elaborazione esplicitate nei sottotitoli delle due raccolte di saggi e in quella di collage⁵⁸ e

⁵³ Webster, *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York, San Francisco, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris: Peter Lang, 1995, p. 9.

⁵⁴ Si veda tuttavia in questo stesso lavoro anche il paragrafo 3.3, “‘Schneiden. Schnitt. Gegenschchnitt’: Vorwort oppure collage?”, pp. 132-46.

⁵⁵ Marlene Streeruwitz ha avuto anche il ruolo di Samuel-Fischer-Gastdozentin für Literatur alla Freie Universität Berlin nel semestre invernale 2001-2, ma da questo ciclo di incontri non è stata tratta alcuna pubblicazione, si veda “Eintrag ‘Streeruwitz, Marlene’ in Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”, www.Munzinger.de, ultima consultazione: 22/10/2018

⁵⁶ Sarebbe auspicabile, in futuro, un'analisi del volume *Das wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017), che raccoglie i cinque interventi tenuti dall'autrice nel contesto della 35. *Paderborner Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller*, svolta tra gennaio e febbraio 2017; si veda “Universität Paderborn – Termin”, www.Uni-Paderborn.de, ultima consultazione: 23/01/2017. Si è dovuto rinunciare a svolgerla in questa sede vista la pubblicazione del testo quando il lavoro si trovava già in fase avanzata di progettazione ed elaborazione.

⁵⁷ Ulteriori riferimenti si trovano in: Streeruwitz, *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1996*. [=Interventionen. 2], Wien: edition selene, 1999; ead., *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte II. 1996-1998*. [=Interventionen. 4], Wien: edition selene, 2000; ead., *Tagebuch der Gegenwart. Texte Februar 2000 – Jänner 2001*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2002; ead., *Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004. È interessante notare che, nella compilazione della bibliografia scelta di Streeruwitz da parte di Weismüller, il volume *Und*. venga incluso tra le “poetologische Schriften”; si veda Weismüller, “Marlene Streeruwitz – Auswahl Bibliographie” in Höfler e Melzer, *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 219-46, in particolare p. 222.

⁵⁸ Inoltre, la volontà di includere le date di produzione nel sottotitolo di quest'ultima opera potrebbe essere espressione della volontà di stabilire delle affinità tramite la messa in rilievo di una operazione che di solito non viene esplicitamente sottolineato, non potendo certamente essere dettata da una necessità di differenziazione. Infatti, fino a Babas (a cura di), Streeruwitz, *Bildgirl. Collagen*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, non appaiono altri lavori simili nella produzione dell'autrice, tranne i sette componimenti non pubblicati menzionati in *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, op. cit., p. 112, e quelli pubblicati indipendentemente prima di essere inclusi in *Und.*, si vedano “Frei. Zeit. Frei - Ein Micromännerroman” in Wilmes (a cura di), *Olaf Metzel. Freizeitpark Lenbachhaus*

confrontandole con quelle in cui sono state tenute e pubblicate le lezioni, si ottiene un lasso di tempo relativamente limitato, che ammonta a non più di undici anni. Inoltre, gli scritti tratti dalle due *Poetikdozenturen* sono stati recentemente raccolti in un volume, intitolato appunto *Poetik*⁵⁹, dove sono corredati da un'intervista alla scrittrice. Così, e si può ragionevolmente supporre che questo accada col benessere della scrittrice, la pubblicazione unica accentua una continuità che viene di nuovo implicitamente sottolineata dalla contrapposizione col rinnovato confronto con gli stessi temi quasi venti anni dopo il primo seminario. Sul piano tematico, poi, a prescindere dalle sovrapposizioni evidenti, la costruzione parallela dei titoli, ritmicamente scandita dal susseguirsi incalzante di punti fermi, sembra stabilire un legame anche con *Und*, nella sua interezza e non solo con la 'prefazione'⁶⁰.

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 ampia⁶¹, almeno nel senso che essa sembra difficile da ricondurre a una riflessione tesa

München 17. Juli - 6. Oktober 1996, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1996, pp. 65-91, e "Geld. Oder. Leben. Ein Microschicksalsroman" in Makoschey e Schmidt (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 31-48. Considerando poi che nella sezione intitolata "Unveröffentlicht oder abgelehnt" del sito personale gestito da Marlene Streeruwitz non vi è traccia di altri collages (si veda "Marlene Streeruwitz", www.MarleneStreeruwitz.at, ultima consultazione: 04/08/2016), sembra improbabile che sussista l'idea, l'intenzione o il progetto di crearne/presentarne altri in futuro.

⁵⁹Streeruwitz, *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2014.

⁶⁰ Non sembra casuale il fatto che Betten, nella sua analisi dell'uso del punto fermo da parte di Marlene Streeruwitz, considerato esemplare delle tendenze di decostruzione sintattica diffuse nella letteratura austriaca contemporanea, scelga come esempio maggiormente rappresentativo proprio i titoli delle due raccolte di poetica e quello del volume di collage, si veda Betten, "Deconstructing standard syntax: tendencies in Modern German prose writing", in Miller e Turci (a cura di), *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*, London: Equinox Publishing, 2007, pp. 212-233, qui p. 225.

⁶¹ A "Poetik"/"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 e dal Sabatini Coletti per l'italiano ("Duden | Po-e-tik | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft", www.Duden.de, ultima consultazione: 04/08/2016, "Poetica: Definizione e significato di poetica – Dizionario italiano", Dizionari.Corriere.it, ultima consultazione: 04/08/2016). 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 la maggior 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") non corrisponde a 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

alla formalizzazione estetica. Infatti, la poetica non viene considerata come “l’insieme di principi teorici alla base della [...] rappresentazione [artistica della realtà]”⁶², ovvero come un complesso di proposizioni teoriche sulle forme e i modi dell’arte. Piuttosto, viene impiegata una concezione che mira ad esporre i meccanismi per i quali “nel migliore dei casi, la scrittura e lettura letterarie portano alla conoscenza”⁶³, rispecchiando gli obiettivi tradizionali della poetica come disciplina capace di indirizzare lo sguardo verso l’indagine dei fondamenti e della natura stessa della letteratura, del linguaggio e della loro funzione⁶⁴.

1.2.1 *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Le lezioni di poetica di Tübinga*

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 e in seguito annuale⁶⁵. 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”⁶⁶.

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.

⁶² Ballestracci, *Stili e testi in lingua tedesca. Strumenti per l’analisi*, Roma: Carocci, 2013, p. 83.

⁶³ *Sein.*, p. 9: “Im günstigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis”.

⁶⁴ “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”, si veda la voce “poetica nell’Enciclopedia Treccani”, www.Treccani.it, ultima consultazione: 04/08/2016.

⁶⁵ Si veda Schmitz-Emans, Lindemann e Schmeling (a cura di), *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2009, pp. 463-465.

⁶⁶ Si veda “Neuere deutsche Literaturwissenschaft - Über die Tübinger Poetik-Dozentur”, www.Germ.Uni-Tuebingen.de/, 03/08/2016: “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”.

Ad assolvere questo compito fu chiamata per prima, nel semestre invernale a cavallo tra il 1995 e l'anno successivo, Marlene Streeruwitz.

Da quei seminari, nel 1997 è stato tratto un piccolo volume edito da Suhrkamp, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*⁶⁷. La tripartizione del titolo riflette quella del testo, le cui tre sezioni, pur risultando leggibili in modo indipendente, insieme 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 (implicate dalla ripetizione della congiunzione *und*) a suggerire che vi è una continuità sovraordinata 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 (spesso le 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 accomunati dal fatto che entrambi sono sostantivi – come indicato in modo univoco dalla maiuscola – che coincidono 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'altra⁶⁸.

Questo piccolo tentativo di scomposizione retorica si rivela funzionale principalmente in quanto mette in luce due dinamiche di significazione fondamentali: una illuminante in relazione alla scelta, nello stesso periodo cronologico, del collage come

⁶⁷ Op. cit.

⁶⁸ Per quanto riguarda *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, pur mancando le congiunzioni, l'effetto finale di concatenazione di elementi di cui tuttavia viene rimarcata la separazione è ottenuto (e accentuato) tramite il parallelismo strutturale più ampio e marcato (sei verbi modali più un verbo che grammaticalmente regge la stessa costruzione infinitiva semplice).

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 l'unità più ampia –, e il collage, che sfrutta questo stesso modo di procedere graficamente e concettualmente invece che linguisticamente, è più che evidente⁶⁹. Per quanto riguarda 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.

Il procedimento può essere visto come la 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 diverse prospettive e sfaccettature – la rappresentazione delle quali è stato un oggetto privilegiato del collage fin dalle 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 aneddoti⁷⁰ che divengono un punto di partenza inaspettato di un percorso

⁶⁹ 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; si veda Bateman, *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*, Basingstoke e New York: Palgrave Macmillan, 2008, pp. 103-4.

⁷⁰ Si veda a proposito Schmitt, "Die Welt – ein Mosaik? Episodenhaftes Erzählen in Literatur und Film der Gegenwart", in Moser e Simonis (a cura di), *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, Göttingen: Bonn University Press bei V&R Unipress, 2014, pp. 455-65, che vede nel racconto per episodi uno stratagemma estetico per veicolare una visione del mondo che ha perso fiducia nei paradigmi e nei legami capaci di conferire senso agli eventi.

ancora più sorprendente per le conclusioni di laconica limpidezza su cosa significhi “essere”, “l’apparenza” e “rappresentarsi”, 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 *New York. New York*. costituiscono dunque il principio di un discorso che sfuma i confini della poetica intesa come serie di dichiarazioni e/o riflessioni di natura teorica sull’attività artistica e assurge, invece, 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 che, onnipresente, regola la nostra capacità di comprensione, comunicazione ed eventualmente anche ribellione, 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, la letteratura.

1.2.1.1 “*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 stregoni, ovvero quegli anziani che nella comunità detengono l’accesso alla conoscenza esoterica, pratichino un taglio sullo stomaco dei giovani (maschi) per permettere loro di guardare al proprio interno. Questa 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”⁷¹.

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 come protagonista del rito. Si tratta di un processo dinamico, che con l’appropriazione individuale stabilisce l’anello iniziale di una catena di ragionamento che per successivi passaggi di astrazione si fa esistenziale e universale. Immedesimandosi

⁷¹ *Sein.*, p. 7: “Mit allen Rechten des Mannes. Des Mann-Seins”.

in prima persona, e sperimentando empaticamente l'aspetto "raccapricciante"⁷² connaturato all'idea che i detentori del potere nel gruppo sociale possano obbligare un individuo a guardare la propria interiorità (letteralmente) – in altre parole, all'idea che il riconoscimento di sé possa essere imposto dall'esterno –, dal particolare della situazione Streeruwitz passa al particolare della sua individualità e così, quasi paradossalmente, al generale della condizione dell'individuo. – e che proprio per questa ragione era sempre rimasto nascosto.

Questa prima analisi lascia spazio alla constatazione rabbiosa, da parte della scrittrice, che lei stessa, in quanto donna, sarebbe esclusa dalla cerimonia: "tutto quello che vi è legato sarebbe un segreto da custodire timorosamente e tenere lontano", e l'esperienza di auto-agnizione, per quanto questionabile ne sia l'imposizione, a lei sarebbe semplicemente proibita. Alla denuncia dell'esclusione e al "rifiuto emotivo" segue, tuttavia, la presa di coscienza di una certa "poeticità insita nel rito"⁷³, 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"⁷⁴:

In steter Wiederholung und Neuerobierung 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*. 9)

A questo punto, l'autrice esplicita la sua richiesta all'uditorio: accompagnarla in una "viaggio a tratti apparentemente contorto", nel tentativo di comprendere se, nella società coeva, sia effettivamente possibile guardare dentro di sé e quali siano le circostanze che permettono o condizionano quali sguardi⁷⁵. 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

⁷² Ibid., p. 8, "Diese Vorstellung lasst mich immer noch schaudern".

⁷³ Ibid., p. 8: "Alles mit ihr Zusammenhängende wäre ein vor mir ängstlich gehütetes und fernzuhaltendes Geheimnis [...] Nachdem die erste emotionale Abwehr des Bildes abgeklungen ist, lässt sich die ihm innewohnende Poesie zur Kenntnis nehmen".

⁷⁴ Ibid., p. 9: "Handelt es sich doch um ein schönes Sinnbild dessen, was wir alle tun müssen".

⁷⁵ Ibid.: "Ich möchte Sie bitten, mir auf einer teilweise umständlich erscheinenden Wanderung zu folgen und mit mir zu untersuchen, wie dieser Blick in unserer Gesellschaft möglich ist. Welche Umstände welche Blicke gestatten oder bedingen."

nella realtà, ma neppure la domanda che, del resto, rimane centrale in questo contesto:

“Tutto ciò, cosa ha a che fare con la poetica?”⁷⁶:

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

Stabilire un'equivalenza tra l'attività letteraria e quella di “guardare dentro di sé” (“In-Sich-Hineinblicke[n]”) significa passare da ‘guardare al proprio interno’ a uno ‘sguardo verso l'interiorità’ e inserisce la letteratura nella catena sviluppata a partire dal resoconto della esperienze iniziatica ed estende transitivamente l'analogia. Il racconto aneddotico iniziale informa così una riflessione sulla natura, sulla specificità e sulla funzione gnoseologica della letteratura⁷⁷, ovvero un ragionamento poetico nel senso antico del termine, come esposto già nell'opera aristotelica⁷⁸.

Il parallelismo con l'esperienza iniziatica viene implicitamente rimarcato dall'identità di queste forme di conoscenza con i “tagli” nella “superficie visibile” delle cose (concreta o metaforica che sia), per svelare ciò che c'è più in profondità, tagli che a loro volta sono “viaggi di ricerca”, di scoperta. La 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 nello specifico dall'acquisizione di nuove conoscenze stabilisce un primo proficuo punto di contatto tra questa programmatica esposizione della concezione poetica e l'intenzione artistica sottesa al volume oggetto di questa tesi, non solo perché il *taglio* risulta centrale al collage, ma perché, come si vedrà più avanti, lo stesso sostantivo svolge un ruolo chiave nel testo in prosa che apre *Und*⁷⁹.

⁷⁶ “Und was bringt mir das beim Frühstück?” e “Was hat das alles mit Poetik zu tun?”, ibid., p. 8 e p. 9, rispettivamente, enfasi nell'originale.

⁷⁷ Ovvero scrittura e lettura letterarie in senso lato, ché in più punti Streeruwitz ricorda come queste due attività, pur nella loro specificità individuale, sussistano parallelamente, separate l'una dall'altra eppure vincolate allo stesso oggetto.

⁷⁸ Si veda la voce “poetica nell'Enciclopedia Treccani”, www.Treccani.it, ultima consultazione: 04/08/2016, in particolare il paragrafo intitolato “Cenni storici”.

⁷⁹ Si veda più avanti 3.3 “Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt”: *Vorwort* oppure collage?”, pp. 132-46.

Il risultato della concatenazione delineata sopra viene consolidato, a livello tematico, dalla ripresa, nell'intero testo, del concetto di sguardo, e del termine "Blick" e dei suoi derivati a livello stilistico. Lo sguardo può essere scoperta o terrore di ciò che è celato, ma può anche farsi 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' nel soggetto⁸⁰. 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. È del resto 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.⁸¹

Unsere Tragödie ist natürlich genau diese Grundkonstellation: Das 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)

Nonostante questa constatazione della tragicità della morte come naturale successione alla vita, a proposito del sapere come risultato di un processo di apprendimento, l'autrice si chiede: "Perché, però, dover imparare prima di poter sapere

⁸⁰ Cfr. *Sein.*, pp. 9-12, ma soprattutto: "Literarisches Lesen steht dem Vorgang der geschilderten Initiation in nichts nach: Wer hat noch nicht, wie vom Blitz getroffen, in ein Buch gestarrt – oder es in die Ecke geschleudert – und, vom Begreifen überfallen, nach Luft gerungen, weil eine Stelle, ein Satz, ja ein Wort in der ganz bestimmten Konfiguration des Textes etwas in ihr oder ihm getroffen hat. Für einen Augenblick wird so die Einsamkeit beim In-den-Bauch-Starren aufgehoben. Und zumindest die tröstliche Erkenntnis wird möglich, nicht allein zu sein. Dass ein anderer oder eine andere ein Gemeinsames wüssten. Das sind Augenblicke, die ich auf allen Ebenen von Literatur gefunden habe. Wenn auch öfter in ihrer Negativversion".

⁸¹ Senza distinzioni gerachiche, se si sfrutta la catena analogica all'inverso, ovvero muovendo dalla letteratura all'esperienza iniziatica: "Hier noch ein Wort zum Literaturbegriff: Ich fasse diesen Begriff so weit wie möglich und beziehe neben der Trivialliteratur auch Dialogisches wie Fernsehserien mit ein. Also alle Texte, die gelesen oder gehört werden. Vornehmlich im Alltag. Literarische Sonntagsmessen in Hochkultur interessieren mich nicht. Wenn – und hier gebe ich der Dekonstruktion recht – jeder im Lesen neu schöpfen kann, dann kann jeder und jede schreiben. Und sollte es auch tun", *ibid.*, p. 12.

qualcosa è una tale disgrazia?”⁸². Tuttavia, il procedimento analogico che permette di applicare quanto affermato a proposito di un elemento nella catena anche agli altri viene messo in questione solo apparentemente:

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)

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 “stregoni” arrivano prima della formazione di una capacità critica, prima ancora della padronanza della lingua. In effetti, secondo Streeruwitz, “nella nostra cultura di matrice occidentale-cristiana-ebraica, manteniamo lo sguardo di colui che verrà iniziato per una vita intera”⁸³, 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 del passato, 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, das die Flucht aus der Gegenwart als Rettung vor einer immer verfehlten Vergangenheit in eine paradiesische Zukunft notwendig macht. (*Sein*. 16)

Un ruolo fondamentale in questa transizione lo svolge una figura simbolica che ricorrerà frequentemente: il pastore. Si tratta di un’immagine inaspettata nel contesto di un ciclo di lezioni universitarie dedicate alla poetica, e originale se si considera che non

⁸² Ibid., p. 13: “Warum ist es aber nun so ein Unglück, lernen zu müssen, bevor man etwas wissen kann?”.

⁸³ Ibid., p. 15: “In unserer Kultur westlich-christlich-jüdischer Prägung, behalten wir den Blick dessen, der initiiert werden soll, ein Leben lang bei”.

conserva alcun elemento bucolico. Piuttosto, essa è l'incarnazione dei processi che, in modo lucido e cinico, hanno portato alla costituzione di un centro di potere che ha diviso il mondo in docili greggi, gli stessi processi che hanno dato origine, per Streeruwitz, 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 Monokultur haben wir die Herdenorganisation, das Geld, die Sprache und die Stellung der Frau anzurechnen. (*Sein*. 17)

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)

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 emulazione di quello di Dio nell'osservazione di ciò che è terreno, sottolinea l'accecamento, fuor di metafora l'esclusione del genere femminile, creando una storia del "non-sguardo femminile" immobilizzato da un consapevole "occultamento"⁸⁴.

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)

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

⁸⁴ Ibid., p. 19: "[...] in der Geschichte des weiblichen Nicht-Blicks, spielt die Verbergung eine große Rolle".

un “viaggio di esplorazione in ciò che è celato”, essa equivale a 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 della 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”⁸⁵.

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”⁸⁶, creando in questo modo una visuale radicalmente diversa, che pure non riesce del tutto a sostituire quelle “imperiali” già affermate: sarebbe questa l’origine di 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”.⁸⁷

L’affermazione esplicita di ciò che forse, in fin dei conti, è 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 das Männerblick wahrgenommen wird, dann kann dieses Gesehene auch nur mit der Männersprache beschrieben werden. Alles geborgt. Alles geliehen. Aus zweiter Hand. (*Sein*. 22)

⁸⁵ Ibid., p. 20: “Diese beiden Blickformen haben Sprache, ja sie sind die Sprache”.

⁸⁶ Ibid.: “die notwendig individualistisch zersplitterten Ausdrucksmöglichkeiten der Moderne”. Sull’importanza della frammentazione già nelle opere teatrali di Streeruwitz, si veda Mittermayer, “Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz” in Harbers (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache*, op. cit., pp. 155-186.

⁸⁷ *Sein.*, pp. 20-22, in particolare p. 21: “2 wichtige Erkenntnisse: Erstens, daß das Leben endlich ist und immer nur gegenwärtig erlebt wird [...] Und Zweitens: Glück ist ebenso nur gegenwärtig zu erleben”.

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 i “compiti nascosti” che la società programma nei suoi figli per capire “come Karl May influenzi la vita e cosa ci sia da imparare dal Conte di Montecristo”. Il passaggio risulta centrale al ragionamento di Streeruwitz⁸⁸: uno sguardo libero implica, tramite la costituzione di un oggetto da descrivere e l’atto stesso della descrizione, la possibilità di comunicazione⁸⁹, condizione a sua volta necessaria alla possibilità di libertà:

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, indem die ersten Versuche, frei zu sein, in der Abtrennung von der Mutter mit Sprachverboten belegt werden. (*Sein*. 25)

Pur con le sue riserve, l’affermazione dell’esistenza di una potenziale libertà, a fronte del condizionamento patriarcale che vorrebbe inattuabili pratiche di significazione devianti o anche solo differenti, e della repressione e sensazione di impotenza ai quali l’individuo viene abituato fin dall’infanzia⁹⁰, 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 “sistematica distruzione” degli ultimi linguaggi (femminili) di indipendenza⁹¹.

⁸⁸ Esso rimanda inoltre alle motivazioni esposte all’inizio del capitolo per giustificare l’indagine della poetica: per quanto il ragionamento esposto dall’autrice possa a tratti sembrare lontano da una poetica in senso stretto, in realtà esso approfondisce questioni essenziali quali il ruolo del linguaggio nella condizione individuale soggettiva.

⁸⁹ La descrizione, che sia effettivamente destinata ad altri oppure rappresenti una sorta di processo interiore, ha in ogni caso per definizione scopo informativo, illustrativo.

⁹⁰ Si veda in particolare *ibid.*, pp. 24-7: 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 indicato dalla società tramite innumerevoli piccole indicazioni continuamente fornite al bambino. Tale perpetuazione ad infinitum si nutre 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 della tematica): “es gibt keine Sprache, die den Bereich der Mutterschaft sprechbar machte. Das Patriarchat benötigt und benötigte die sprachlose, in ihr Schicksal verstoßene Mutter zur gehorsamen Reproduktion seiner Gebote und Verbote. Zur ewigen Wiederholung der Macht über die Bestrafung des Kindes in seiner Existenz. Der nie aussprechbare und damit nie zu bannende Vorwurf, dass das Kind zur Unfreiheit der Mutter existiert, ist der erste Schritt beim Erlernen des Ertragens der Unterdrückung und Machtlosigkeit als Kind, und dann später in die eigene Ausbeutung der einmal erlittenen Unterdrückung einzutreten, indem man nun als Erwachsener selbst unterdrückt.”, p. 26.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 28-9.

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:

Womit [der Hexenverfolgung] die Frau mundtot gemacht wurde. Endgültig.
Kein Gymnasien. 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)

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 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)

Per l'autrice, tale “orrore”, tale “paura” è paragonabile alla situazione del bambino nella società contemporanea, in quanto “viene deciso dalla società se potrà continuare a vivere”⁹², considerando anche che l'educazione passa per punizioni, ordini, giudizi e la fiaba, che tramite la “psicologizzazione” rende “colpevole l'individuo al posto delle forze oscure” e trasforma “la minaccia di morte in auto-minaccia”⁹³. 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 donna⁹⁴. Per

⁹² Ibid., p. 30: “Das Grauen, die Angst des Initianten vor der Initiation muß ungeheuerlich sein. Das Kind unserer Gesellschaft ist in einer vergleichbaren Situation. Es wird von der Gesellschaft weiterhin entschieden, ob es leben darf”.

⁹³ Ibid., p. 31 e p. 32: “Die Psychologisierung setzte dagegen das Individuum schuldhaft anstelle der dunklen Mächte” e “Die im Märchen wirksame Todesdrohung wurde so im vorigen Jahrhundert in eine Selbstbedrohung verwandelt”.

⁹⁴ Ibid., p. 32: “Die basale Sprachlosigkeit drückt sich in Angst aus. In der Programmierung der frühkindlichen Angst wird die Geschlechterdifferenz entschieden. Angstverdrängung macht den Mann. Angstgegenwärtigkeit der Frau”.

rendersi indipendente ed emancipata dalla condizione imposta di paura perenne e mancanza di valore intrinseco, “ogni donna dovrebbe trovare i propri linguaggi. Inventarli. Dovrebbe rendere se stessa descrivibile”⁹⁵:

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)

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 formulare 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)

Si tratta dunque di comprendere quale sia la relazione tra testo e potere, chiedendosi se il testo ne sia un emissario, un’incarnazione, uno stregone 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), o se vi si ribelli, cercando uno sguardo proprio, individuale e libero, e quindi capace di comunicare e quindi capace di essere libero, per dargli una voce che renda l’interiorità – l’essere – descrivibile.

⁹⁵ Ibid., p. 34: “Für alle diese Vorgänge müßte jede Frau ihre eigenen Sprachen finden. Erfinden. Müßte sich selbst beschreibbar machen”.

Fedele alle promesse iniziali, la conclusione vera e propria di questa prima parte del volume intende però rispondere in modo ancor più concreto alla prosaica domanda introdotta come riferimento da tenere sempre presente sullo sfondo: “Was heißt das fürs Frühstück?”. 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 rivolgendo 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”.⁹⁶

1.2.1.2 “Und Schein”. I linguaggi dell'apparenza

Anche la seconda parte del testo inizia in modo aneddotico, 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 cattolico⁹⁷, 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”⁹⁸.

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

⁹⁶ Ibid., pp. 36-7: “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”.

⁹⁷ Sul ruolo delle figure ecclesiastiche nel mantenimento dello status quo, connotato, nello specifico come patriarcale e misogino, si veda anche Streeruwitz, “Nachwort von Marlene Streeruwitz” in Holland, (traduzione dall'inglese a cura di Götting), *Misogynie. Die Geschichte des Frauenhasses*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2007, pp. 357-64.

⁹⁸ *Sein.*, p. 39: “»Wenn man sich an die Regeln hält, dann verliert man den Boden unter den Füßen nicht«”.

particolarmente chiaro le pretese assolute del pastore”⁹⁹. 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 della comunicazione corrisponde anche un movimento opposto, quello del ritorno ai regionalismi¹⁰⁰.

L’autrice fa poi nuovamente riferimento alla cerimonia di iniziazione descritta in *Sein.*, da una prospettiva ancora diversa. Mettendo infatti in relazione quanto riportato nell’incipit dei due ‘capitoli’ 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, unbittlichen, 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)

Per quanto qualsiasi forma di uccisione diretta sia proibita nella società occidentale moderna, e uccidere non costituisca più “un atto estatico di confronto tra il branco e l’animale cacciato” perché è il pastore a decidere della vita del gregge, col passaggio a un “piano ordinato”, per Streeruwitz 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)

⁹⁹ Ibid.: “Diese beiden Männer sind Vertreter zweier Ordnungsblöcke [...] jener Machtzentren, die die totalen Ansprüche des Hirten besonders deutlich vertreten”.

¹⁰⁰ Ibid., p. 40: “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”.

L'evidente riferimento a Canetti e alla sua concezione del comando come necessariamente vincolato all'implicazione del terrore della morte e all'esecuzione di sentenze capitali¹⁰¹ viene subito dopo esplicitato dall'autrice, che vorrebbe ampliare questo pensiero per includere tutti quei compiti che fanno parte della pianificazione e dello stile di vita nella nostra società, trasformandone tutti i membri in "cellule dormienti del patriarcale"¹⁰², potenzialmente riattivabili mettendo in moto i meccanismi alla base dei compiti. Passando a un esempio concreto di questo processo, quello delle guerre jugoslave, diventa chiaro quanto il discorso non sia da intendersi solo sul piano metaforico, come ormai evidente, ma anche in modo tragicamente concreto.

Dopo l'analisi del primo capitolo, non sorprenderà che queste riflessioni, piuttosto che costituire una digressione, possono essere viste come passaggi necessari per comprendere meglio il ruolo del linguaggio:

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.* 42-3)

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.* 43-4)

Considerando che, per Streeruwitz, il "più alto coronamento" della "distribuzione patriarcale di compiti" è coinciso con l'apparato totalitario nazional-socialistico, 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.

¹⁰¹ Streeruwitz non specifica l'opera o il passo di riferimento, ma si veda in particolare il capitolo intitolato "Der Befehl" in Canetti, *Gesammelte Werke Band 3. Masse und Macht*, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1994, pp. 355-93.

¹⁰² Streeruwitz, *Sein.*, p. 42: "Hier wieder dominant vom Kulturgut als dem Wahren, Edlen, Guten und Schönen verführt, sind wir schlafende Agenten des Patriarchalen".

Nascosto nell'apparenza della mancanza di linguaggio"¹⁰³. Così, l'apparenza del titolo di questa parte del ciclo di lezioni è al contempo il linguaggio che si costituisce nel compito, nell'ordine metaforicamente o letteralmente omicida, e la mancanza di linguaggio dell'incapacità di riconoscere quando esso venga assegnato.

E dunque, i "compiti" continuano a essere tramandati in forma velata dai centri di potere, con uno scopo ben preciso, articolato, nel capitalismo, come l'accumulazione di denaro in quanto "simulazione perfetta di Dio [...] Astrazione più perfetta. Apparenza più perfetta"¹⁰⁴. 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'autodistruzione¹⁰⁵. Con enfasi ancora maggiore di quanto non accadesse nel primo testo, emerge quanto le questioni di poetica e letteratura, lontane dall'essere aride discussioni tra specialisti, abbiano a che fare con l'esistenza stessa:

Eine Poetik, die den Gebrauch von Sprache behandelt, die in je bestimmter Organisation Sinneinheiten so verknüpft, um ein literarisches Ganzes zur Erscheinung zu bringen, eine solche Poetik muß sich auf die Verabredung auf eine gültige Sprache berufen können. Wie groß, ja unendlich die Vielzahl der Zeichen auch sein möge. Wie vielschichtig die Sprachebenen. Wie vielgestalt die Verknüpfung der beiden. 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)

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

¹⁰³ Ibid., p. 44: "Was nicht in den Alltag gezogen werden kann, bleibt zerstörerisches Verborgenes. Zerstörerisches Außen. Im Inneren vom Schein der Sprachlosigkeit verdeckt".

¹⁰⁴ Ibid., pp. 44-5: "Geld, die perfekte Simulation Gottes [...] Die perfekte Abstraktion. Der perfekte Schein".

¹⁰⁵ Ibid., p. 45: "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".

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 "bugia" nella 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 es also so sein muß, wie ich es sage, schreibe oder lese, und ich doch genau weiß, daß es nicht so ist, wie ich es sagen kann. 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*. 46-7)

Che questa affermazione sia centrale al discorso di Streeruwitz lo rivela molto chiaramente la comparsa, in successione, unica nell'intero volume, dei termini che compongono il titolo (o loro derivati). 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 bugia sarebbe alla base di tutta quella letteratura che risulta pienamente collocabile e collocata entro i confini canonizzati, il cui unico scopo coinciderebbe con una estetizzazione capace di alleggerire le difficoltà della vita, ma non di cambiarle in alcun modo sostanziale. Per questa ragione, Streeruwitz 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)

La differenza come possibilità di sovversione e dunque 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”¹⁰⁶. 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 la “citazione come mezzo di fuga”, “costringendo” così ciò che non può essere detto a farsi descrivibile¹⁰⁷.

Questo rapporto problematico tra essere ed espressione è complicato, secondo l’autrice, dagli “stampi linguistici”, forme precostituite e rigide, dunque, 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”¹⁰⁸. Come alcune modalità di impiego della lingua, l’immagine bidimensionale viene considerata una “Scheinsprache”, caratterizzata dalla particolarità di poter rendere “tutto possibile” tramite lo “schiacciamento della realtà grazie alla perdita dimensionale”¹⁰⁹ – 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.

¹⁰⁶ Ibid., p. 48: “[...] 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”.

¹⁰⁷ Ibid.: “Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgemal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen”. Franz Haas ha notato che il “linguaggio balbettante”, programmaticamente previsto da Marlene Streeruwitz, caratterizza in special modo il linguaggio delle autrici che scrivono in lingua tedesca a partire dal secondo dopoguerra: “Bei vielen nach 1945 auf deutsch schreibenden Frauen ist sie [die stotternde Sprache], gewollt oder nicht, ein syntaktisch sichtbarer Umstand, die Ellipse ein literarisches Geschlechtsmerkmal; bei Christa Wolfs Nachdenken über die Vergangenheit, bei Elfriede Jelineks masochistischen Wutanfällen, in den gestammelten Monumentalwerken von Marianne Fritz. Ingeborg Bachmann hatte die entgeisterte Syntax in die Lyrik gesteckt und in der Prosa halbwegs ganze Sätze geschrieben. Erst die jüngste Generation formuliert wieder, wie es sich gehört”, si veda Haas, “Nachdenken in der beschädigten Sprache. *Nachwelt*, Marlene Streeruwitz’ bisher bester Roman”, in Höfler e Melzer, *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 170-4, qui p. 74.

¹⁰⁸ *Sein.*, p. 50: “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”.

¹⁰⁹ Ibid.: “[...] Scheinsprachen, deren Realitätsquetschung durch Dimensionsverlust alles möglich macht”.

Per mettere a fuoco il potere di significazione dell'immagine, Streeruwitz ricorre nuovamente a un esempio concreto: il ruolo determinante della percezione dell'autrice come persona (e dunque della sua "apparenza" in senso lato) nella ricezione dell'opera¹¹⁰, che si manifesta ad esempio nella presenza di un grande primo piano fotografico (e dunque della "apparenza" in senso stretto) accanto ad una recensione di *New York. New York.*, a sottolineare quanto dichiarato nell'articolo, ovvero l'essere donna, "una signora" di Marlene Streeruwitz. Tanto il ritratto quanto il contributo di elementi anche non visivi 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".¹¹¹

Questo processo di appiattimento accade oltretutto in un'epoca già contrassegnata dall'esaurimento della spinta libertaria dell'arte:

Die Kunst hat ja längst ausgespielt. Es gibt keinen Feind hinter einem Eisernen Vorhang mehr, der man mittels Freiheit der Künste Freiheit an sich vorführen kann. Unter dem Motto »Schaut her, wie wir die Wursteln arbeiten lassen!« gab es bis 1989 Kunstförderung, Damit ist es vorbei. Schöner Schein gewesen. Wenn die Macht so nett konsolidiert ist wie eben jetzt, dann wird Operette gespielt. (*Sein*. 55)

Così, "l'apparenza della persona viene preferita alla pubblicazione di un'opera"¹¹², 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:

¹¹⁰ Streeruwitz sottolinea anche esplicitamente: "Mir wäre es natürlich am liebsten, Sie wüssten nichts von mir. Von mir als Person. Nähmen nur die Dichterin zur Kenntnis", *ibid.*, pp. 51, considerando determinante solo il testo.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 50-5.

¹¹² *Ibid.*, p. 56: "Der Schein der Person wird der Erscheinung eines Werkes vorgezogen". Si noti la ripresa di "Schein" e "Erscheinung". Si noti la complessità semantica associata ad *erscheinen* (e al sostantivo derivato *Erscheinung*), i cui significati fanno 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; pubblicare), e il fatto che Streeruwitz sfrutti questa ambiguità polisemica focalizzando diversi significati in diversi momenti della sua esposizione. Si vedano "Duden | Er-schei-nen | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft" e "Duden | Er-schei-nung | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft", ultima consultazione: 06/06/2018.

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? Nicht erinnerbar der Augenblick. Und bleibt nur eine Videokassette übrig? Abbild des Seins, das pavlovsche Reaktionen auslöst? Automatisiert Antworten der Sinne? Und reichte das? Oder nicht. (*Sein*. 57)

Non volendo esprimere un giudizio di valore su questa questione, 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”¹¹³, 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”¹¹⁴.

Bedeutet der Schluss [...] dass [...] [n]och immer nicht mit der Freiheit beim Frühstück gegessen wird, werden kann, die jedes Leben als Totales zu betrachten vermag. Die aus dieser Vorstellung immer neu die Freiheit entwirft und ein wirkliches Da-Sein entfalten kann, Das wiederum zu eigenem Ausdruck zu finden vermag. Wie soll es gelingen, wenn die alte Sprache durch alle Formen des Scheins durchschimmert. (*Sein*. 59)

Tanto più che “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”¹¹⁵, 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

¹¹³ Ibid., p. 58: “Ich frage nur, was es bedeutet, wenn das Bild oder die scheinrealistische Bildfolge die bedeutendsten Medien der Erinnerung sind”.

¹¹⁴ Ibid., p. 59. “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”.

¹¹⁵ Ibid., p. 59: “[...] daß alle diese neuen Abhängigkeiten und Freiheiten wiederum von nichts anderem handeln als von den Hirten und den Herden”.

von uns mitkonstituiert werden. Und zwar jedes Leben so. Jeder Augenblick.
Jedes Frühstück etwa. – Hier gibt es Wahrheiten aufzufinden. (*Sein*. 60)

Questo passo, che chiude la sezione intitolata *Und Schein*, riporta, in modo circolare e programmatico, 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", 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.

1.2.1.3 "Und Erscheinen". La poetica del silenzio¹¹⁶

Il racconto che avvia la 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 chiarire a Streeruwitz stessa le conseguenze della rappresentazione, per rendere chiaro quanto abbia distrutto: la particolare attenzione nel prepararsi prima della serata a teatro "per riguardo verso l'arte"¹¹⁷, 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"¹¹⁸, e soprattutto di aver poi trovato così fastidioso il "maschile" da non poter più sopportare la vicinanza fisica e addirittura la presenza del marito¹¹⁹. Lo scopo della lettera, almeno nel resoconto che ne dà la scrittrice,

¹¹⁶ Kernmayer usa questa stessa espressione, insieme a "poetica della rifrazione" e "poetica del banale" nella sua analisi dei concetti poetologici di Streeruwitz in relazione alla *écriture féminine*, sottolineando come per l'autrice il concetto di "silenzio" e di "indicibile" 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; si veda Kernmayer, "Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. *Écriture féminine*. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten" in Höfler e Melzer (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 29-45.

¹¹⁷ *Sein.*, p. 63: "»Aus Achtung vor der Kunst«".

¹¹⁸ *Ibid.*: "beschmutzt".

¹¹⁹ *Ibid.*: "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".

consiste nel “chiedere perché” Streeruwitz abbia “dovuto” scrivere un’opera con “tutte queste orribili conseguenze”: una domanda destinata a rimanere senza risposta, come la missiva.¹²⁰

Nella rete di riflessioni che l’autrice tesse intorno all’episodio, la prima maglia viene costruita come replica idea che una certa eleganza, un certo aspetto coincidano col rispetto per l’arte – un atteggiamento che per Streeruwitz sarebbe 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”¹²¹ 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. 64-5)

Quest’ultima affermazione, che sembra voler ridefinire, riducendolo, il ruolo e il significato dell’opera, in realtà cela un riconoscimento implicito del fatto che, per Streeruwitz, l’opera d’arte, per quanto si tratti, nel caso specifico, ‘solo’ di una pièce, 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 stessa li esteriorizzi, ascrivendoli all’opera piuttosto che alla propria interiorità o esperienza del mondo.

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 femminile¹²² dell’opera è

¹²⁰ Ibid., p. 63.

¹²¹ Ibid., p. 64: “Quasi-Unmittelbarkeit [...] [o]der sogar totale Unmittelbarkeit [...] stellt danach die Quasi-Teilnahme an der Jagdmeute dar”.

¹²² Ibid., p. 65: “in der Aussage des männlichen Urhebers werden Befehle vermutet. Das Ergebnis weiblicher Urheberschaft ist Verärgerung”. Ho scelto di usare un’espressione fortemente ossimorica nella

l'irritazione". 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"¹²³, 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, caratterizzate da una disciplina severa. Ancora oggi esso costituirebbe una "istituzione di ciò che è borghese" che mette in scena "il principio del gregge" e "la funzione del pastore"¹²⁴, spesso attraverso meccanismi lesivi all'individualità femminile, incarnata nell'eroina tragica.¹²⁵

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.¹²⁶ 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

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*. 70-1)

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"¹²⁷. 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 di tutti

traduzione per riprodurre il contrasto tra il significato dell'aggettivo la derivazione di *Urheberschaft* da un sostantivo maschile, *Urheber*.

¹²³ Ibid., p. 68: "Im Theater saß eine Masse, die der eigenen Macht lauschen und zusehen wollte".

¹²⁴ Ibid., p. 68: "In der heutigen Form ist Theater eine Institution des Bürgerlichen. [...] Das Prinzip der Herde wird nicht aufgegeben. Die Funktion des Hirten übernimmt die Idee".

¹²⁵ Ibid., pp. 65-8.

¹²⁶ Ibid., pp. 68-70.

¹²⁷ Ibid., p. 71: "[in] die sprachunfähige Leere [...] hinein deponiert die archaisch-männliche Instanz des Hirten ihre sprachunkennlichen, sprachlos entschlüsselbaren Erwartungen".

gli occhi sull'uno in alto"¹²⁸, l'intenzione dichiarata da Streeruwitz coincide, almeno per quanto riguarda il teatro, con l'obiettivo di scrivere "opere che dissolvono il teatro", senza dimenticare che il teatro costituisce "un caso limite" in letteratura in quanto, avendo 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.¹²⁹

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 per il 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 limitando costantemente il riferimento alla propria attività, presentando quanto asserito come spiegazione delle proprie scelte, dato che naturalmente limita le pretese di validità e il campo di applicazione dell'affermazione.

L'autrice presenta dunque una descrizione schematica dei dettagli concreti che costituiscono la logica conseguenza del quadro astratto presentato finora: il titolo, che è "apparizione" e "ricordo" di un tutto, idealmente non sarà un semplice simbolo, o "cifra lineare", ma rappresentazione (messa in scena), ad esempio tramite il nome di un luogo, del "mondo come possibilità"; 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"¹³⁰. L'aspetto che, tuttavia, sembra rivestire maggiore interesse 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:

¹²⁸ Ibid., pp. 71-2: "Die Verzückerung des einen Blicks aus allen Augen auf den Einen oben [...] Diese Verführung ist konstituierender Bestandteil der Institution Theater".

¹²⁹ Ibid., pp. 71-5.

¹³⁰ Ibid., pp. 74-5.

Der vollständige Satz ist eine Lüge. Im Entfremdeten kann nur Zerbrochenes
der Versuch eines Ausdrucks sein. [...]

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*. 74-5)

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 godevano 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:

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*. 80-1)

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
individuare un legame profondo tra il brano citato e il colpo d’occhio delle pagine di *Und*.
Ciò vale non solo in quanto taglio e montaggio – i procedimenti di de- e
ricontestualizzazione fondamentali nel collage – eleggono il principio dell’interruzione,
centrale a *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, a dinamica creativa principale, ma
sembrano sfruttarlo deliberatamente per creare una nuova unità che attesti la
frantumazione.

Per tornare al tema principale di questa terza sezione, la “messa in scena”, per
Streeruwitz il punto cruciale sta nella scelta consapevole di una funzione in termini del

rapporto con una dimensione storica ormai lontana oppure con la contemporaneità: il teatro, come istituzione, può divenire un “reliquiario dei sogni imperiali del cosiddetto classico – e con essi in fin dei conti del secolo scorso”¹³¹, oppure può scegliere di “compiere spedizioni nel presente”, lasciando 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)

Le implicazioni anche al di fuori del campo specifico del teatro vengono sottolineate ulteriormente da Streeruwitz, ricordando che “si pensa di nuovo nel canone di ciò che viene pensato da sempre. Si esprime nella lingua che viene parlata da sempre”¹³². Secondo l'autrice, infatti, “i pensieri degli Anni sessanta e settanta non hanno sviluppato alcun effetto storico [...] non sono stati integrati neppure nella maniera più superficiale [...] non sono neppure rimasti nel ricordo”¹³³.

La scrittrice decide di concludere con una lunga citazione dal suo romanzo *Verführungen*¹³⁴, presentata come “Gebrauchsanweisung” e da intendersi come realizzazione concreta dell'*Erscheinen* del titolo – l'intenzione programmatica minuziosamente dettagliata nel corso del ciclo di lezioni è, come lei stessa sottolinea, presente e rintracciabile 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 Bernhard. Un paio di chiari indizi permettono di dedurre che l'analisi, incentrata sul fallimento dell'artista nei confronti dell'ideale apollineo, sulla posizione di giudice assunta dai vari io narranti

¹³¹ Ibid., p.82: “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”.

¹³² Ibid., p. 83: “Gedacht wird doch wieder im Kanon des schon immer Gedachten. Ausgedrückt in der Sprache, die schon immer gesprochen wurde”.

¹³³ Ibid., pp. 83-4: “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”.

¹³⁴ Ead., *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

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*¹³⁵. La chiara continuità con i temi oggetto di critica attraverso l'intero ciclo di lezioni chiude il cerchio dell'analisi, mostrando concretamente il parallelismo tra riflessione poetica e attività letteraria.

L'estratto focalizza poi le reazioni di una studente e di due donne nel pubblico, in particolare della prima. Esse vengono implicitamente rappresentate come tentativo di dirigere l'attenzione del professore sul suo aspetto fisico, 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 esserne 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. [...] Und. War der Vortragende mit seinem Versuch, die Biographie über das Werk zu entschlüsseln, nicht dem Dichter auf den Leim gegangen. Helene hatte immer das Gefühl gehabt, sie solle mit der bernhardschen Literatur für etwas bestraft werden, das sie dann auch begehen müßte. Als Auftrag. Über dieser Literatur. (Sein. 87)

Il riferimento all'approccio biografico e al tema dell'imposizione sociale come compito individuale costituiscono ulteriori ponti tra l'esposizione programmatica fin qui analizzata e la rappresentazione concreta di questi temi nel romanzo, con una conclusione che insperatamente cela un fondo di pragmatico ottimismo nella scelta della protagonista di andarsene, ignorando le convenzioni di cortesia e sperando in un sovvertimento della situazione:

Er [der Vortragende] sagte, »werfen wir dem Autor bitte nicht seine Figuren vor!« Die Studentin saß und drehte an ihren Haaren. Sie lächelte zum Vortragenden hinauf. Hatte sie auch jemanden so angehimmelt. Sie hoffte nicht. Sie zwang den Studenten neben sich aufzustehen und sie hinauszulassen. Helene ging als erste. Die letzten werden die ersten sein, dachte sie. (Sein. 89)

¹³⁵ Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

1.2.2 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 un’autrice del calibro di 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 di rilievo e, in particolare, dotati di spiccate “competenze analitiche” possano prendere in esame questioni letterarie teoriche da un punto di vista non esclusivamente accademico per soffermarsi sul processo creativo.¹³⁶

Il volume che raccoglie il ciclo di seminari tenuti da Streeruwitz tra il 1997 e 1998, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen*,¹³⁷ è diviso in cinque sezioni, numerate e prive di titoli, e sembra idealmente continuare il discorso avviato nelle lezioni di Tubinga. 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, con una parte di natura più squisitamente ‘tecnica’ dedicata all’indagine della dimensione temporale nel testo letterario.

Inoltre, la successione dei sei verbi modali più *lassen*¹³⁸ che compone il titolo, oltre a costituire un’ulteriore variante della costruzione basata sulla tensione tra l’isolamento dei lessemi tramite il ricorso al punto fermo e la continuità della serie impostata sulla loro affinità grammaticale, sembra rappresentare un prosiegua 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 regolato, 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 altro non è che una possibile definizione della

¹³⁶ “Goethe-Universität — Frankfurter Poetikvorlesungen”, www.Uni-Frankfurt.de, ultima consultazione: 23/08/2016.

¹³⁷ Op. cit.

¹³⁸ Del resto, grammaticalmente *lassen* può fungere da verbo modale, in quanto accetta lo stesso tipo di costruzione infinitiva.

funzione dei verbi modali¹³⁹ – e tuttavia, calato nella realtà esperienziale del soggetto che non è più solo nome o pronome, 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 trasforma in meccanismo di controllo.

1.2.2.1 Una poetica della libertà

Per Streeruwitz, è il concetto di “ordine”, inteso come “obiettivo di tutti i tentativi di addomesticare l'umanità”, a concretizzare il 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 azioni 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

Eppure, allo stesso tempo, 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.

Und dann sich im Lesesessel zurücklehnen und die Urteile mit Hilfe dieses Können, Mögen, Dürfen, Sollen, Wollen, Müssen, Lassen fällen zu können. Und den Unruhefaktor des Selbst ausschalten zu können. Sich anlehnen zu dürfen an einem Vorgeschiedenen. Und. Wenn die Situation es erfordert oder wenn es sich gerade ergibt, dagegen anrennen zu können. (*Können*. 11-2)

E, in effetti, anche laddove ci si ribella a esso, il sussistere dell'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, e prendendo in considerazione aspetti aggiuntivi, come il “fattore di inquietudine del sé” che dovrebbe

¹³⁹ Weinrich, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1993, p. 297: “Die Modalverben dienen dazu, die Bedeutungs-Feststellung einer Prädikation zu modalisieren, das heißt, in ihrer Geltung zu flexibilisieren. [...] Die Flexibilisierung der mit einem Modalverb versehenen Prädikation betrifft insbesondere die physischen, psychischen oder sozialen Bedingungen, unter denen die betreffende Feststellung der Bedeutung gilt”.

¹⁴⁰ *Können.*, pp. 11-2.

essere eliminato per mantenere 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), 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)

Le regole implicano, ovviamente, l'irregolarità di tutto ciò che non le segue e, viceversa, come sottolinea Streeruwitz, la semplice esistenza di eccezioni, "deroghe", indica inequivocabilmente la presenza di strutture patriarcali, con la particolarità, nell'era "post-industriale", che non è più il padre a concedere o negare il diritto all'irregolarità, ma il denaro. Di nuovo, l'autrice torna al racconto iniziale e può, a questo punto, definirlo "un simbolo 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" e dai "compiti", sottolineando che il concetto di ordine rende possibili, o addirittura necessarie, azioni che qualitativamente sembrerebbero cadere in contraddizione con i principi alla base dell'ordine stesso, tramite una "etica dell'eccezione".¹⁴¹

Quest'analisi viene inquadrata da Streeruwitz nel contesto della domanda che lei definisce centrale, il cui tono diretto ricorda quella del primo volume: "»Was hilft mir das am Morgen beim ersten Blick in den Spiegel.«", 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.

¹⁴¹ Ibid., pp. 16-7.

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 già implicano un possibile fallimento anche laddove l'aspirazione sia di "essere bravi", e con esso un'esclusione dalla comunità che pur non essendo totale porta con sé la sofferenza dell'ostracizzazione. Infatti, per Streeruwitz, uno dei problemi intrinseci dell'infanzia consiste in "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"¹⁴². Così, la domanda si articola come ricorrere dell'incertezza sulla propria identità, sia in senso temporale (se rivolta al futuro o al passato), sia sostanziale (con l'impossibilità di tracciare un confine tra ciò che è proprio e ciò che estraneo), lo sguardo allo specchio diviene "prospettiva svelata su se stessi come mortali"¹⁴³ e dunque anche interrogazione sulla morte e la finitezza della vita.¹⁴⁴

La rilevanza di tale ragionamento ai fini della riflessione letteraria viene immediatamente esplicitata dall'autrice stessa. Per Streeruwitz, il quesito racchiude infatti "la lotta quotidiana per la coscienza" tesa a riprendere "ciò che è proprio" in un mondo post-moderno dove è possibile vivere "solo in modo processuale e discorsivo": 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 che lettore comprenderanno di doversi dividere la costruzione dell'interpretazione. Viene introdotto così il tema della complessità della comunicazione, sia per la "dominanza del figurativo" e la conseguente "emozionalizzazione", che per la presenza di "modelli di percezione" assimilati che veicolano la "grammatica del patriarcato" passando per una censura interiorizzata.

¹⁴² Ibid., p. 21: "Das Problem, wie die individuellen Unruhefaktoren empathischer Welterfassung in Trieb und Phantasie mit den Ordnungsanforderungen der Gesellschaft in Übereinstimmung gebracht werden können".

¹⁴³ Ibid., p. "Der Blick in den Spiegel am Morgen ist der unverhüllte Blick auf sich selbst als Sterbendes". Anche qui il riferimento al racconto del rito iniziatico in *Sein*, risulta evidente.

¹⁴⁴ Ibid., pp. 18-22.

Così, la lezione non intende presentare una possibile soluzione per un'informazione 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 entgeheimnist 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)

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 del “concetto di auto-emancipazione” viene definita come “uno dei momenti più significativi della storia dell'umanità” – nonostante resti precluso alle donne, a meno di rinunciare a “forme dell'essere donna” come la maternità. 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”.¹⁴⁵

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)

Col riferimento alla questione femminile, “il luogo del duello emozionalizzato tra antinomie apodittiche”, Streeruwitz può riprendere 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

¹⁴⁵ Ibid., pp. 25-8.

tradizionalmente associati al femminile¹⁴⁶ 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 ‘sbagliata’ di uno schematismo 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. Ein gefährlicher Vorgang. [...]

[...] Erst [im Noch-Nicht-Und-Erst-Wenn-Gewonnen-Zu-Denkende der Entpatriarchalisierung] 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. (*Können*. 33)

1.2.2.2 Una poetica dell’individualità

L’episodio che costituisce lo spunto iniziale della seconda sezione del volume col racconto conciso di una domanda ricevuta dall’autrice da un commensale durante una cena a seguito di un incontro in un’università: “»Il punto. Signora Streeruwitz. Il punto. È davvero artificiale per Lei? Oppure. È un bisogno. Forse non può affatto fare altrimenti”. Si tratta di un aneddoto poco articolato, rispetto ai precedenti, eppure, a detta dell’autrice, in questo quesito “si spalanca la contraddizione della [sua] esistenza”.¹⁴⁷

La risposta che Streeruwitz avrebbe 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.

¹⁴⁶ Ibid., p. 31.

¹⁴⁷ Ibid., p. 37-8: “»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. Offengelegt. Bloß”.

Nicht wissen darf. Wissen müßte. Es aber lasse. Lassen muß. Ich möchte auch noch leben.« (*Können*. 39)

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 la vita, ulteriormente esplicitato anche a seguito:

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)

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 continuo, applicato fin da prima "di poter[ne] anche solo dare un giudizio"¹⁴⁸ – 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 la convinzione di "possedere il segreto del primo padre" e le concezioni fasciste e nazionalsocialistiche, o, più in generale, con quei sistemi totalizzanti che non permettono di mettere in dubbio ciò che è stato "tramandato, provato" ed è "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".¹⁴⁹

A partire dalla Bibbia, le storie e tutta la letteratura sarebbero imbevute del "segreto del primo padre" – del resto, è lui il primo autore, e all'interpretazione della sua

¹⁴⁸ Ibid., p. 40: "Wurden geprägt, bevor wir die Prägungen auch nur beurteilen konnten".

¹⁴⁹ Ibid., pp. 42-3, e in particolare p. 43: "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".

opera hanno diritto di accesso solo coloro che da lui sono “benedetti” e “iniziati”. In considerazione di questo punto, e del fatto che dal segreto “i potenti derivano la loro 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 il più possibile di quanto “è proprio, caratterizzante, indipendente”.¹⁵⁰

Tali dinamiche possono riguardare anche la letteratura:

Das ist auch in der Literatur so. Es gibt eine Literatur, die auf die erste Autorenschaft zurückgreift. De 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)

Per Streeruwitz, è un aspetto, soprattutto, a determinare “le possibilità o impossibilità della letteratura”: la posizione autoriale. 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.

Seguiranno poi tutta una serie di quesiti in qualche modo conseguenza del primo: l’effetto sul lettore, la completezza del testo, il posizionamento dei segreti, il ruolo dell’autore come eventuale detentore di sapere e ciò che il lettore apprende su tale sapere vengono individuati come questioni essenziali nella creazione di un rapporto proficuo tra lettore e testo. Ciò non solo perché attraverso strumenti come la psicologizzazione dei personaggi o di un accadimento l’autore può guadagnare la fiducia del lettore, 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 nella propagazione dei limiti imposti all’individualità. Tale impegno coinvolge tanto l’autore quanto il lettore.¹⁵¹

¹⁵⁰ Ibid., pp. 44-7.

¹⁵¹ Ibid., pp. 49-50.

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 hingedrungen wird. Autorenposition. Die nehmen wir in allen Vorgängen der Reflexion ein. Auch und vor allem bei der Selbstreflexion. (*Können*. 52)

L'autrice riporta così l'esposizione alla questione da lei stessa definita centrale: anche la mattina di fronte allo specchio, è la posizione autoriale a decidere del giudizio, in quanto essa corrisponde alla "frammentazione del mondo in componenti descrivibili", alla "riduzione della complessità dell'essere a entità pragmatiche" che vengono "sottoposte a una collocazione che costituisce un presente più soggettivo od oggettivo". Considerando l'importanza assegnata a questo elemento, non stupiscono 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 del soggettivo" nella quale il "proprio segreto" trovava espressione mantenendo però a malapena una comprensibilità nella (ri)lettura.¹⁵²

Nella "Wanderung" verso una forma di rappresentazione capace di "rendere le realtà di nuovo descrivibili", Streeruwitz si prefigge di "abbandonare ogni mezzo di invasione letteraria", cercando solo di trasmettere 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

¹⁵² Ibid., pp 52-5.

ihre Eigenes vollenden und damit zu ihrem Text machen können. [...] Gesucht war nicht aggressive Existenz in Stärke. Die Nicht-Invasion. (*Können*. 55)

Pertanto, il ruolo dell'autore viene a coincidere con l'impegno alla costituzione di uno spazio nel quale il lettore possa articolare la *sua* storia. Nel caso di Streeruwitz, lei individua nel proprio uso creativo del punto fermo, che "lacerà" la lingua rendendola ellittica ed enfatica, una possibilità di riuscita. Per lei, infatti, se il lettore mette in atto un "processo di ricerca", l'anomalia nella punteggiatura potrebbe permettergli di cogliere che anche il testo, idealmente "mobile", "rappresenta e rimane un processo".¹⁵³

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.

1.2.2.3 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 *Können*. 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 – quasi delle istantanee – che descrivono alcuni momenti della storia di una protagonista femminile, dall'adolescenza fino a dopo la morte. Ogni pagina contiene un paragrafo di questo tipo, con un sottotitolo, la parola "Diapositiv" numerata progressivamente, abbinato (con l'eccezione degli ultimi due) a un paragrafo separato anche graficamente dal primo e con un proprio sottotitolo, composto da numero ordinale e dal termine "Frage", con una o più domande sulle modalità di rappresentazione nella parte 'narrativa' e incentrate principalmente, anche se non in modo esclusivo, sulla dimensione temporale del racconto.

La disposizione sulla pagina e la scelta dei titoletti non permettono di capire in modo univoco se le diapositive, che si possono ragionevolmente immaginare essere state

¹⁵³ Ibid., p. 56.

realmente proiettate durante il seminario, contenessero il testo che viene riproposto o l'immagine da esso descritto. Tuttavia, l'aspetto forse più rilevante, evidente fin dalla prima pagina di questo capitolo, è la manifestazione chiarissima di una tendenza che attraversa l'intera riflessione poetica: l'esposizione per quesiti, che come si è visto rimandano l'uno all'altro, in un fitto reticolo di connessioni stabilite dall'alternanza di deduzione e induzione attorno al centro di carattere episodico e 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.¹⁵⁴

Infatti, il primo quesito è incentrato sulla definizione del tempo del testo: l'autrice si chiede se esso coincida con il tempo della scrittura, o se invece sia quello che viene catturato e trasmesso, o ancora se costituisca un tempo diverso da quello "generale", che lo trascenda per scorrere nel ricordo. Streeruwitz, riferendosi sempre al caso particolare della piccola narrazione che introduce ogni "domanda", procede chiedendosi se sussista un collegamento tra la difficoltà di trovare un rifugio in un tempo "proprio" e la necessità di una fine per ogni testo, se l'eternità possa trovarsi in un processo creativo che intende sottrarsi alla fine, quale sia il significato di tale "fuga", in particolare se e come essa possa offrire la possibilità di sottrarsi alla "legge" per la quale "la verità sul tempo si ottiene sempre tramite la verità sul tempo degli altri".

Questi quesiti in apparenza così astratti portano in realtà l'autrice a interrogarsi su come "la verità riguardo a un tempo particolare" possa appartenere non solo a chi produce un certo testo, ma anche a chi ne fruisce, in quanto se il tempo del testo rimane solo quello dello scrivente ciò costituisce una violenza equiparabile a un "omicidio", ovvero, metaforicamente, la forma più estrema di imposizione, equivalente all'appropriazione della vita di un altro individuo. Anche in questo caso, la riflessione poetica veicola una riflessione etica che cerca il confine tra necessità di comunicazione, desiderio di espressione e salvaguardia dalla prevaricazione.¹⁵⁵

L'analisi si sofferma poi sul cambiamento della "funzione" del tempo, per capire se esso ne alteri in qualche modo la natura: infatti, da "prova per l'eternità" (basti

¹⁵⁴ Ibid., p. 59.

¹⁵⁵ Ibid., pp. 60-6.

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, 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" continuerebbero a dettare l'ordine.

Diviene dunque essenziale chiedersi se l'individuo vive secondo le regole del paradiso e dell'inferno mentre il tempo viene governato dalle regole dell'interesse, e se il testo possa sfuggirvi, col suo tempo individuale, anche nell'era dell'interesse, quella 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, come 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.¹⁵⁶

Forse, riflette Streeruwitz, l'onore potrebbe aver rimpiazzato, per le masse, l'amore "dell'unico padre", religioso o patriottico, 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". 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 riapproda a quella centrale, seppur con una prospettiva capovolta: "Come può, oggi, riuscire il salto dai tempi estranei a un tempo proprio?"¹⁵⁷, riprendendo gli stessi termini (*fremd* e *eigen*) impiegati quando l'interrogativo riguardava la propria identità e i suoi confini. Essi vengono nuovamente ripresi e inseriti in due espressioni ossimoriche solo in apparenza paradossali. Infatti "ciò che è estraneo" sarebbe "noto", mentre "ciò che è proprio" risulterebbe "ancora sconosciuto"¹⁵⁸, a esprimere il grado di pervasività dei condizionamenti sull'individuo, sostanzialmente reso estraneo a se stesso e a rischio di essere distrutto da ciò che lo colonizza.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, op. cit., pp. 67-72.

¹⁵⁷ Ibid., p. 79: "Wie kann der Sprung aus den fremden Zeiten in eine eigene heute gelingen?"

¹⁵⁸ Ibid., p. 80.

¹⁵⁹ Ibid., p. 73-81.

Ulteriori difficoltà emergono col dubbio di come poter riconoscere ciò che è “proprio” e di quanto tempo debba passare prima che “la lingua estranea” diventi propria, oltre a quello sulla difficoltà di poter effettivamente comunicare tali tentativi di appropriazione di un mezzo di comunicazione non condizionato, prima di lasciar spazio a una riflessione, stimolata dalla incipiente digitalizzazione, ma volta a dare ancora più rilievo alla dimensione temporale: è 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 “dell’unico padre”.¹⁶⁰

Il riferimento all’universo mediatico 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 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 la bidimensionalità dei videogiochi violenti implichi “che non ci può accadere più niente”. In fondo, anche “la morte avviene nello spazio”.¹⁶¹

1.2.2.4 Una poetica dell’ironia

La quarta sezione si apre con un’apostrofe diretta, con la quale l’autrice domanda all’uditore/lettore se conosca tre donne famose per il loro ruolo nella gestione di agenzie matrimoniali esclusive. Un argomento a dir poco inusuale e inaspettato nelle lezioni di poetica di un’autrice nota anche per il suo femminismo energico e polemico, e tuttavia presentato da una prospettiva molto interessante. Streeruwitz sottolinea infatti immediatamente come gli annunci dei clienti siano affiancati da fotografie delle consulenti, non dei clienti – un dato certo paradossale – e prosegue affermando che

¹⁶⁰ Ibid., pp. 83-9.

¹⁶¹ Ibid., pp. 90-94.

ognuno dovrebbe, ogni tanto, mettersi alla prova e valutare “se la propria esistenza si lascia comprimere nelle 2 o 3 righe di testo che sono usuali nella »Zeit« per uno di questi dettagliati annunci di ricerca di un partner”¹⁶².

Diviene dunque evidente quanto il riferimento alle agenzie costituisca quasi un pretesto per riflettere sulla difficoltà di (auto)rappresentazione, acuita per di più, nel caso specifico, da una “sovrastruttura 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 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”.¹⁶³

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)

Secondo Streeruwitz, l’unica possibilità di resistenza a forme di influenza così pervasive è l’ironia, a maggior ragione considerando che “la vita intera si è fatta vita lavorativa”, che “ogni mattina usciamo nel mondo come dei Parsival in miniatura, a caccia dei nostri civilizzati sostituti del Gral” e che ancora sussiste la “univocità” degli schemi binari come “guerra/pace, odio/amore che ci tengono in costante tensione”. L’ironia si costituisce dunque come arma potenziale contro una “grammatica dei

¹⁶² Ibid., p. 99: “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 in »Die Zeit« üblichen 2 bis 3 Manuskriptzeilen komprimieren läßt”.

¹⁶³ Ibid., pp. 100-4.

significati” che può essere più o meno aggressiva, ma essendo iscritta nel sistema educativo e sociale è diffusa e invadente.¹⁶⁴

Del resto, l’ironia era secondo Streeruwitz la cifra di alcuni collages di testo 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 governativa, ma altrettanto efficace, pur essendo passata prima dalla richiesta di cambiare e “migliorare il testo”. Eppure, se già l’incapacità di accettare un testo nella sua interezza costituisce per la scrittrice una “violazione dei diritti fondamentali della letteratura”, in relazione al collage, col suo carattere di nuova unità costituita dal montaggio di frammenti, diviene inconcepibile:¹⁶⁵

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

La presenza di una censura non esplicita viene individuata da Streeruwitz anche nell’ambito del teatro, ad esempio a opera del “gruppo di uomini che domina il teatro” e considera “sciocchezze i grandi discorsi del nostro tempo”, ovvero la critica culturale e il femminismo. È forse per questo genere di dinamiche che molti testi “mentono” e la realtà, che pure viene rappresentata, “non si concede molto”.¹⁶⁶

1.2.2.5 Una poetica della verità

L’ultimo capitolo del volume tratto dalle “Frankfurter Poetikvorlesungen” inizia citando un testo che racconta un episodio spiacevole della giovinezza dello scrittore Berthold Auerbach, ebreo, che sarebbe stato 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,

¹⁶⁴ Ibid., pp. 106-8.

¹⁶⁵ Ibid., pp. 112-3.

¹⁶⁶ Ibid., pp. 115-7.

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.¹⁶⁷

Zöge man die kanonisierte Literatur des vorigen Jahrhunderts zur Beurteilung der Geschichte heran, der Verlauf der Geschehnisse wäre völlig unverständlich.

[...] Er [Auerbach] hat den Auftrag zu schweigen, der in der Demütigung selbst erhalten ist, erfüllt. [...] Jener Auftrag, der die Opfer erst endgültig zu Opfern macht, wenn das ihnen Zugestoßene nicht gesagt werden darf. Aber. Auch nicht gesagt werden kann, weil 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 più in 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 i “compiti” imposti e l’impossibilità di comunicare, espressi tramite il parallelismo che accosta i due modali *dürfen* e *können*. Inoltre, la violenza che è intrinsecamente legata alle prevaricazioni e alle “formule di imposizione prive di parole 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.¹⁶⁸

Questo meccanismo di “repressione patriarcale” vale, secondo Streeruwitz, “per tutti i testi. E tra questi in particolare per i testi delle donne”. 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:¹⁶⁹

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

¹⁶⁷ Ibid., pp. 121-2.

¹⁶⁸ Ibid., pp. 122-3.

¹⁶⁹ Ibid., p. 123.

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*. 123-4)

Da una prospettiva femminile, in particolare, la “capacità del ricordo” è 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”¹⁷⁰. 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:

Erinnerung ist in der ersten Stufe für jeden und jede eine Wiederteilnahmen an der Unmittelbarkeit von Leben in allen sinnlichen Wahrnehmungsformen. [...]

Die geschilderte Unmittelbarkeit der Erinnerung wird zum Text. Die Grundlage aller Texte ist die Erinnerung und Unmittelbarkeit, die über die Struktur des Textes selbst erinnerbar wird. Alle Texte sind so Texte der Erinnerung. (*Können*. 124-5)

Sarà il grado di fedeltà alla realtà del tentativo di trascrizione 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 dei compiti”, in relazione a quanto la posizione autoriale si fa onnisciente e dominante, pronta a lasciare lo “spazio vuoto” che attende di essere riempito dai condizionamenti imposti all’individuo. Idealmente, si tratterebbe di riuscire a rompere il silenzio che protegge e tramanda lo *status quo*, di riuscire a penetrare il centro del potere¹⁷¹:

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

¹⁷⁰ Ibid., p. 124.

¹⁷¹ Ibid., pp. 125-7.

Sprache. [...] Macht kann nicht dargestellt werden. Sie ist in jeder ihrer Darstellungen auch anwesend. (*Können*. 127-8)

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 per imporsi sulla realtà circostante regolandola. Il potere, semplicemente, è – senza neppure aver bisogno, né possibilità, di essere rappresentato. Di questa circostanza, la miglior espressione è la lingua, in quanto “lingua esterna, che non può dire il proprio centro, ciò che la costituisce”. Tornando a una prospettiva femminile, Streeruwitz precisa che la “lingua esterna parla della donna”, ridotta a oggetto del linguaggio in quanto oggetto del potere, non dicibile “se non con la lingua della misoginia”.

Il cerchio si chiude con la ripresa dell’incipit della primissima sezione del volume, per sottolineare 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” e ha lasciato che trionfasse il segreto (patriarcale), si chiede come chi è ridotto a oggetto possa appropriarsi di una lingua e così farsi soggetto:¹⁷²

Wie aber sollen nun die Besprochene sprechen. Die Frau muß sich selbst in der Außerhalb-Sprache immer auch noch selbst besprechen. Bedenken. So wird es zum Problem, die Grenze zwischen Innen und Außen ziehen zu lernen, wenn frau sich mit jedem Gedanken in der Außerhalb-Sprache selbst invadieren muß. Aber in keiner anderen Sprache einen Gedanken fassen kann. (*Können*. 130)

Oltretutto, per Streeruwitz nel mondo “post-edipico, l’etica e l’estetica sono molto lontane l’una dall’altra”, in quanto “nonostante la modernità” non è stata creata una lingua realmente capace di raccontare la violenza senza farsi essa stessa violenza. Non resta che interrogarsi sulle modalità di rappresentazione a disposizione della letteratura e quali compiti essa debba svolgere:

Wie müssen Texte aussehen, die diesen Auftrag zu töten nicht nur nicht mehr weitergeben, sondern eine andere Position entwickeln können. Und in welcher Sprache soll diese andere Position gesprochen werden?

¹⁷² Ibid., pp. 128-9.

Aufgabe der Literatur wäre es, so denke ich, neue Erinnerungen zu formulieren, die als eigene Erinnerung des Textes, klar markiert in einem anti-idyllischen Gestus, sich auf Leben bezieht, wie es ist, zu Erinnerung werden kann, die von jeder und jedem als quasi-eigene Erinnerung rezipiert werden kann, ohne daß Invasion vorliegt.

[...] Eine Solidargemeinschaft im schmalen Eigenen von Lesern und Schreibern sollte möglich werden. (*Können*. 132)

La comunicazione reale, 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 di farlo in continuazione, 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 riempirà "l'archivio delle verità":¹⁷³

Vom sprachlosen sprachgebenden Zentrum des Nicht-Erinnerbaren des gebotenen Schweigens auf ein Zentrum zu, in dem das Erinnerbare verankert ist, und Können, Mögen, Dürfen, Sollen, Wollen, Müssen, Lassen in der zentralen Anlage die Möglichkeiten beschreiben. (*Können*. 135)

¹⁷³ Ibid., pp. 132-4.

1.2.3 “[V]om Sprache umspülten Nicht-Sprechbaren zu einem Sprache schaffenden Sprechbaren gelangen”¹⁷⁴

In sintesi, l’analisi dei due volumetti ha delineato una poetica che, tramite un’estetica frammentaria¹⁷⁵, anela alla rappresentazione di una realtà alla quale, in virtù della sua autenticità, 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 appunto autentica in quanto basata sulla percezione, esperienza e rielaborazione del mondo.

L’esposizione è attraversata da una riflessione continua sulle modalità possibili del rapporto che il soggetto può intrattenere con esso, cosciente della difficoltà, se non impossibilità, prima 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 quotidiano e del “silenzio”: un’estetica che denuncia i codici di significato dominanti come incapaci di arrivare all’essenza delle cose, di proporre un’adeguata descrizione della società e delle sue imposizioni sul singolo, e che quindi equivale a un rifiuto determinato della lingua del patriarcato, quella imposta al gregge.

Opporsi a essa implica una ricerca della libertà e individualità che si articola tramite ironia e interrogazione continua, per dar voce a una verità tramite un linguaggio e una rappresentazione differenti. Eppure, forse proprio per il timore di scadere nella normatività, la loro descrizione, acribica sul piano astratto, non viene precisata sul piano concreto. Tuttavia, l’analisi ha altresì messo in luce che gli stessi testi indagati costituiscono un’incarnazione dell’ideale poetico delineato: la continua alternanza di prospettive e punti di vista alimenta la dinamica di un movimento a spirale, ed esso a

¹⁷⁴ Questa locuzione, “giungere dal non-dicibile lambito dalla lingua al dicibile che crea la lingua”, rappresenta il fine ideale della poetica di Streeruwitz, *ibid.*, p. 135. Si noti l’evidente affinità a un passaggio di *Gier* di Elfriede Jelinek: “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 Haarewerfen, mit dem wir Frauen den Männern etwas sagen wollen, immer dasselbe und die kennen das schon”, si veda Jelinek, *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Reinbek: Rowohlt, 2000, p. 137-8.

¹⁷⁵ Pensando tanto al livello esplicito della celebrazione programmatica del dettaglio individuale o banale 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 ed ellissi.

partire da un elemento aneddotico centrale tesse una rete di significati, magari inaspettati, ma sempre reciprocamente connessi. In questo modo, piccoli frammenti del quotidiano, filtrati dall'esperienza, acquisiscono la dignità di espedienti ermeneutici che permettono una comprensione più profonda del mondo, in quanto divengono punto di partenza per decostruire ciò che sembra naturale o acquisirne una visione diversa, in una riflessione che non può scindere la riflessione estetica dalla tensione etica.

Ogni opera di Marlene Streeruwitz, seppur secondo modalità 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 letteratura e teatro, in particolare, assurgano a strumenti di comprensione e conoscenza, e *dunque* di intervento sulla realtà. Così, ognuna di esse potrebbe essere considerata come un tentativo concreto – in contrasto con una spiegazione teorica inevitabilmente normativa e 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 quindi centrale quello di comprendere se, ed eventualmente come, ciò si articoli nel volume di collages *Und*.

2 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 interazione?) 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 la ricostruzione e definizione di concetti chiave (collage, testo, immagine, intertestualità, intermedialità, multimodalità e *sequential art*) che permetta di mettere in luce gli aspetti caratterizzanti e il loro impatto sull'analisi del collage in generale e dei collages di *Und*.

2.1 Il collage come modalità di produzione e principio estetico

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

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.¹⁷⁶

Questa concisa definizione¹⁷⁷ si presta a mettere in luce l'intrinseca tensione che attraversa il collage: tecnica (ma anche prodotto) elementare e quasi infantile, se si vuole, e 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 impiega¹⁷⁸, 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"¹⁷⁹. Il taglio – ovvero la selezione e l'estrapolazione di elementi – e l'atto di incollare (che implica una successiva selezione: come e dove vengono incollati gli elementi scelti) – 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 'artigianale' del collage.

Del resto, 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

¹⁷⁶ Si veda, nel catalogo della mostra tenuta a Torino nel 2007-2008, Lamberti e Messina (a cura di), *Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada*, Milano: Electa, 2007, p. 14.

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ Si veda Fergonzi, "Episodi del dibattito critico sul collage, da Apollinaire a Greenberg", in *ibid.*, pp. 322-335.

¹⁷⁹ Si veda ad esempio Wix, *Max Ernst. Maler. Dichter. Schriftsteller*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009, p. 31, ma la citazione ricorre in una moltitudine di luoghi diversi. Come riportato da Wix più avanti, 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 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, *ibid.*, p. 35. In altra sede, Ernst ha anche affermato "Qui dit collage, dit l'irrationnel", *ibid.*, p. 73.

all'aspetto meramente tecnico: il 1912¹⁸⁰, anno di numerose sperimentazioni da parte di grandi artisti come Pablo Picasso, Juan Gris e Georges Braque¹⁸¹. La ricerca radicale dei cubisti, con l'uso di inserti di carta nei *papiers collés* prima e il montaggio¹⁸² di materiali trovati e parole poi, comporta una svolta significativa nell'esplorazione del rapporto tra arte e realtà. Questi collages stabiliscono un nuovo linguaggio che permette di "includere materiali di riferimento senza ricorrere alla rappresentazione illusionistica"¹⁸³ secondo modalità capaci di mettere in questione canoni e valori artistici dalla storia secolare, ad

¹⁸⁰ 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 verbo-visuali 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, *Reading Visual Poetry*, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2011, p. 34, 49 e 80.

¹⁸¹ Ricordando innanzitutto che "[i]l collage è il primo, in ordine di tempo, tra i recuperi operati dalle avanguardie artistiche dal serbatoio delle tecniche 'povere'; si veda Pignotti e Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Udine: Campanotto Editore, 2011, p. 77, e che quindi il collage non è propriamente un'invenzione dei cubisti. Wescher 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, collage prodotti in Persia nel XIII secolo, a Costantinopoli nel XVI e in varia forma nell'Europa occidentale dall'inizio del Seicento in poi, – ma sostiene anche che solo a partire dal XX secolo il collage sarebbe diventato, tramite le sperimentazioni di artisti (invece di realizzazioni di stampo più artigianale), una forma di espressione nuova e riconosciuta, e soprattutto capace di esercitare una certa influenza sugli sviluppi artistici contemporanei e successivi si veda Wescher, *Die Geschichte der Collage*, Köln: DuMont, 1974, pp. 7-16. 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 indegni dell'arte, ibid. pp. 17-61. Tuttavia, Wescher più avanti riporta un'interessante considerazione di Luis Aragon del 1930, secondo il quale il vero inventore del collage in senso proprio 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*; ibid., p. 192.

¹⁸² 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 in *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, si vedano in particolare pp. 98-9): 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, 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 a caso con il cubismo, il movimento che con maggiore consapevolezza avrebbe tentato al sistema di rappresentazione ritenuto valido fin dal Rinascimento. Dato che neppure in letteratura il montaggio risulta legato a necessità tecniche, esso è da considerarsi piuttosto criterio estetico selezionato e dunque connotato.

¹⁸³ Si veda "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, *Reading Visual Poetry after Futurism*, op. cit., p. 84.

esempio sopprimendo i codici compositivi tradizionali basati su un punto di vista singolo, su un discorso unico¹⁸⁴ e uno spazio di rappresentazione omogeneo¹⁸⁵:

distinctions between life and art become blurred. For example, a fragment of a newspaper in a collage painting is simultaneously 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.¹⁸⁶

Quale sia il ruolo del collage nello sviluppo delle arti e delle estetiche del XX secolo¹⁸⁷ è una questione troppo articolata da affrontare approfonditamente in questa sede. Tuttavia, prima di poter passare a una rassegna degli elementi che compongono il collage e all'analisi della loro interazione per dar vita a un'opera che crea significato, è naturalmente per 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 dadaismo¹⁸⁸ e al surrealismo¹⁸⁹, ma anche al

¹⁸⁴ Si veda Brockelman, *The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern*, Evanston: Northwestern University Press, 2001, p. 2: "In effetti, è solo questa intenzione [di rappresentare l'intersezione di discorsi multiple] a differenziare il collage *cubista* dagli innumerevoli esempi precedenti di pratiche popolari che utilizzavano materiali (francobolli, ossa, qualsiasi cosa) nelle composizioni pittoriche – giustificando dunque il fatto che in storia dell'arte di parli della sua 'invenzione' da parte dei cubisti".

¹⁸⁵ Secondo Adamowicz, è proprio "la riduzione al minimo oppure, in casi estremi, 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 "modalità di giustapposizione" piuttosto che di "coordinazione e subordinazione (crono)logica". Si veda Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 48.

¹⁸⁶ Si veda Webster, *Reading Visual Poetry after Futurism*, op. cit., p. 8.

¹⁸⁷ 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 l'uso del collage per la rappresentazione di una non-identità nelle opere realizzate con questa modalità di produzione da Herta Müller; si veda Bauer, "Collage and Non-Identity in the Work of Herta Müller" in ead. (a cura di), *Ethik und Poetik im Werk Herta Müllers [=Literatur für Leser*, vol. 34], Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011, pp. 131-144, qui p. 135.

¹⁸⁸ 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: "Abbildern ist Nachahmung, Schauspiel, Seiltänzerei. 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"; si veda Suter, Hans Arp, *Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2007, p. 269.

¹⁸⁹ 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

futurismo¹⁹⁰) in relazione anche al fatto che, con esperimenti autoreferenziali connotati da un grado elevato di consapevolezza e dal desiderio di saggiare i limiti della rappresentazione figurativa e discorsiva¹⁹¹, esse hanno portato avanti un'indagine artistica che rispecchiava quella epistemologica contemporanea:

[Die] Ästhetik dialektischer Bilder zeigt überraschend ähnliche Problemstellungen und Wahrnehmungen, wie wir sie in der epistemologischen Situation seiner Gegenwart vorfinden, in der entscheidende Weichen für die heute unser Weltbild revolutionierenden Erkenntnisse und Einsichten der Wissenschaften gestellt wurden. Sie stellen jene spezifische Gestalt der Vernunft und des Denkens in Frage, die durch die Zweck-Mittel-Rationalität geprägt sind.¹⁹²

Forse proprio per questa ragione, la tecnica del collage è stata messa nuovamente a frutto in una varietà di ricerche – nelle neoavanguardie degli anni Sessanta, 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 fumetto¹⁹³ o nella pubblicità. Facendosi espressione anche materiale del superamento di confini tra le arti, dalle origini pittoriche è giunto in letteratura, dove insieme ad altri procedimenti affini come il *cut-up* e il *montage* è stato usato per generare opere in contesti culturalmente talvolta lontani tra loro, come la poesia concreta e il beat.

combinazione inaspettata capace di conferire significato nuovo e più profondo, si veda Wescher, *Die Geschichte der Collage*, pp. 260-3.

¹⁹⁰ Wescher nota che il ruolo di rilievo del collage, universalmente riconosciuto soprattutto 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 scrittura, si veda *ibid.*, pp. 62-83. Potrebbe essere forse proprio questa modalità di indagine delle potenzialità del verbovisivo, anch'essa rivoluzionaria all'epoca, ad aver ostacolato una ricezione più propriamente interessata all'uso della tecnica in sé.

¹⁹¹ Si veda Pfister, "The Dialogue of Text and Image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer" in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 1993, pp. 321-43, in particolare pp. 342-3.

¹⁹² Si veda Barck, "Max Ernsts Ästhetik des *dépaysement*. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder" in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 255-274, qui p. 256. Questa citazione è originariamente riferita all'estetica di Max Ernst, tuttavia, alla luce di quanto argomentato, mi sembra logicamente estensibile alle avanguardie storiche in generale.

¹⁹³ Si veda Dittmar, *Comic-Analyse. 2., überarbeitete Auflage*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2011, p. 31.

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 alogico¹⁹⁴. 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 rapido ampliamento dei mezzi espressivi a disposizione con lo sviluppo di fotografia e cinema, dunque in un momento di crescita esponenziale delle modalità di rappresentazione dell'esperienza umana.

Certamente non è casuale che, delle evoluzioni artistiche alle quali il collage ha contribuito, sia spesso stato rilevato il carattere innovativo e influente¹⁹⁵. 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 infatti innumerevoli possibilità di slittamento di senso, in particolare laddove, l'alterità degli elementi costitutivi non venga del tutto soppressa, ricordando al fruitore 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

¹⁹⁴ Quest'ultimo aspetto viene messo in evidenza anche da Wescher, che ricorda come già nel 1911 Malewitsch avesse rilevato la possibilità offerta dal collage di privilegiare legami alogici e così proporre un'alternativa in grado di contrapporsi nettamente al "pregiudizio borghese", si veda Wescher, *Die Geschichte der Collage*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁵ E ormai anche diffuso, se non pervasivo: "Das Prinzip Collage ist über den Bereich der Bildenden Kunst hinaus als das für die (Post-)Moderne maßgebliche Denk-, Struktur- und Handlungsprinzip akzeptiert, das in den unterschiedlichsten Medien und Disziplinen umgesetzt wird: im Bild, in der Fotografie, in der Architektur, der Garten- und Landschaftsgestaltung ebenso wie in Städtebau – *Collage City* ist der Titel einer berühmten Aufsatzsammlung aus den siebziger Jahren von Rowe/Koetter zu einer neuen Theorie der Architektur der Nachmoderne. Und natürlich auch in der Sprache", Wix, *Max Ernst*, op. cit., pp. 72-3.

necessariamente un momento distruttivo e uno creativo¹⁹⁶, attraverso i quali opera sulla ‘realtà bruta’ 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 tanti 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”¹⁹⁷, oppure, come accennato sopra, permette di muoversi tra due poli opposti: la rappresentazione della realtà e il 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 moderno¹⁹⁸: le parti, brandelli mutili estrapolati dalla realtà, vengono integrati in un ‘tutto’ nuovo dove si assembla ciò che è stato separato da un’unità originaria, dando vita a un significato (o a significati) nuovi, 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 matrice: si potranno trovare l’uno accanto all’altro elementi provenienti da opere che applicano diversi codici di rappresentazione (posizionabili su una scala graduale che va dall’astratto al mimetico: rappresentazioni in bianco e nero – a colori¹⁹⁹; bidimensionalità –

¹⁹⁶ Immaginare due momenti singoli e perfettamente separati costituisce ovviamente una semplificazione, ma ai fini della comprensione sostanziale del collage come tecnica e prodotto, risulta secondario il fatto che magari possa trattarsi di fasi che possono ripetersi più volte, protrarsi e accavallarsi, purché il lettore abbia consapevolezza della possibile non linearità del processo.

¹⁹⁷ Si veda Dirscherl, “Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text” in id. (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 15-26, qui p. 23: “[das] Ineinander der Destruktion mimetischer und der Kreation antimimetischer Darstellungsverfahren”.

¹⁹⁸ Si veda Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., pp. 184-5.

¹⁹⁹ Si veda Dittmar, *Comic-Analyse*, op. cit., pp. 169-70: “Schwarz-Weiß-Bilder enthalten weniger visuelle Informationen als Farbbilder. Die reduzierte Bildoberfläche ist leichter zu lesen, da sie weniger Informationen enthält als eine vergleichbare farbige Version derselben Bilder. [...] Der Symbolgehalt von Farben, aber auch die Wirkung einer Farbkombination als harmonisch ist zum Großteil kulturell vermittelt. Der situative, soziale Kontext und der grundsätzliche Code für Farbsymbole muss bei der Interpretation berücksichtigt werden. Sehgewohnheiten beziehungsweise Abbildungstraditionen und deren

tridimensionalità; dipinti o disegni, etc. – fotografie; prospettive e scale diverse, testo scritto a macchina oppure a mano²⁰⁰, e così via). Soprattutto in questi casi, il collage rappresenta un procedimento paradossale. Da un unico ente se ne possono ricavare molti, moltissimi, che si tratti immagini, parole, parole e immagini, *objets trouvés*²⁰¹, oppure di una loro combinazione – il taglio duplica e moltiplica, il montaggio seleziona e mette in scena.

Il frammento, l'unità minima del collage, rappresenta simbolicamente la coesistenza di distruzione e creazione, ed è capace di farsi metafora ma anche feticcio innescando con 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 e "privilegiando il casuale sul causale"²⁰².

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 dal lettore che viene dunque coinvolto nella produzione di significato. Ogni frammento, con i propri confini, esibisce la sua provenienza allotria, e quindi anche il margine tra il detto e il non-detto. Il semplice fatto che dentro il componimento vi siano linee di separazione (poco importa se esplicitamente marcate oppure intuibili per disomogeneità) implica necessariamente un rimando verso ciò che è stato escluso e che così finisce per essere in qualche modo presente in potenza, in quanto non è stato

zugrundeliegende Farbpsychologie beeinflussen die Interpretation der Farbgebung von Bildelementen, aber auch die der Rahmungen und Schrifttypen”.

²⁰⁰ 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”; si veda Pignotti e Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, op. cit., p. 126.

²⁰¹ Anche se, in realtà, qualsiasi materiale incollato in un collage potrebbe essere considerato un oggetto trovato in senso lato.

²⁰² Ibid., p. 46 e 98.

selezionato e dunque definito. La tensione tra realtà esterna e interna all'opera si acuisce poi ulteriormente laddove vengano accostati frammenti visivi e testuali, dalla messa in luce anche delle analogie e specificità dei diversi canali espressivi: il collage “intende rappresentare l'intersezione di discorsi multipli”²⁰³.

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 hanno riconosciuto quanto il valore del collage non stia tanto nelle parole o nelle immagini che lo costituiscono, ma nell'effetto di disorientamento derivante dall'incontro di realtà disparate. Rovati, analizzando in particolare proprio i prodotti surrealisti di questa pratica, sottolinea un dato che ne è l'ovvia conseguenza: le composizioni realizzate con questa tecnica si prestano a una spiccata densità di significato. Con le molteplici “possibilità narrative implicite nella collisione di immagini eterogenee” (sia tra loro che, potenzialmente, rispetto all'opera in sé), è probabile che si verifichi una “dilatazione centrifuga del significato”²⁰⁴ (stavolta interna alla creazione). In questo senso, 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. Il collage – ed è questo il senso più profondo della ‘definizione’ di Max Ernst riportata inizialmente – da modalità di produzione assurge a principio estetico e, nel rapporto articolato che stabilisce con la realtà esterna all'opera, anche modalità di pensiero²⁰⁵.

²⁰³ Si veda Brockelman, *The Frame and the Mirror*, op. cit., p. 2: “Collage intends to represent the intersection of multiple discourses”.

²⁰⁴ Si veda Rovati, “Montaggi ironici”, pp. 116-20, in *ibid.*, in particolare p. 117. Anche Adamowicz rileva la tendenza alla condensazione delle immagini tipica del collage, sottolineando inoltre il carattere feticistico che può assumere il frammento; si veda Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., p. 22.

²⁰⁵ Si veda *ibid.*, pp. 4-5 e, sulla modalità di pensiero, Bauer, “Collage and Non-Identity in the Work of Herta Müller”, in ead. (a cura di), *Ethik und Poetik im Werk Herta Müllers*, op. cit., p. 136; tant'è che, come ricorda Adamowicz, diversi studiosi hanno individuato nel collage 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 paradigma dell'estetica modernista e post-modernista, si veda Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., pp. 13-4. Le possibilità di impiego del collage come strumento cognitivo di relazione con e conoscenza della realtà vengono sperimentate più intensamente con l'arte concettuale negli anni Sessanta, durante i quali viene usato anche per mettere in scena processi di riflessione sull'attività artistica e per ampliare la coscienza delle modalità di percezione e rappresentazione della realtà, e poi negli anni Settanta con l'attenzione alla rappresentazione anche in forma processuale dell'esperienza personale (anche tramite l'uso di materiali di documentazione biografici o autobiografici).

Considerare il collage anche in questa valenza porta con sé due vantaggi: in primo luogo, risolve la vaghezza semantica legata al termine, non tanto per il suo riferirsi sia alla tecnica di produzione che al prodotto, ma in relazione alla sua estensione di significato metaforica per la quale si possono chiamare “collages” anche opere create assemblando frammenti dissimili, senza però ricorrere a taglio e incollamento²⁰⁶; 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 dalle prime sperimentazioni cubiste, 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 progressiva diffusione abbia conseguentemente determinato l’ampliamento e affinamento delle possibilità estetiche indagate. Questi processi avrebbero per contro potuto implicare, come loro sviluppo naturale o logico, anche una normalizzazione, un’istituzionalizzazione del collage e dei suoi prodotti, che pure non sembra compiuta, come dimostrato dall’eterogeneità e dal carattere sporadico dei testi che si occupano dell’argomento.

2.2 ‘Leggere’ un collage

La descrizione del collage presentata nel paragrafo precedente ha fornito due elementi basilari per l’analisi: il fatto che il termine indichi al contempo una modalità di produzione (e i suoi prodotti) e un principio estetico, e il fatto che, pur nella varietà di esiti, una costante caratterizzante sia rappresentata dall’intrinseca tensione e dalla conseguente predisposizione alla liberazione di nuovi significati e potenziale sovversivo. Rimane da chiarire come questi dati possano guidare la ‘lettura’²⁰⁷ dei collages e, in

²⁰⁶ Ma ad esempio citazioni. Ontologicamente, la differenza è profonda, in quanto il legame di una citazione con il contesto originario di provenienza è solo di rimando, non di estrapolazione. Si veda a titolo di esempio la definizione del termine tratta dal glossario presente in Adler e Ernst, *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, 1987, p. 319: “Mit aufgeklebtem Papier oder anderen Materialien oder nur durch Klebearbeit hergestelltes Bild bzw. im literarischen Sinne Gedicht aus vorgegebenen heterogenen Bestandteilen”.

²⁰⁷ 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

particolare, dei collages che comprendono materiale sia grafico che testuale e che sono presentati in un contesto letterario²⁰⁸, 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 a proposito della lettura di esempi di poesia visiva, il fruitore debba provare a sviluppare una strategia di lettura consistente, ma anche che, non essendovi regole prestabilite (in termini ad esempio di direzione, velocità, gerarchia di elementi su cui focalizzare l'attenzione e così via), l'unico modo per farlo consiste nel procedere per tentativi ed errori recependo gli spunti sia verbali che visivi per orientarsi nel "labirinto intersemiotico"²⁰⁹. 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 piuttosto una modalità di produzione che, come descritto sopra, storicamente ha spesso veicolato ricerche sperimentali. 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 e poi sulle implicazioni di questi

'scritture' diverse e talvolta multiple: diviene così evidente che, spesso, al fruitore non sarà sufficiente leggere i singoli segni, ma sarà richiesto piuttosto anche di "decifrare simboli e integrare ed organizzare informazioni", si veda Eisner, *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, New York, London: W. W. Norton & Company, 2008, p. 2: "Recent research has shown that the reading of words is but a subset of a much more general human activity, which includes symbol decoding, information integration and organization...Indeed, reading – in the most general sense, can be thought of as a form of perceptual activity".

²⁰⁸ Mi sembra più opportuno usare queste perifrasi piuttosto 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, ma certamente incide sull'analisi; il contesto di pubblicazione o esibizione e il 'ruolo' principale del creatore guideranno la fruizione e l'interpretazione in direzione delle arti visive o della letteratura, almeno su due livelli: quello degli altri esiti con i quali si potrà operare un confronto e quello delle modalità di analisi alle quali verrà più spontaneo appoggiarsi.

²⁰⁹ Si veda Bohn, *Reading Visual Poetry*, op. cit., p. 16. La constatazione di Bohn è riferita alla poesia visiva, ma considerando che muove 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. Anche Sandig, 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; si veda Sandig, "Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte" in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000, pp. 3-30, qui p. 14.

aspetti sulla fruizione²¹⁰, cercando costantemente di mantenere un equilibrio tra la considerazione delle peculiarità materiali e di quelle metaforico-estetiche del collage, sullo sfondo di un principio fondamentale:

War die Photographie 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’.²¹¹

A seguito di questa riflessione verranno introdotti alcune categorie ausiliari, utili a comprendere come operino le modalità di costituzione (e decifrazione) del significato nel collage, quali intertestualità, intermodalità, multimodalità e sequential art, e poi approfondite una serie di opposizioni caratterizzanti, implicate da quella già individuata e costitutiva tra frammento e unità in relazione ai materiali effettivamente impiegati, ovvero tra parola e immagine e tra testo e immagine.

2.2.1 Cosa implica la creazione di un collage

Se si focalizza nel concreto il processo di creazione di un collage²¹², è evidente quanto si differenzi, su una varietà di piani, rispetto alla scrittura per così dire tradizionale. Incollare invece che scrivere implica innanzitutto un processo sostanzialmente non ripetibile²¹³ – un testo scritto con un elaboratore elettronico può essere sottoposto a infinite modifiche e cancellature senza riportarne traccia; scrivendo a macchina o a mano, se anche le rielaborazioni rimangono evidenti, quello che è considerato il testo finito sarà

²¹⁰ Ricordando che i collages, per quanto siano prodotti finiti, rimangono creazioni che esibiscono in modo talvolta anche ostentato la processualità della loro realizzazione, processualità che il recipiente si trova a sua volta a dover decifrare, si veda Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., p. 25 e p. 30. Tanto la produzione quanto la ricezione sono da considerarsi come processi.

²¹¹ Si veda Barck, “Max Ernsts Ästhetik des *dépayement*. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder” in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., 1993, pp. 255-274, qui p. 258.

²¹² In appoggio anche a quanto suggerito da Mitchell per l’analisi di opere che presentano elementi sia grafici che testuali: “[t]he best preventive to comparative methods is an insistence on literalness and materiality”, si veda id., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London: Chicago University Press, 1994, p. 90.

²¹³ Lo nota un’altra autrice contemporanea che ha pubblicato raccolte di collage verbo-visivi: “was einmal festgeklebt ist, kann man nicht mehr ändern” (“Herta Müller: Der Wächter nimmt seinen Kamm”, PlanetLyrik.de, 30/03/2018).

quanto rimane se si rimuovono o ignorano le cancellature, si considerano le integrazioni e così via. Lo stesso non può dirsi di un collage, soprattutto se si prende atto che i materiali impiegati sono stati magari trovati fortuitamente e rappresentano per così dire pezzi unici (o considerabili tali) – in un testo tradizionale, il materiale coincide con la lingua, dove gli elementi minimi, ovvero le parole e le lettere che le compongono, esistono anche in astratto, senza dimenticare che oltretutto in generale la dimensione grafica e materiale del testo hanno rilevanza minima, se non addirittura nulla.

Tuttavia, oltre alle forbici e alla colla, agli atti del ritaglio e dell'applicazione, risultano cruciali i momenti meno visibili della scelta e della combinazione dei materiali. Tali aspetti risultano di particolare rilievo in relazione alla poetica di Streeruwitz, percorsa com'è da un'estetica che privilegia meccanismi associativi di giustapposizione e dilatazione di significato e nella quale svolgono un ruolo fondamentale strategie letterarie e scelte stilistiche atte a mettere in scena la selettività, discontinuità e (almeno apparente) arbitrarietà dei processi psichici e psicologici, dando vita a una scrittura aneddotica, spesso priva di sequenzialità ma caratterizzata da un'accentuata proliferazione dei dettagli.

Un ulteriore aspetto materiale del procedimento di creazione di collage che assume particolare rilevanza nel quadro della poetica dipende dalla possibilità di creare realtà nuove a partire da elementi estratti dalla 'realtà brutta'. Un collage è infatti necessariamente composto, se non da materiali trovati e ritagliati, quantomeno da elementi che sono stati estrapolati dal loro contesto (vale in certa misura anche se gli elementi sono stati creati appositamente) 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 pronti²¹⁴ (le 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 solo 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

²¹⁴ Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., p. 3.

all'inverso del collage. Rinunciando alla segnalazione dell'uso di un elemento estraneo tramite segni codificati (grafici e/o paratestuali) che pure servono da segnali di una provenienza esterna, il frammento viene infatti assimilato in misura più o meno estrema al contesto circostante²¹⁵, ponendo potenzialmente anche dei dubbi sullo status ontologico del frammento: in che misura esso è differente da o identico a ciò che era prima dell'estrapolazione, e in che misura invece vi rimanda semplicemente, immaginando il livello del riferimento come sfondo passivo? La domanda non ha, naturalmente, una risposta unica, ma deve rimanere presente sullo sfondo di un'indagine che abbia al suo centro il collage.

Rispetto alla scrittura testuale 'tradizionale', un'ulteriore peculiarità consiste nella tematizzazione del layout, ovvero della disposizione degli elementi che danno vita alla composizione. Questa considerazione di per sé più che ovvia, ha alcune conseguenze degne di interesse: analizzare la posizione reciproca degli elementi implica necessariamente anche tematizzare lo spazio negativo, anche (o forse in particolare) laddove si tratti di uno sfondo bianco apparentemente 'banale'. 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)²¹⁶.

Nei collages verbali o verbovisivi, rispetto a un testo 'normale', di riflesso alla varietà di dimensioni, caratteri e colori presenti sulla pagina, da sfondo per le parole, alle quali in genere viene affidato il compito di comunicare, l'immagine negativa diviene quindi "valore di silenzio intorno alla frase" e "ritmo visuale"²¹⁷, assurge a forza che al tempo stesso separa parole e immagini e intimamente fa parte del tutto che esse creano. È un esempio del processo analizzato da Guglielmi, quello della fondazione di un'estetica

²¹⁵ 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.

²¹⁶ Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., p. 50.

²¹⁷ Si veda Lora-Totino, "Poesia concreta e libro oggetto" in Maffei (a cura di), *Il libro d'artista*, Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003, pp. 156-162, qui p. 158.

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 bianchi²¹⁸ etc.) da adiafori si fanno differenziali²¹⁹. Considerando che i collages di presentati in *Und.* occupano sempre una pagina²²⁰, la percezione di questo spazio richiederà che il foglio non venga solo *letto* in modo lineare, ma anche *guardato* come oggetto unico.

La seconda implicazione che ne deriva è anch'essa solo apparentemente banale. Infatti, l'enfasi sulla disposizione grafica, che non è più dettata dalle imposizioni della scrittura e della lettura ma si apre a ogni possibilità, comporta anche che lo sguardo non sia più necessariamente limitato a scorrere da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso. Anzi, forse queste direzioni non risulteranno sufficienti, da sole, a individuare tutti i nessi logici, spaziali e di significato individuabili seguendo liberamente le direzioni e associazioni desiderate. La presenza dello spazio negativo – ovvero l'assenza di elementi marcati sullo sfondo – risulta quindi utile anche ad attivare l'immaginazione del lettore, che viene così sollecitata, se non a riempire i vuoti, almeno ad attraversarli, vista la propensione a individuare legami narrativi e analogie tra due entità discrete semplicemente giustapposte. Questo vale in particolare laddove l'oggetto di analisi o lettura risulti enigmatico e non immediatamente decifrabile, inquietante e capace di disorientare.

La rilevanza dello spazio negativo viene infine ulteriormente incrementata dal fatto che esso si presta a replicare il ruolo delle ellissi nella narrativa. Questa figura retorica può essere letta, in questo contesto, come espressione concreta del funzionamento dei meccanismi associativi e selettivi della psiche: contribuiscono a restituire una

²¹⁸ Tantoché nella prefazione alla prima edizione, Mallarmé scrive “Les ‘blancs’, en effet, assument l'importance, frappent d'abord”, citato in English e Silvester (a cura di), *Reading Images and Seeing Words*, op. cit., p. 21. La portata di questa novità viene implicitamente sottolineata dal fatto che lo scrittore abbia sentito il bisogno di esprimerla in modo così esplicito e sottolinearne più avanti anche la capacità di accelerare o rallentare il movimento della scrittura.

²¹⁹ Si veda Guglielmi, *Mallarmé, Marinetti, Apollinaire. Un'estetica tipografica* in Parmiggiani (a cura di), *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*. catalogo della mostra tenuta a Reggio Emilia nel 2002, Milano: Mazzotta, 2002, pp. 257-74.

²²⁰ Rappresentando un esempio perfetto di “pagina verbovisiva, la pagina che associa parole e immagini in un unico contesto”; Pignotti e Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, op. cit., p. 14.

rappresentazione alinearle della realtà percepita, nella quale dunque le proporzioni non rispecchiano quelle della realtà fisica.

Il ventaglio di possibilità si fa così pressoché illimitato: da una parte, l'estremo nel quale l'input creativo del produttore si esprime esclusivamente tramite il montaggio, 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, risulta sintatticamente omogenea (ovvero caratterizzata da una coerenza simulata attraverso l'offuscamento delle fratture) ma magari semanticamente incongrua²²¹ (ad esempio nel caso in cui le discrepanze in termini di scala, soggetti, prospettiva, scala e così via risultano palesi) e viceversa. Le dimensioni possono essere stravolte, un attimo fugace può dilatarsi, un dettaglio caricarsi di significato inaspettato.

Sarebbe dunque 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 un semplicemente canale di espressione di legami immaginati come intrinsecamente presenti, che aspettano solo di essere trovati, significherebbe appiattire le complessità, le ambiguità e le tensioni che sono parte intrinseca di questa tecnica, sia per la miriade di possibilità di composizione cui si è appena accennato, sia per le decisioni creative implicate tanto dal taglio che dall'assemblaggio.

La decisione del taglio in relazione al materiale testuale va dall'unità minima della lettera a comprendere espressioni compiute o addirittura testi interi, oppure singole parole; per il materiale prettamente grafico, risulta poco sensato – se non impossibile – stilare una casistica. Lo stesso si applica alle possibilità dell'assemblaggio. Il punto cruciale, nel ricordare che le possibilità a disposizione sono innumerevoli, sta nel fatto che ogni scelta risulta potenzialmente carica di significato ermeneutico, e che la conseguente stratificazione di significati ne sarà determinata.

²²¹ Considerando il collage come unità verbovisiva, l'articolazione strutturale degli elementi testuali e grafici si può metaforicamente riferire alla sintassi, i contenuti (i significati) alla semantica.

2.2.2 Testo e immagine

La questione di come si possano o debbano analizzare forme che uniscono materiale grafico e testuale 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 verbo-visiva, 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 delineazione 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 crede stia accadendo sulla pagina²²².

Eppure, una riflessione su quel che accade con la combinazione di materiale grafico e verbale in ambito letterario, una circostanza "ingannevolmente semplice"²²³, in analogia a quanto visto 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. In effetti, la compresenza di parole e immagini può attivare processi di confronto e contaminazione, mettendo in risalto gli aspetti discorsivi del materiale grafico²²⁴ e figurativi di quello testuale, implicando di conseguenza anche un'interazione, se non addirittura un'integrazione, delle varie modalità di osservazione e interpretazione attive. Scopo di questo paragrafo consiste nel definire le specificità e affinità di testo e immagine in relazione alle definizioni individuali dei due concetti e al loro incontro, per porre le basi dell'interpretazione dei collage verbo-visivi che sono oggetto dell'analisi.

²²² Si veda Bateman, *Multimodality and Genre*, op. cit., p. 22.

²²³ Lo ricorda Mitchell, si veda id., *Picture Theory*, op. cit., p. 3. Proprio per questa ingannevole semplicità, è opportuno esplicitare che con l'espressione "testo e immagine" sottintendo 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 *écriture* e immagine, si veda a proposito Barck, "Max Ernsts Ästhetik des *dépaysement*. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder" in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 255-274, qui p. 257.

²²⁴ "Bilder werden in (Sprach-) Textumgebungen 'textualisiert', und die relativ genaue Auseinandersetzung mit ihnen – eine viel genauere jedenfalls als mit der meist irrelevanten zufälligen Umgebung – ähnelt in Vielem Lektüre- bzw. Sprachrezeptionsprozessen", si veda Stegu, "Text oder Kontext: Fotos in Tageszeitungen" in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. 307-23, qui p. 319.

2.2.2.1 Il testo

“La nostra cultura è ormai da millenni cultura del testo”, come afferma Roncaglia e di conseguenza, fin dall’antichità, del libro, in quanto “ai testi scritti è demandata molta parte della produzione, conservazione e trasmissione delle nostre conoscenze” ed essi hanno trovato nel libro la loro forma di trasmissione privilegiata e “legata a uno specifico modello di organizzazione testuale, basato sulla linearità”²²⁵. Tuttavia, il tentativo di fornire una definizione di questo concetto così importante è tutt’altro che semplice.

Con il termine “testo” – e si ricordi che, come indica il titolo di questo lavoro, Marlene Streeruwitz si riferisce ai collages di *Und.* con l’espressione “Texte des Versuchens” e “des Suchens”²²⁶ – si intende qui, in appoggio alla linguistica e alla stilistica testuale recente, un fenomeno che può essere descritto come unità superiore alla parola e alla frase²²⁷ (senza necessariamente limitare il concetto a una dimensione prettamente linguistica²²⁸) e caratterizzato da una dimensione processuale sia nella produzione che nella ricezione, un dato che ricorda come ogni testo sia al tempo stesso legato al contesto e da esso slegato²²⁹. Una definizione che ha avuto particolare fortuna è quella elaborata da Beaugrande e Dressler, che hanno sviluppato un modello preciso e al tempo stesso flessibile secondo il quale il testo è una “occorrenza comunicativa” che soddisfa sette criteri di testualità:

1. *Kohäsion* als Verbindung der Worte in der Textoberfläche, 2. *Kohärenz* als vorwiegend semantischer Textzusammenhang (der ‘Textwelt’), [...] 3. *Intentionalität* als Ausdruck der Textabsicht, 4. *Akzeptabilität* als Einstellung des Rezipienten, der die vorliegenden Sprachäußerungen als Text anerkennt, 5.

²²⁵ Si veda Roncaglia, “Leggere in formato digitale”, in Gamba e Trapletti (a cura di). *Le teche della lettura. Leggere in biblioteca al tempo della rete*. Milano: Editrice Bibliografica, 2006, pp. 82-90.

²²⁶ Si veda *Und.*, p. 9.

²²⁷ Si vedano, tra gli altri, Adamzik, *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2016; Sandig, *Textstilistik des Deutschen*, Berlin, New York: De Gruyter, 2006; Janisch, *Textlinguistik. 15 Einführungen*, Tübingen: Narr, 2008 e Brinker, *Textlinguistik*, Heidelberg: Groos, 1993.

²²⁸ Questo dato vale in generale, ma è diventato sempre più evidente negli ultimi decenni: “Texte sind längst nicht mehr allein durch den sprachlichen Teil verstehbar und interpretierbar. Die Zeichenwelt, die uns umgibt, ist inzwischen multimedial. [...] Der Textbegriff sollte weder auf Sprache noch auf andere spezifische Codes beschränkt sein”; si veda Pankow, “Wie die Wahl des Mediums die Herausbildung von Stilmerkmalen beeinflusst” in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. 243-57, qui pp. 243-4.

²²⁹ Si veda Sandig, “Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte” in *ibid.*, op. cit., pp. 3-30.

Informativität als Kennzeichen der Neuigkeit und Unerwartetheit eines Textes

[...] 6. *Situationalität* als Situationsangemessenheit des Textes, 7.

Intertextualität als Ausdruck der Abhängigkeit von anderen Texten.²³⁰

Ciascun esemplare di testo, anche non prettamente verbale, sarà inoltre caratterizzato da (oppure semplicemente avrà) uno stile: “Ogni testo che viene prodotto è il risultato della scelta dei segni del codice in uso”²³¹, dove le caratteristiche stilistiche sono date dalla frequenza, distribuzione e connessione reciproca degli elementi di stile, di cui, vista la quantità e varietà, risulta sterile una sistematizzazione rigida²³². Come sottolinea Sandig, il testo è un concetto intrinsecamente prototipico, caratterizzato da confini fluidi e da caratteristiche posizionabili (se marcate) su una scala graduale, di cui l’aspetto determinante è la *funzione* testuale²³³, ovvero il “centro del testo che guida la comprensione”: così, la coesione (intesa come organicità realizzata a livello linguistico e, nel caso risulti marcata la dimensione grafica e materiale, a livello visivo²³⁴) è attesa, ma non obbligatoria, ma la coerenza (intesa come organicità realizzata a livello di contenuti,

²³⁰ Questa sintesi, di cui è autore Sowinski, è riportata in Adamzik, *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2016, p. 98.

²³¹ Si veda Pankow, “Wahl des Mediums und Herausbildung von Stilmerkmalen” in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit. pp. 243-57, qui p. 244.

²³² Ibid., p. 253. L’analisi farà ricorso, dove opportuno, allo strumentario della stilistica testuale: si vedano, tra gli altri, Sandig, *Textstilistik des Deutschen*, op. cit., l’edizione più recente e aggiornata di una delle monografie dedicate alla linguistica testuale più ampie e autorevoli in tedesco; Eroms, *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt, 2008, basato su una concezione dello stile come categoria non soggettiva, ma piuttosto caratterizzata dalla compresenza di elementi normativi o convenzionali e individuali; Fix, Gardt, e Knappe (a cura di), *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2008, 2 voll., 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 linguaggio nei testi. Per quanto riguarda la ricezione italiana di tali approcci, si vedano: Blühdorn e Foschi Albert, *Lettura e comprensione del testo in lingua tedesca*, op. cit., 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, *Il profilo stilistico del testo*, op. cit., che approfondisce anche il ruolo della teoria della *Gestalt*; Ballestracci, *Stili e testi in lingua tedesca*, op. cit., 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).

²³³ 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”: metaforicamente, l’intreccio di fili ci ricorda che il testo è un’unità caratterizzata da un disegno coerente; si veda ead., “‘Bild im Text – Text und Bild’. Aspekte eines Kolloquiums zu Bild-Text-Beziehungen” in ibid., pp. 391-7, in particolare p. 395.

²³⁴ Ad esempio attraverso la vicinanza fisica (che viene interpretata come tematica) di elementi verbali e visivi, attraverso criteri che il fruitore 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*).

ad esempio tramite la costituzione di catene isotopiche) costituisce il requisito necessario per l'interpretazione tematica²³⁵.

Nella prospettiva della linguistica testuale, un aspetto caratterizzante il fenomeno testo coincide quindi con le modalità tramite le quali si realizza l'articolazione della sua struttura: eterogenea e caratterizzata da elementi discreti, tuttavia destinati a influenzarsi reciprocamente²³⁶. Un testo, per poter funzionare come tale, ha bisogno tanto di elementi divisori (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 mezzi coesivi²³⁷. La natura articolata dei testi, quale che sia la loro natura o il loro livello di complessità²³⁸, costituisce del resto un dato evidente e necessario.

La tensione che accompagna questi aspetti si manifesta in modo particolarmente evidente sul piano sintattico: tra frase 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)²³⁹, 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”²⁴⁰. La dimensione formale delle relazioni grammaticali va

²³⁵ Si veda Sandig, “Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte” in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. 3-30, in particolare p. 4.

²³⁶ Si veda Adam, Jean Michel, “Le paragraphe et la séquence: unités meso-textuelles” in Ferrari, Lala e Stojmenova (a cura di), *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni. Textualité. Fondements, unités, relations. Textualidad. Fundamentos, unidades, relaciones*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2015, pp. 13-28, qui p. 13: “Telle que je la théorise et telle que je la pratique [...], la linguistique textuelle a pour tâche la théorisation et la description des opérations de segmentation, qui délimitent des unités de rang et de longueur différentes, et la description et la théorisation des différents effets de continuité créés par les opérations de liage de ces unités”.

²³⁷ A questo proposito, è lecito chiedersi se l'aspettativa da parte del lettore nei confronti di quello che ha individuato come “testo” costituisca un motivo sufficiente per cercare ed eventualmente individuare dei nessi di senso tra i costituenti.

²³⁸ Anche il testo più semplice è necessariamente composto da una serie eterogenea di elementi (siano essi anche solo parole e segni di interpunzione) che interagiscono su diversi livelli.

²³⁹ Si veda Prandi, Michele, “Il posto del testo in una grammatica” in Ferrari, Lala e Stojmenova (a cura di), *Testualità.*, op. cit., pp. 29-41, qui p. 30.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

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”²⁴¹.

Soffermarsi sull’incontro di queste tendenze apparentemente contrapposte alla segmentazione e all’interazione sembra particolarmente pertinente sia in relazione alla poetica frammentaria di Streeruwitz, sia alla scelta del collage, basato sul principio di estrapolazione e (ri)combinazione. Per quanto riguarda l’opera di Streeruwitz, in particolare, essa viene esplicitamente tematizzata in quanto, a livello sintattico, l’uso intensivo e non codificato del punto fermo da parte della scrittrice sovverte le regole che governano i confini tradizionali della frase, l’unità di studio privilegiata della sintattica. Per quanto riguarda il collage, esso mette in gioco una serie di elementi divisori diversa e più ampia di quella riscontrabile in un testo ‘convenzionale’. Essa non sarà infatti composta unicamente da parole, frasi, paragrafi, capitoli, ma anche dai singoli ‘ritagli’ (laddove siano visibili) e dalle pagine, che possiamo immaginare coincidenti, almeno nel caso specifico del volume analizzato, con i singoli collage²⁴².

Pensare il collage in relazione a quanto esposto sul concetto di testo significa mettere in evidenza alcuni aspetti che hanno a che fare con i fondamenti stessi della concezione della lingua e della comunicazione e che in relazione a forme letterarie canonizzate risultano forse trascurabili²⁴³. Uno spunto interessante in relazione proprio a un aspetto del linguaggio umano talmente ovvio da rischiare l’invisibilità viene dalla lettura di uno dei testi seminali della teoria della metafora nell’ambito della linguistica cognitiva, *Metaphors We Live By*²⁴⁴. Uno dei capitoli del manuale è infatti dedicato alla

²⁴¹ Ibid., pp. 32-3.

²⁴² 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, può essere metaforicamente considerato un contenitore, ovvero un’entità a sé stante; si veda Lakoff e Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit., p. 30. La definizione si applicherebbe, rigidamente, anche a una pagina di romanzo, per esempio, ma sembra meno rilevante, in quanto l’aspetto grafico e spaziale non è determinante per il testo convenzionale, si veda il capitolo precedente.

²⁴³ Ad esempio, 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.)”; si veda Ferrari, Lala e Stojmenova (a cura di), *Testualità*, op. cit., p.9: questi temi costituiscono i principali assi di ricerca del convegno dallo stesso titolo, 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 e lingue di riferimento differenti.

²⁴⁴ Si veda Lakoff e Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1980, in particolare il capitolo “How Metaphor Can Give Meaning to Form”, pp. 126-38.

linearità della lingua, 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 di “oggetto spaziale”.

Nella prospettiva di Lakoff e Johnson, le implicazioni logiche di questo dato comprendono la constatazione che le forme linguistiche possono essere dotate di contenuto in virtù delle metafore spaziali²⁴⁵ che articolano, e che di conseguenza le corrispondenze tra forma e significato sono almeno parzialmente dettate da logica (e non necessariamente arbitrarie) in quanto 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 decodifica²⁴⁶, entro un orizzonte esperenzialista che, del resto, ben si coniuga con la dichiarazione programmatica di Streeruwitz nella premessa alla raccolta²⁴⁷.

Ponendo tali implicazioni in relazione al collage e al suo modo di giocare con la natura spaziale delle forme linguistiche, emerge una potenziale causa determinante delle

²⁴⁵ Ad esempio, “più forma equivale a più contenuto”: ne costituirebbero un esempio i dispositivi morfologici e semantici di reduplicazione, *ibid.*, p. 127, ma si veda anche il capitolo “Orientational Metaphors”, pp. 14-21, che caratterizza la preminenza della spazializzazione sottolineandone la potenziale capacità di escludere altre possibili metafore.

²⁴⁶ 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 a e fa esperienza del mondo e delle persone. L'assunto fondamentale, basato su vari esempi di evidenza linguistica riscontrati nell'inglese ma ipotizzati essere universalmente estendibili, è che il nostro sistema di comunicazione sia basato sugli stessi sistemi concettuali del pensiero e dell'azione. Si veda il primo capitolo del testo, “Concepts We Live By”, *ibid.*, pp. 3-6. Tale approccio è ovviamente 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 sostanziale affinità; si veda a titolo di esempio Benveniste, “Catégories de pensée et catégories de langue” in *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Édition Gallimard, 1966, pp. 63-74, in particolare p. 74: “Mais la possibilité de la pensée est liée à la faculté de langage, car la langue est une structure informée de signification, et penser, c'est manier les signes de la langue.”.

²⁴⁷ Si veda, all'interno di questo lavoro, 3.3 “‘Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.’: Vorwort oppure collage”, pp. 132-46.

perduranti difficoltà di ricezione che sembrano accompagnare il collage da ormai circa un secolo. Infatti, accettando la premessa e l'approccio di Lakoff e Johnson, diviene evidente quanto il collage, mettendo a fuoco la spazialità del linguaggio per estremizzarla, sovvertendone o dissolvendone la linearità, ponga una sfida significativa: secondo questa logica, il collage di materiale verbale, e ancora di più se verbale e visivo²⁴⁸ richiederebbe un tipo di lettura che, col venire meno della linearità e del consueto schema tema-rema che essa metaforicamente implica, risulta *cognitivamente* diversa, certamente caratterizzata da un'intensa partecipazione attiva del fruitore.

2.2.2.2 L'immagine

Se è vero che "l'essere umano è un essere primariamente visivo"²⁴⁹, l'immagine come concetto e le immagini concrete che osserviamo e usiamo quotidianamente devono svolgere un ruolo di primo piano nella nostra interazione con la realtà circostante. Eppure, le difficoltà di definizione del concetto²⁵⁰, tanto quelle intrinseche che quelle più strettamente legate alle evoluzioni della linguistica e della critica letteraria negli ultimi decenni, sono notevoli, come riassume Mitchell:

the question of the nature of imagery has been second only to the problem of language in the evolution of modern criticism. If linguistics has its Saussure and Chomsky, iconology has its Panofsky and Gombrich. [...] [L]anguage and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment – perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding. [...] The commonplace of modern studies of images, in fact, is that they must be understood as a kind of language; instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and

²⁴⁸ Si può supporre che quanto affermato possa essere esteso ad altre forme di scrittura visiva o di espressione 'miste', ma ciò esulerebbe dall'ambito e dall'oggetto di studio, nonché dalle competenze, alla base di questo lavoro.

²⁴⁹ Si veda Stegu, "Text oder Kontext: Fotos in Tageszeitungen" in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 307-23, in particolare p. 308: "Auch wenn sich in gewissen Medien die Bildlastigkeit erst zu einem späteren Zeitpunkt entwickelt hat, ist zu bedenken, dass der Mensch primär ein optisches Wesen ist – auf alle Fälle ist seine prinzipielle Sehfähigkeit älter als seine Lesefähigkeit, und dadurch ist die vermehrte Aufnahme von Bildern eine Art Rückkehr zu früheren und tiefer sitzenden Wahrnehmungsgewohnheiten".

²⁵⁰ Si veda a proposito anche Boehm (a cura di), *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

transparence concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification.²⁵¹

Per questa ragione, Mitchell si concentra non tanto sul tentativo di fornire una descrizione precisa e circoscritta del concetto di *image* (o immagine), quanto dei suoi possibili impieghi anche in relazione alle pratiche sociali e culturali che ne sono alla base. Infatti, Mitchell considera l'immagine come qualcosa di più di un "semplice segno", piuttosto "una storia che scorre in parallelo e partecipa alle storie che ci raccontiamo sulla nostra stessa evoluzione, da creature 'fatte a immagine di' un creatore a creature che creano loro stesse e il proprio mondo a propria immagine"²⁵², senza dimenticare che sono moltissimi e variegati i fenomeni che possono essere raccolti sotto questo nome. Si hanno infatti immagini grafiche (ad es. 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 (come gli esempi di ecfraresi, ovviamente, ma anche le metafore)²⁵³ – con le evidenti difficoltà di circoscrizione e definizione del concetto che ne conseguono.

Oltre alle complessità, il fatto che il concetto di immagine rimandi significati caratterizzati da un grado anche elevato di metaforicità porta a quella che Boehm ha individuato come peculiarità determinante, per le sue "implicazioni categoriali", della logica delle immagini²⁵⁴, ovvero la loro ammaliante capacità di suggerire o addirittura mostrare ciò che non c'è, di procedere anche *in absentia*²⁵⁵. Questo aspetto in qualche

²⁵¹ Si veda Mitchell, "What is an Image?" in *New Literary History*, vol. 15:3 (1984), pp. 503-537, qui pp. 503-4.

²⁵² Ibid., p. 504.

²⁵³ Ibid., pp. 504-5.

²⁵⁴ Si veda Boehm, "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder" in Maar e Burda (a cura di), *Iconic Turn*, op. cit., pp. 28-43, qui pp. 40-1: "[Die kategoriale Implikate] besagen, dass jedes Bild seine Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten zieht. Wir können gar nicht anders, als das Dargestellte auf seinen in ihm vorstrukturierten Horizont und Kontext hin zu betrachten. Dieser aber gehört einer prinzipiell anderen kategorialen Klasse an. Es ist mithin die visuelle Kontamination dieser beiden unterschiedlichen Realitäten, die den Anstoß dafür gibt, dass ein materieller Sachverhalt als Bild erscheint und jener Überschuss des Imaginären entsteht". Senza dimenticare, come ha sottolineato Maar nel volume concepito come compagno a quello da cui è tratta la citazione, 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, si veda Maar, "Iconic Worlds – Bilderwelten nach dem *iconic turn*" in ead. e Burda (a cura di), *Iconic Worlds*, op. cit., pp. 11-14.

²⁵⁵ Sulla capacità delle immagini (in origine sacre) di richiamare una *praesentia*, si veda Wenzel, "Schrift und Gemeld. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder" in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 29-52, in particolare pp. 40-7; ma anche Mitchell, "What is an Image?", in

modo annulla la differenza tra significati letterali e metaforici dell'immagine, come sottolinea Mitchell:

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.²⁵⁶

Rimane aperta la questione di cosa siano, effettivamente, queste immagini, mentali o reali. Per Boehm, si tratta di una domanda che è inestricabilmente legata agli sviluppi nelle arti visive dall'impressionismo in poi, in quanto egli individua in questo movimento una cesura al seguito della quale risulterebbe impossibile creare un'immagine senza prima chiedersi cosa essa sia²⁵⁷. Tale cesura segnerebbe 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 realizzata anche tramite una riduzione dell'*imitatio*²⁵⁸.

Rimane tuttavia necessario prendere in considerazione le costanti oggettive della percezione visiva dell'immagine. Un appiglio utile viene offerto dal principio fondamentale della teoria della Gestalt, sviluppato muovendo dal riconoscimento, da parte di Christian von Ehrenfels, di una qualità “gestaltica” posseduta dalle melodie²⁵⁹. 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 noto principio fondamentale della Gestalt: il tutto equivale a più della somma delle singole

op. cit., pp. 503-537, qui p. 521: “The words we now translate as image (the Hebrew *tselem*, the Greek *eikona*, and the Latin *imagine*) are properly understood, as the commentators never tire of telling us, not as any material picture but as an abstract, general, spiritual ‘likeness.’ The regular addition of the phrase “and likeness” to “image” (the Hebrew *demuth*, the Greek *homoioosin*, and the Latin *similitudinem*) is to be understood not as adding new information but as preventing a possible confusion: ‘image’ is to be understood not as ‘picture’ but as ‘likeness,’ a matter of spiritual similarity”.

²⁵⁶ Si veda Mitchell, “What is an Image?”, in op. cit., pp. 503-537, qui p. 510.

²⁵⁷ Si veda Boehm, “Die Bilderfrage”, in id. (a cura di), *Was ist ein Bild?*, op. cit., pp. 325-43, qui p. 326: “Bevor ein Künstler [des 20. Jahrhunderts] gestaltet und indem er gestaltet, muß er die Frage stellen und beantworten, was für ihn überhaupt »Bild« sein soll. [...] Die Stationen dieses Prozesses markieren den Verlauf der Kunstgeschichte [des 20. Jahrhunderts]”.

²⁵⁸ Si veda Polanyi, “Was ist ein Bild?”, in ibid., pp. 148-62.

²⁵⁹ In questa sede, si rinuncia all'approfondimento dell'evoluzione storica delle diverse fasi di questa scuola di pensiero, per la quale rimando a Wagemans, “Historical and conceptual background: Gestalt theory” in id. (a cura di), *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*, Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 3-20.

parti. Per quanto questa caratteristica non sia limitata alle immagini (e, oltre alla musica, sia logicamente estensibile anche ai testi), in relazione a esse, permette di mettere a fuoco due caratteristiche essenziali, anche per contrasto a quanto rilevato a proposito del testo: la simultaneità e l'alinearietà. Un'immagine viene vista, se le dimensioni non lo impediscono, prima nella sua interezza, sui cui componenti l'occhio potrà poi scorrere senza dover seguire un ordine prestabilito.

2.2.2.3 Parole e immagini si fanno testo

Pfister ha riassunto in modo molto incisivo le differenze tipologiche che caratterizzano testo e immagini, mettendo contemporaneamente in luce la profondità delle relazioni che legano questi due elementi:

In semiotic terms, image and text, or pictorial and scriptural representation, are worlds apart from each other: the one is iconic (C.S. Peirce) in a way that applies to the other only in such special cases as onomatopoeia or concrete poetry; the pictorial sign is motivated whereas the linguistic and scriptural sign is arbitrary (de Saussure); the one is based on single, the other on *double articulation* (Martinet); the one is a direct representation, the other the representation of a representation; the one employs 'soft' analogical codes, the other 'hard' digital codes and the signification of the one is, therefore, predominantly connotative and that of the other predominantly denotative; the one is spatial and does not control the temporary sequentiality of reception the way the other does through its linear arrangement of signs etc. And yet, across this semiotic gulf, these two types of representation have always engaged in a dialogue with each other [...], supplementing and complementing each other's signifying potential, or more recently disrupting it.²⁶⁰

Tuttavia, questa situazione già articolata, che vede il linguaggio verbale e le immagini come "mezzi di rappresentazione prototipicamente diversi", viene ulteriormente complicata se si considera che il linguaggio da solo può, come già accennato, in certi suoi impieghi, creare delle immagini²⁶¹, e che la scrittura può farsi

²⁶⁰ Si veda Pfister, "The Dialogue of Text and Image. Antoni Tapies and Anselm Kiefer" in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 321-344, qui p. 321.

²⁶¹ Si veda Sandig, "Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte" in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. 3-30, in particolare pp. 27-8. La poesia visiva e quella concreta forniscono numerosi esempi, come quelli celeberrimi di *Il pleut* di Apollinaire (1918) e *Apfel* di Reinhard Döhl (1965),

visiva, se mette in scena e sfrutta la dimensione grafica e tipografica, ed essere osservata come un'immagine²⁶². Si potrebbe di conseguenza anche logicamente ipotizzare che, per contro, la dimensione visiva di questa scrittura, oppure un'immagine che accompagna un testo può essere 'letta' anche in relazione a una sua ipotetica valenza semantica²⁶³:

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.²⁶⁴

In questo senso, la parola può farsi immagine e l'immagine parola, ricordando che 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 di un significato verbale²⁶⁵. Oppure i due elementi possono convivere sulla stessa pagina mantenendo la propria specificità, ricordando che per le interazioni c'è una gamma di possibilità estremamente ampia, dal "timone" alla "protesi"²⁶⁶ con tutte le sfumature comprese.

²⁶² Un esempio particolarmente chiaro di questa coincidenza tra scrittura e immagine è offerto dai capoleggera istoriati, in quanto essi enfatizzano l'aspetto visivo mantenendo la leggibilità.

²⁶³ Si veda Stöckl, 1997, p. 143: "Damit eine semantische Verknüpfung von Bild und Text zustandekommen kann, müssen visuelle Zeichenkomplexe auf eine bestimmte Art und Weise auf den Text verweisen. Oder umgekehrt: Formulierungen des Texts nehmen gezielt auf das Bild Bezug". Così si creano quelle che Stöckl chiama "Schalt- bzw. Kontaktstellen".

²⁶⁴ Si veda Wolf, "Texte als Bilder" in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. 289-305, qui p. 289; e anche Stöckl, "In between modes. Language and image in printed media" in Ventola, Charles e Kaltenbacher (a cura di), *Perspectives on Multimodality*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, pp. 9-30, qui p. 19: "There are two basic ways in which the linguistic and the pictorial mode can come together in a text. Firstly, a verbal text can itself acquire image qualities by means of typography and layout. In this case, a peripheral mode (typography) of a medial variant (writing/language) is employed for partial transfer from one core mode (language) to another (image). Here, the carrier of the linguistic mode emulates the pictorial. Secondly, and this is the more common option, a verbal text is combined with an image. The two core modes are semantically and formally integrated so that each mode strategically employs its range of sub-modes thus unfolding the specific semiotic potential of each mode and contributing to an overall communicative gestalt".

²⁶⁵ Si veda Webster, *Reading Visual Poetry after Futurism*, op. cit., p. 86.

²⁶⁶ Pignotti e Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, op. cit., pp. 150-66: ciascuno dei due elementi può assumere uno dei due ruoli in relazione all'altro. Secondo Mitchell, le relazioni "normali" o comunque "tradizionali" sarebbero quelle che prevedono una subordinazione chiara e la sutura di uno dei media all'altro, generalmente con una divisione dei compiti molto chiara; si veda id., *Picture Theory*, op. cit., p. 91.

Proprio per questa ragione, è opportuno cercare di restringere il campo di indagine. Le opere letterarie che uniscono parola e immagine, oppure qualità testuali e grafiche, possono essere situate nell'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).²⁶⁷

Questo tipo di procedimento implica contemporaneamente relazioni di natura sia ossimorica che tautologica, come spiega Scott in relazione alla scelta del titolo del volume da cui è tratta la seguente citazione, *Reading Images and Seeing Words*²⁶⁸:

Images are generally understood to bring us closer to objects in the real world than the arbitrary signs of language, giving an instantaneous sense of the presence of an object, one which, momentarily at least, may be released from a specific meaning or interpretation. Conversely, words are seldom consciously apprehended as visual signs by the literate reader, who rather addresses his/her attention to the underlying meaning or concept for which they stand. In this respect, reading images and seeing words is an oxymoron²⁶⁹. However [...] it is now generally accepted that images and words, as meaningful signs, both involve an element of reading and seeing – though to different degrees. Verbal signs when written are always already *visual* (the signifier aspect); visual signs in turn are always already *legible* to the extent that as *signs* they have to be recognizable and interpretable in terms of a code of signification. No visual phenomenon of the world becomes *significant* until its sign-aspect is apprehended. As a result of this, a significant degree of tautology may be seen as being encountered in the actions of reading and seeing.²⁷⁰

²⁶⁷ Pignotti e Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, op. cit., p. 13.

²⁶⁸ English e Silvester (a cura di), *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

²⁶⁹ Si tratta di una concezione diffusa anche nella letteratura in lingua italiana: "Formalmente essa [la poesia visiva] è un ossimoro [...] è un'espressione insomma che tende a presentare la parola – manifestazione eminentemente verbale, linguistica, orale, acustica... – come qualcosa da guardare, da vedere, da fruire con gli occhi", si veda Dehò (a cura di), *Lamberto Pignotti. Parole immagini e...* Prato: Gli Ori, 2008, op. cit., p. 137.

²⁷⁰ English e Silvester (a cura di), *Reading Images and Seeing Words*, op. cit., p. ix. Qui Scott sottolinea anche come in molti ambiti accademici sia cresciuta la consapevolezza della natura sostanzialmente ibrida o mista delle modalità tramite le quali apprendiamo nuove conoscenze e costruiamo significati.

L'affinità e la contaminazione implicate dalla relazione tautologica²⁷¹ vengono rilevate anche da Mitchell, che sottolinea quanto la scrittura, come medium, 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", in quanto "la scrittura, nella sua forma fisica, grafica, è la sutura inseparabile tra il visivo e il verbale"²⁷². Questa estensione metaforica può anche essere estremizzata applicandola 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 immaginifica²⁷³.

²⁷¹ Da un punto di vista cognitivo, essa ha oltretutto origini molto profonde: "Die audiovisuelle Wahrnehmung und das Gedächtnis sind die primären Medien der Kommunikation, auf die sich Schrift und Bild beziehen als Medien der Erinnerung und der Vergegenwärtigung", si veda Wenzel, "Schrift und Gemeld. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder", in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 29-52, qui p. 37.

²⁷² Si veda Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 95: "Viewed from either side, from the standpoint of the visual or the verbal, the medium of *writing* deconstructs the opposition between the 'literal' (letters) and the 'figurative' (pictures) on which it depends. [...] That images, pictures, space, and visibility may only be figuratively conjured up in a verbal discourse does not mean that the conjuring fails to occur or that the reader/listener 'sees' nothing. That verbal discourse may only be figuratively or indirectly evoked in a picture does not mean that the evocation is impotent, that the viewer 'hears' or 'reads' nothing in the image". Questo dato ricorda che, per quanto generalmente ignorato, tutta la scrittura è, 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 certamente attivare processi sinestetici, in quanto 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 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); si vedano "sinestesia in 'Enciclopedia dell'Italiano'", www.treccani.it, e "Definizione e significato di sinestesia", dizionari.corriere.it, ultima consultazione: 06/02/2018. Sono poi molti gli autori che dichiarano di prediligere o di addirittura di aver bisogno di una lettura ad alta voce per completare la propria opera. Per quanto riguarda gli aspetti neurologici e cognitivi che pure, si vedano Rastle e Brysbaert, "Masked phonological priming effects in English. Are they real? Do they matter?", in *Cognitive Psychology*, vol. 53:2 (2006), pp. 97-145, che sottolinea come, per quanto non vi sia ancora una piena comprensione della misura nella quale la fonologia influenzi il riconoscimento di testi, né dei meccanismi cognitivi che governano le interazioni tra computazione fonologica e visuale della parola scritta, vi è un ampio consenso che entrambi possono partecipare al processo di lettura; Del Campo, Roxana et al., "Levels of Phonology Related to Reading and Writing in Middle Childhood", in *Reading and Writing*, 28:2 (2015), pp. 183-198, che investiga il rapporto sostanziale tra fonologia e decodificazione a livello di parola, e Marom e Berent, "Phonological Constraints on the Assembly of Skeletal Structure in Reading", in *Journal of Psycholinguistic Research*, 39 (2010), pp. 67-88, che fa riferimento all'ampio corpo di ricerca a supporto della teoria che la parola scritta sia plasmata dalla fonologia.

²⁷³ Si veda a proposito Fix e Wellmann, "Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig" in ead. e id. (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. IX-XVII, in particolare p. XVII: "Die Skala der Möglichkeiten [...] reicht vom Gebrauch stilistischer Mittel der Anschaulichkeit, von Sprachbildern also, über das Wortspiel, das auf Doppeldeutigkeit, Vagheit oder Homonymie von Wörtern beruht, bis zur zunehmenden Verbildlichung von Texten, indem Bilder die Funktion sprachlicher Zeichen übernehmen (Beispiel: Piktogramme), bis dahin, daß nicht mehr auseinandergehalten werden kann, was Sprachtext und was Bildtext ist". In particolare, è nota la qualità immaginifica delle metafore: "Die geläufigste Metapher über Metaphern ist die der

Tuttavia, la comprensione del sodalizio tra parola e immagine, pur con le sue radici antiche, è caratterizzata da diffuse difficoltà. Come nota Schmitz-Emans nel preambolo alla sua monografia *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare*, 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 generi²⁷⁴. Essa, pur non essendo una prerogativa del secolo scorso, risulta certamente caratterizzante per questo periodo²⁷⁵ che ha visto anche l'esplosione della fotografia²⁷⁶, del cinema, della televisione²⁷⁷, e in generale l'affermazione del potere e dell'onnipresenza dell'immagine²⁷⁸. In estrema sintesi, si può

Bildhaftigkeit"; in effetti, la metafora può essere considerata come caso estremo della capacità del linguaggio verbale di suggerire o suscitare nell'immaginazione una visualizzazione che va ben oltre l'autonomia semantica delle singole parole che la compongono, si veda Pérennec, "Stilfiguren und Bildhaftigkeit", in *ibid.*, pp. 93-103, qui p. 93.

²⁷⁴ Si veda Schmitz-Emans, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 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 generalizzabile; si veda *ibid.*, p. 3 – a vent'anni di distanza, tanto l'affermazione quanto la motivazione sembrano ancora validi.

²⁷⁵ Si veda anche von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München: C.H. Beck Verlag, 2005, p. 301.

²⁷⁶ Il ruolo chiave della fotografia, in particolare, viene sottolineato da Bredekamp nella sua breve storia della *iconic turn*: "[die Fotografie hat] in ihrer nie zuvor da gewesenen Fülle an Bildern und Reproduktionen den Grundfragen des Ikonischen eine geradezu physisch spürbare Realität vermittelt". inoltre, con la pretesa di obiettività, riguardo alla fotografia perdura ancora oggi la convinzione che essa sia non solo una rappresentazione, ma una materializzazione della realtà; si veda Bredekamp, "Drehmoment – Merkmale und Ansprüche des *iconic turn*" in Maar e Burda (a cura di), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004, pp. 15-26.

²⁷⁷ O, più in generale, dei media visivi. Si potrebbero forse includere in questa lista gli sviluppi legati alla diffusione dei pc e della rete; come fanno Fix e Wellmann sottolineando anche l'impatto quotidiano: "Die Zunahme der Bildlichkeit in unserem Alltag, die Veranschaulichung des Lebens durch Film, Fernsehen, PC und vergleichbare Medien fordert uns einen anderen Umgang mit der Wirklichkeit ab, als wir ihn traditionell gewöhnt sind", si veda *ead. e id.*, "Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig" in *ead. e id. (a cura di), Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. IX-XVII, in particolare p. XII.

²⁷⁸ Si veda Bolter, "Critical Theory and the Challenge of New Media" in Hocks e Kendrick (a cura di), *Eloquent Images*, op. cit., pp. 19-36, che muove dall'osservazione che la constatazione della predominanza della rappresentazione visiva nella nostra epoca costituisca ormai una sorta di topos condiviso non solo da critici (da Gombrich a Jameson, passando per Mitchell), ma anche dalla cultura popolare e dalla comunità artistica. Al tempo stesso, "la vita contemporanea è satura di segni, lettere, linguaggio in forma visiva più di quella di qualsiasi altra epoca – t-shirt, cartelloni, pannelli elettronici, cartelli neon, media a stampa prodotti in massa – tutto questo fa parte del paesaggio visibile della vita quotidiana, soprattutto nella cultura occidentale urbana", Drucker, *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and the Imagination*. London: Thames and Hudson, 1995, p. 21. Si veda anche Hoffmann e Rippl, "Einleitung", in *id. (a cura di), Bilder. Ein (neues) Leitmedium?* Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, pp. 7-12, qui p. 7: "Bilder werden derzeit zum Leitmedium westlicher Kultur erklärt. Die Konjunktur von Bildern steht in engem

affermare che una delle (molte) caratteristiche rivoluzionarie delle stesse avanguardie artistiche che hanno sviluppato e sperimentato il collage risiede nell'integrazione di testo, ovvero discorsività, e immagine, ovvero figuratività, a seguito di una fase di totale separazione dei generi artistici²⁷⁹.

Anche in relazione a questo aspetto, il ruolo svolto dal collage è centrale. Non solo la presentazione di parola e immagine in un unico contesto costituisce una possibilità innata e ampiamente sfruttata²⁸⁰, ma essa è stata 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). Il loro impatto difficilmente può essere sopravvalutato:

When Georges Braque in 1910/11, immediately followed by Picasso und Juan Gris, began to insert letters, figures and words into his cubist compositions, he not only expanded the vocabulary of painting, he also exploded conventional notions of the arts.²⁸¹

Proprio questi esiti sembrano aver contribuito alla transizione dal cubismo analitico, volto all'analisi della struttura della forma tramite l'abbandono del punto di

Zusammenhang mit der Erfindung technisch-apparativer Bildmedien im 19. Jahrhundert. Während die Ölmalerei den oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten war, hat die Fotografie entscheidend dazu beigetragen, dass Bilder seit dem späten 19. Jahrhundert zu einem leicht zugänglichen Medium wurden. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts prägen Bilder fast alle Lebensbereiche und scheinen andere Medien zunehmend zu verdrängen. Anhänger der neuen Bildmedien verkünden schon seit einiger Zeit das Ende der am Wort ausgerichteten Buchkultur”.

²⁷⁹ Si veda Maltovsky, *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2004, p. 9.

²⁸⁰ Senza dimenticare, naturalmente, che esempi di abbinamenti tra parola e immagine, ma anche di contaminazioni verbo-visive 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), si vedano Dehò (a cura di), *Lamberto Pignotti*, op. cit., p. 138; Bohn, *Reading Visual Poetry*, op. cit., p. 13; Adler e Ernst, *Text als Figur*, op. cit., p. 194, e in particolare p. 9: “Der Begriff der visuellen Poesie verbindet sich im Bewußtsein literarisch interessierter wie literaturwissenschaftlich engagierter Kreise fast ausschließlich mit der modernen Konkreten Poesie, die als literarische Strömung in den 50er Jahren populär geworden ist und in Richtungen wie der italienische Poesia visiva oder der konzeptionellen Poesie ihre Lebensfähigkeit bis in die unmittelbare Gegenwart hinein bewahrt hat”, sottolineando anche, poco più avanti, come quando anche le radici di queste forme visive vengano ricercate più indietro nel tempo, non ci si spinga oltre Mallarmé o Arno Holz, nonostante si possano arrivare a considerare fino a tre millenni circa di storia in una gran varietà di culture e contesti, tanto da suggerire che variazioni sul concetto di ‘poesia visiva’ siano da considerarsi una “costante transculturale” (ibid.). Tuttavia, proprio per questa ragione mi sembra più proficuo, oltre che necessario, focalizzare evoluzioni caratterizzate da una certa contiguità temporale e continuità culturale.

²⁸¹ Si veda Pfister, “The Dialogue of Text and Image. Antoni Tapies and Anselm Kiefer” in Dirscherl, *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 321-344, qui p. 323.

vista unico a favore di una prospettiva molteplice e simultanea, a quello sintetico, teso a saggiare i limiti tra illusione e realtà²⁸². 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 estetiche di rappresentazione della realtà rivoluzionarie poi ulteriormente approfondite nei decenni a venire²⁸³:

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.²⁸⁴

Sussiste tuttavia una tensione tra questo fenomeno, che corrisponde a una maggior consapevolezza della divergenza tra parola e immagine intesa non come rivalità, ma piuttosto come pluralità di possibilità di reciproca dinamizzazione, e la diffusione sempre più pressante della *visual culture* rilevata negli ultimi decenni del secolo da Mirzoeff²⁸⁵, con la fondamentale implicazione che la concezione del “mondo-come-testo” (e più anticamente del “mondo-come-libro”) è stata sfidata da quella del “mondo-come-

²⁸² Si veda “Collage”, www.Britannica.com, ultima consultazione: 22/05/2018, “Cubism”, www.Britannica.com, ultima consultazione: 22/05/2018, e “Western Painting – Modern”, www.Britannica.com, ultima consultazione: 22/05/2018. Si veda inoltre Dirscherl, “Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text” in id. (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 15-26, qui p. 22: “Die künstlerischen Avantgarden zu Beginn des Jahrhunderts befreien die Malerei endgültig aus der Zwangsjacke mimetischen Nachvollzugs von Wirklichkeit und damit aus ihrer jahrhundertealten Abhängigkeit von der Literatur”.

²⁸³ 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 sovvertire ancora più chiaramente “il rapporto consueto, sussumendo le parole in immagini e insegnandoci così a considerare le parole stesse immagini. [...] Il loro lavoro, insistendo sulla sua forma visuale piuttosto che il suo significato simbolico, ha reso la parola immediata e sensualmente percepibile”; si veda Bolter, “Critical Theory and the Challenge of New Media” in Hocks e Kendrick (a cura di), *Eloquent Images. Word and Image in the Age of New Media*, Cambridge, London: The MIT Press, 2003, pp. 19-36, qui p. 19.

²⁸⁴ Si veda Dirscherl, “Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text” in id. (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 15-26, qui p. 22. Nella stessa sede, Dirscherl definisce il primo e più celebre dei romanzi-collage di Max Ernst, *La femme 100 têtes* (1929) come culmine di un processo di allontanamento da rapporti tra testo e immagine intesi in modalità prettamente illustrativa.

²⁸⁵ Si veda Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, in id. (a cura di), *The Visual Culture Reader*, London, New York: Routledge, 1998, pp. 1-13, in particolare p. 6.

immagine”²⁸⁶. Questo avviene oltretutto sullo sfondo della *pictorial turn* rilevata da Mitchell, da intendersi non solo come diffusione dell’immagine e dei media visiva, ma anche come apertura e interesse da parte del mondo accademico e non nei confronti delle sue implicazioni²⁸⁷:

What makes for the sense of a pictorial turn, then, is not that we have some powerful account of visual representation that is dictating the terms of cultural theory, but a broad range of intellectual inquiry. 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.²⁸⁸

²⁸⁶ Anche Fix e Wellmann ricordano, in apertura del volume a loro cura *Bild im Text – Text und Bild* (op. cit.), che viviamo in una “Bildergesellschaft”, sottolineandone le implicazioni più ampie in relazione alla possibile estetizzazione dell’esperienza: “Damit stellt sich die Forschungsfrage, ob wir auch in einer Welt der zunehmenden Ästhetisierung leben. Gemeint ist die intendierte, auffällige Verwendung von sprachlichen und bildlichen Zeichen, durch die Verborgenes sichtbar gemacht, Gemeintes gesagt, ein Zweck fokussiert und für eine spezielle Mitteilung besondere Aufmerksamkeit geweckt wird. [...] Das, was wir immer schon gekannt haben, die Mitteilung von Inhalten durch Mittel des Verbildlichen – durch sprachliche oder materielle Bilder – nimmt in einem Maße zu, daß es das Interesse der Wissenschaftlicher, zumal mit der mit der Sprache und Literatur und ihrer Mitteilung befaßten, unbedingt wecken sollte; denn Ästhetisierung vollzieht sich auch und gerade im Bereich des Zeichenaustauschs.”, si veda ead. e id., “Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig” in *ibid.*, pp. IX-XVII, qui p. IX.

²⁸⁷ Si veda a proposito anche Boehm, “Die Bilderfrage”, in *id.* (a cura di), *Was ist ein Bild?*, op. cit., pp. 325-43, qui p. 325: “Bilder habe Konjunktur: seit den Achtzigerjahren sind sie zu einem kulturellen »Paradigma« aufgerückt, dessen Signale auch in einer entfernten und weiteren Öffentlichkeit bemerkt werden. Die Verabschiedungen der sogenannten »Gutenberg-Galaxie« – der Norm der Schrift und der Epoche des Buches – sind noch in lebhafter Erinnerung, ein Abschied, von dem gesagt wurde, er bereite einer neuen Aktualität des Mediums Bild den Boden”.

²⁸⁸ Si veda Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 13. Si veda comunque l’intero capitolo “The Pictorial Turn” in *ibid.*, pp. 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): il primo, in ordine di tempo, è *visualistic turn*, si veda Fellmann, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*, Reinbek: Rohwolt, 1991; *ikonische Wende* o *iconic turn*, si veda Boehm (a cura di), *Was ist ein Bild?*, op. cit., ripreso, tra gli altri, anche da Christa Maar e Hubert Burda

Eppure, allo stesso tempo, come sottolineano Hocks e Kendrick²⁸⁹, le relazioni tra parola e immagine, tra testi verbali e visivi, tra cultura editoriale e visuale, non risultano sempre solo intrinsecamente dialogiche o caratterizzate da momenti di compenetrazione. Esse hanno esibito contraddizioni, paradossi e sovrapposizioni fin dalla retorica antica, al punto che la dicotomia netta tra parola e immagine può anche essere vista come il risultato di un'operazione di semplificazione e astrazione che occulta il carattere effettivamente ibrido dei media antichi e di quelli moderni²⁹⁰ e che coincide piuttosto con un tentativo di purificazione arbitrario e utopico tipico.

Alla radice di queste complessità e ambivalenze²⁹¹, potrebbe essere anche il fatto che l'immagine sembra scontrarsi ancora con un pregiudizio negativo, se non addirittura una forma di disprezzo storicamente radicata, in relazione ad almeno tre aspetti eterogenei. In primo luogo, l'estrema diffusione delle immagini, in virtù della loro qualità "sensuale" e della loro potenziale sospensione "tra realtà e finzione", quindi alla loro possibile mancanza di chiarezza, al rischio di seduzione e alla *différance* di significato

nei due volumi a loro cura dedicati al tema: *Iconic Turn*, op. cit., e *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln: DuMont, 2006; e infine *visuelle Wende* o *visual turn*, si veda Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem, 1993. Ognuna di queste espressioni gioca in ogni caso con la serie di svolte individuate dal filosofo Richard Rorty nel 1967, in particolare, per contrasto, con la *linguistic turn*, ed evidenzia, anche senza approfondire le rispettive differenze intuibili, l'enorme interesse per l'indagine delle immagini, dalla loro diffusione, alla loro interpretazione e alla loro stessa natura.

²⁸⁹ Si veda Hocks e Kendrick, "Introduction: Eloquent Images" in ead. (a cura di), *Eloquent Images. Word and Image in the Age of New Media*, Cambridge, London: The MIT Press, 2003, pp. 1-18.

²⁹⁰ Si veda Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., pp. 94-5: "The image/text problem is not just something constructed 'between' the arts, the media, or different forms of representation, but an unavoidable issue within the individual arts and media. In short, all arts are 'composite' arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes".

²⁹¹ Esse vengono oltretutto acuite dal rapido intensificarsi dell'interesse per il rapporto tra testo e immagine, che ha stimolato l'organizzazione di numerose conferenze e simposi e la pubblicazione di miscellanee e monografie dedicate, senza che a questi fenomeni sia potuta sempre corrispondere un'adeguata sistematizzazione teorica, come nota già nel 1993 Klaus Dirscherl 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 la grande varietà terminologica e di approcci che caratterizza questo ambito che si trova conteso tra molteplici "discipline in cooperazione e in concorrenza", si veda id., "Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text" in id., *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 15-26.

tradizionalmente associati²⁹², genera sia fascinazione che il moto opposto, fobia²⁹³. Come ha spiegato in modo incisivo Boehm:

Die Macht, die Bilder innewohnen kann, liegt offenbar auch in ihrer Fähigkeit, Zugänge zu etwas zu öffnen, was tot oder anderswo ist, zu einem mächtigen Herrscher, einem religiösen Gehalt, etwas Unsichtbarem, das weder Körper noch Gesicht hat, oder zu etwas Erdachtem, Erträumtem. Die Macht des Bildes bedeutet: »Il fait voir«, es öffnet die Augen, es zeigt.²⁹⁴

L'analogia con quanto descritto in apertura del capitolo come tipico del collage in virtù del suo essere un'unità composta di frammenti all'altro che necessariamente rimandano altrove risulta evidente, proprio come il fatto che grazie all'impiego di immagini se ne possa ottenere un primo potenziamento, seguito da quello dettato dalla compresenza di materiale testuale e grafico:

Die Verbindung von Wort und Bild zielt auf eine Wiederholung des Abwesenden als Gegenwart besetzende Erfahrung, auf eine erfüllte Präsenz, die den Abstand zwischen Jetzt und Einst, Hier und Dort vergessen läßt.²⁹⁵

In secondo luogo, nei secoli che hanno preceduto lo sviluppo dei media audiovisivi, l'editoria, e con essa, soprattutto prima della diffusione della litografia, parola e testo, ha occupato un ruolo di prestigio nella trasmissione di contenuti colti²⁹⁶, in

²⁹² Si veda Baetens, "Illustrations, Images and Anti-Illustrations", in Hocks e Kendrick (a cura di), *Eloquent Images*, op. cit., pp. 179-99. Queste associazioni stereotipate sono antiche almeno quanto la storia della denuncia del vitello d'oro da parte di Mosé, come ricorda Mitchell: "But then people have always known, at least since Moses denounced the Golden Calf, that images were dangerous, that they can captivate the onlooker and steal the soul", si veda id., *Picture Theory*, op. cit., p. 2.

²⁹³ Ibid. Per Mitchell, la specificità del postmoderno risiede proprio in questa tensione.

²⁹⁴ Si veda Boehm, "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder" in Maar e Burda (a cura di), *Iconic Turn*, op. cit., pp. 28-43, qui p. 32. Seppur in modo molto più limitato, la parola, naturalmente, può essere anch'essa intesa come rappresentazione di qualcosa che non c'è: "Bilder und Wörter – beide Zeichenarten – [spielen] mit der Differenz, mit dem Unterschied zwischen ihrem repräsentativem Charakter und der Sache, auf die sie verweisen sollen. Wir sehen: Der Mensch kann nur mittelbar mit der Wirklichkeit umgehen", si veda Fix e Wellmann, "Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig" in ead. e id. (a cura di), pp. IX-XVII, qui p. XV.

²⁹⁵ Si veda Wenzel, "Schrift und Gemeld. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder", in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., pp. 29-52, qui p. 47. Si veda anche Stegu, "Text oder Kontext: Fotos in Tageszeitungen" in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000, pp. 307-23, qui p. 319: "Die Besonderheit von in Sprachtexten eingebetteten Bildern liegt m.E. gerade darin, dass sie sowohl Eigenschaften von außersprachlicher Wirklichkeit als auch von Texten Haben bzw. ihnen solche sinnvoll zugesprochen werden können".

²⁹⁶ Si veda Drucker, *The Alphabetic Labyrinth*, op. cit., p. 21.

parallelo a una tradizione di origine antica, rafforzata nel medioevo, che deduceva l'inferiorità delle arti figurative dal loro impiego didattico per istruire gli analfabeti²⁹⁷. Da questi due aspetti deriva implicitamente che la materialità (inclusa la dimensione tattile²⁹⁸) e il potenziale visivo della parola, quando vengono focalizzati, non solo non risultano testuali, ma risultano anzi potenzialmente connotati come anti-testuali.

Infine, anche in relazione a queste stesse caratteristiche, si può inoltre rintracciare una certa svalutazione dell'immagine nei fondamenti dell'estetica illuminista:

Die moderne ist ein visuelles Zeitalter. Aber ihrer 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.²⁹⁹

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, alinear³⁰⁰. Secondo Warncke, questa distinzione suggerisce una riduzione di quest'ultima (e dunque anche degli altri media visivi) all'aspetto estetico in contrasto con la capacità di esprimere contenuti complessi e collegamenti consequenziali della letteratura, risultando dunque da un lato funzionale alla (ri)affermazione di una gerarchia il cui vertice è occupato dalla

²⁹⁷ Si veda anche Eisner, *Comics and Sequential Art*, op. cit., p. 149, che pure parla di arte sequenziale (verbo-visiva, ma dall'impatto predominantemente visivo): "This attitude had old origins: early tapestries, friezes or hieroglyphic narrations either recorded events or sought to reinforce mythologies; they spoke to a broad audience. In the Middle Ages, when sequential art sought to tell morality tales or religious stories with no great depth of discussion or nuance, the readership addressed was presumed to be one with little formal education. In this way, sequential art developed into a kind of shorthand that employed stereotypes when addressing human involvement. Those readers who sought greater sophistication of subject and greater subtlety and complexity of narrative could find it more easily by learning how to read words".

²⁹⁸ Data anche quando la stampa non è in rilievo semplicemente dalla qualità della carta o del supporto scelto.

²⁹⁹ Si veda Warncke, "Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte", in Hoffmann e Rippl (a cura di), *Bilder*, op. cit., 2006, pp. 43-64, qui p. 51.

³⁰⁰ Si veda anche "Max Ernsts Ästhetik des *dépaysement*. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder" in Dirscherl (a cura di), *Bild und Text im Dialog*, op. cit., 1993, pp. 255-274, in particolare p. 259: il dibattito teorico risulterebbe ancora oggi polemicamente informato dalle conseguenze della riflessione estetica sui media del *Laokoon*, in particolare in quanto i poli di questa discussione verrebbero a coincidere con la purità dei generi in opposizione alla loro contaminazione.

poesia e dall'altro logica solo come conseguenza di una difficoltà perdurante nel considerare le specificità formali legate al medium, piuttosto che le caratteristiche tecniche e gli aspetti contenutistici ad esempio delle arti figurative³⁰¹.

Con questa consapevolezza, la differenziazione individuata da Lessing può essere riconsiderata in relazione al sistema impiegato per fissare o esprimere il significato nelle diverse arti (la scrittura per la poesia o, più in generale, la letteratura, e le varie tecniche impiegate per la rappresentazione figurative nelle diverse arti) e riletta non come opposizione tra le categorie del tempo e dello spazio³⁰², ma tra modalità di produzione e ricezione digitali e analogiche³⁰³. La scrittura³⁰⁴ (come anche il linguaggio, convenzionalmente) impiega infatti un sistema finito di simboli discreti, ed è in questo senso digitale³⁰⁵, 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 circonda³⁰⁶ e sottintende, al posto di una lettura sequenziale, una visione almeno inizialmente simultanea d'insieme.

³⁰¹ Ibid. Anche Mitchell nota che, per quanto il ruolo diverso nella fruizione della dimensione temporale e di quella spaziale costituisca tradizionalmente uno dei principali criteri di differenziazione delle rappresentazioni verbali e visive, esso non individua stabili fondamenta teoriche sulle quali costruire una comparazione tra parola e immagini. Si veda id., *Picture Theory*, op. cit. in particolare p. 88. Più in generale, si può affermare che anche nella riflessione sulla letteratura si sta diffondendo la consapevolezza che, nel tentativo di comprendere come venga costruito il significato, non è sufficiente analizzare la dimensione linguistica, ma è necessario considerare altre dimensioni che partecipano costruzione del significato; si veda a questo proposito Ventola, Charles e Kaltenbacher (a cura di), *Perspectives on Multimodality*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004, pp. 1-6.

³⁰² Peraltro problematica se si considera il semplice fatto che i prodotti di alcune arti figurative si dispiegano su due dimensioni e altre su tre.

³⁰³ Si veda Fix e Wellmann, "Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig", in ead. e id. (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. IX-XIII.

³⁰⁴ 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.

³⁰⁵ Si veda Krämer, "Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie", in Hoffmann e Rippl (a cura di), *Bilder*, op. cit., pp. 79-92, qui p. 82.

³⁰⁶ Lo afferma Stöckl: "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

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 discorso, che può essere ermeneuticamente attribuita a ogni immagine. Infatti, come sottolinea Boehm:

Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd füge ich hinzu: Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.³⁰⁷

Relazioni ossimoriche e tautologiche, le opposizioni tra capacità di sedurre e prestigio culturale e tra analogico e digitale, e al tempo stesso una storia antica ma ancora attiva di compresenza e contaminazione: non sorprende che Mitchell parli di “parola e immagine” come “un nome insoddisfacente” per una dialettica che è necessariamente instabile e dinamica in quanto dettata dal continuo spostamento avanti e indietro tra pratiche e discorsi differenti³⁰⁸, giungendo così a preferire, per i prodotti caratterizzati dalla compresenza dei due elementi, il termine “imagetext”, da intendersi come forma composita oppure sintetica³⁰⁹. Questo concetto, che sottintende la necessità di un approccio semiotico che sia in grado di considerare “simultaneamente proposte di

systematically evoke the three-dimensionality experienced in the perception of objects”, si veda id., “In between modes. Language and image in printed media” in Ventola, Charles e Kaltenbacher (a cura di), *Perspectives on Multimodality*, op. cit., 2004, pp. 9-30, qui p. 17.

³⁰⁷ Si veda Boehm, “Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder” in Maar e Burda (a cura di), *Iconic Turn*, op. cit., pp. 28-43, qui pp. 28-9.

³⁰⁸ Fix e Wellmann sottolineano la necessità di cambiare rapidamente tra differenti modalità di ricezione: “In größerem Maße als bisher müssen Rezipienten zwischen verschiedenen Rezeptionsweisen springen, auf andere schnell umschalten können. [...] Sie stehen vor Problemen der Wirkungsforschung, die sich nicht nur aus dem Miteinander von diskursiver und präsentativer Darstellung und aus der grundsätzlich möglichen Verschiebung der Kommunikation von diskursiven zu repräsentativen Zeichenkomplexen – von der Sprache zum Bild, also – ergeben, sondern zudem aus ihren neuen Verschmelzungsarten”, si veda ead. e id., “Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig”, in ead. e id. (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. IX-XVII, qui pp. XII-XIII.

³⁰⁹ Si veda Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 83: “‘word and image’ is simply the unsatisfactory name for an unstable dialectic that constantly shifts its location in representational practices, breaking both pictorial and discursive frames and undermining the assumptions that underwrite the separation of the verbal and visual disciplines”.

significato discorsive e presentazionali”³¹⁰, rientra in una tendenza diffusa negli ultimi decenni, per la quale la definizione di testo ha cessato di indicare ‘solo’ una sequenza di parole o di frasi, ma può includere combinazioni di testo e immagini, sequenze di immagini oppure (ed è il caso estremo) un’unica immagine, adottando piuttosto come criterio di inclusione il fatto che sia riconoscibile un “evento comunicativo coerente e compiuto”³¹¹. Tuttavia, questo termine che nasce dalla fusione di due parole usate per indicare concetti tradizionalmente ritenuti nettamente separati evidenzia la qualità dinamica del prodotto verbo-visivo e il trasferimento di caratteristiche specifiche a ciascuno dei due elementi sull’altro, per dare vita a una nuova unità, diversa dai suoi componenti e ibrida. Per la sua capacità di veicolare le questioni analizzate sopra e per il riconoscimento di questa specificità del testo-immagine, si tratta di un termine adatto a descrivere i collages di *Und*.³¹²

2.2.3 Il testo come mosaico: l’intertestualità

Per comprendere la natura, la portata e le implicazioni del fenomeno dell’intertestualità³¹³, e il suo ruolo all’interno dei collages analizzati, è necessario

³¹⁰ Si veda Fix e Wellmann, “Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.-8. April 2000 in Leipzig”, in ead. e id. (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. IX-XVII, qui p. XIII: “Der semiotische Ansatz mit seinem übersprachlichen Textbegriff scheint dafür besonders geeignet zu sein, macht er doch die simultane Betrachtung diskursiver und präsentativer Bedeutungsangebote möglich”.

³¹¹ Si veda Stegu, “Text oder Kontext: Fotos in Tageszeitungen” in *ibid.*, pp. 307-23, in particolare pp. 317-9. Anche Sandig parla di “Sprache-Bild-Texte”, si veda ead., “Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte” in *ibid.*, pp. 3-30.

³¹² Analizzando un’altra ‘zona di frontiera’, quella tra musica e letteratura, Scher ha distinto tre varianti principali di interazione: “musica e letteratura”, “musica nella letteratura”, “letteratura in musica”. Questa classificazione ne suggerisce una analoga, ma applicabile alle opere che uniscono materiale grafico e verbale: “testo e immagine”, “testo nell’immagine” e “immagine nel testo”; si veda Scher (a cura di), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Bielefeld: E. Schmidt, 1984, pp. 10-1. Essa porta indubbiamente con sé il beneficio di una scomposizione e dunque semplificazione della complessità delle possibili interazioni. La prima suddivisione può infatti essere immaginata come una compresenza non gerarchica, la seconda come una situazione dove il testo fa da protesi all’immagine, mentre nella terza si avrebbe una preminenza del testo con l’immagine a fare da supporto o integrazione. Eppure, alla luce di quanto argomentato sopra e in relazione anche al fatto che testo e immagine, a differenza di musica e letteratura, passano per lo stesso canale percettivo di base (la vista), questa sistematizzazione sembra ignorare il fatto che il prodotto verbo-visivo costituisce una nuova unità ibrida.

³¹³ A questa categoria è stato spesso fatto ricorso dalla critica dedicata alle opere teatrali e letterarie di Marlene Streeruwitz; si vedano ad esempio Mittermayer, “‘Forschungsreisen ins Verborgene’. Zum intertextuellen Konstruktionsprinzip der Theaterstücke von Marlene Streeruwitz” in Benay e Pfabigan (a cura di), *Le Théâtre Autrichien des Années*, op. cit., pp. 177-194.

muovere dalle possibili concezioni e definizioni del termine³¹⁴. Julia Kristeva ha coniato il termine *intertextualité* nel 1966, muovendo dalla “scoperta” introdotta da Bachtin nella teoria letteraria e precisandola:

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*.³¹⁵

Il termine “mosaico” evidenzia in modo immediato e intuitivo l’affinità tra collage e intertestualità³¹⁶. Come sottolineano Dörr e Kurwinkel³¹⁷, 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, accomunati in ogni caso dalla volontà di 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 confini³¹⁸, facendone dunque una caratteristica generale

³¹⁴ La difficoltà di definizione legata a questo termine intrinsecamente caratterizzato da potenziali aperture interdisciplinari viene rilevata già da Broich e Pfister (a cura di), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, pp. IX-XII. Scopo di questo paragrafo non è, in ogni caso, fornire un quadro completo delle possibili definizioni del termine, per una ragione di ordine pratico: un’analisi dettagliata della varietà di concezioni e terminologie associate, spesso dettata solo da preferenze individuali dell’autore o da differenze relativamente superficiali, non risulta necessaria, né tantomeno proficua, all’analisi qui proposta. Si vedano, in ogni caso, tra gli altri: Aczel, “Intertextualität und Intertextualitätstheorien”, in Nünning (a cura di), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, 2008, pp. 330-2; Wolf, “Intermedialität” in ibid., pp. 238-9; Helbig (a cura di), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Schmidt, 1998; Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen, Basel: Francke, 2002; Hagen, *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*, Bonn: Romanistischer Verlag, 2007; Dörr e Kurwinkel (a cura di), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

³¹⁵ Tenendo presente che Kristeva adopera, in una prospettiva di semiotica culturale, un concetto di testo ampio, secondo il quale anche storia e società si lasciano ‘leggere’. Si veda ead., “La parola, il dialogo e il romanzo” in Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari: Dedalo Libri, 1977, pp. 105-37, qui p. 107. Il brano muove appunto da una riflessione sui concetti di dialogicità e polifonia di Michail Bachtin, che pure hanno una dimensione primariamente intratestuale, si veda Broich e Pfister (a cura di), *Intertextualität*, op. cit., p. 1-11.

³¹⁶ Essa viene rilevata anche da Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., pp. 13-4.

³¹⁷ Si veda Dörr e Kurwinkel (a cura di), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*, op. cit., pp. 6-10.

³¹⁸ Come sostiene ad esempio Rajewsky, *Intermedialität*, op. cit., p. 48. Si tratta di una concezione vicina a quella di Kristeva e condivisa da numerosi critici, 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,

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 Pfister³¹⁹, circoscrivere così l'intertestualità permette una definizione al tempo stesso più incisiva e più sistematica, 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'adattamento³²⁰.

Nel collage, questa definizione permette di riflettere sul fatto che ogni frammento (non necessariamente prettamente linguistico, in considerazione del concetto di "imagetext" definito nel paragrafo precedente) inserito nel collage attiva un'operazione di tipo intertestuale la cui tematizzazione e radicalizzazione risulta intrinsecamente facile. Inoltre, essa fornisce un supporto ermeneutico in quanto mette a fuoco come queste relazioni abbiano a che fare potenzialmente tanto con la ripetizione quanto con la differenziazione, dato che in relazione all'equilibrio di questi due fattori si potranno avere forme di intertestualità conservative, volte alla riaffermazione, oppure innovative, finalizzate alla destabilizzazione, risemantizzazione e riscrittura di contenuti conosciuti³²¹.

L'interpretazione può trarre beneficio anche dall'applicazione dei sei criteri stabiliti da Pfister per la caratterizzazione del grado di intertestualità (ognuno di essi, se

secondo cui ogni costrutto 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; si veda Pfister, "Konzepte der Intertextualität" in Broich e id. (a cura di), *Intertextualität*, op. cit., pp. 1-30.

³¹⁹ Ibid., p. 25.

³²⁰ Ibid., p. 15. Mi sembra tuttavia utile ricordare 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 che li assumerà a elementi creatori di significato. È interessante notare come in relazione a questo aspetto, l'intertestualità intenzionale, se recepitata, può costituire un vincolo interpretativo, mentre quella fortuita può portare l'interpretazione fuori dalla volontà programmatica autoriale.

³²¹ Ibid., p. 22. Questo aspetto viene sottolineato anche in Visser, *Körper und Intertextualität*, op. cit., p. 10: si veda "Literarische Texte, die erkennbar auf der Basis eines intertextuellen Bezugs zu anderen Texten konzipiert sind [...] [s]ie betonen somit, dass sie Teil einer literarischen Tradition sind, ohne dass damit bereits erklärt wäre, ob sie sich dieser in formaler Hinsicht oder aber unter thematischem Gesichtspunkt stellen, ebenso wenig, ob das affirmativ oder vielmehr sich abgrenzend geschieht".

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?³²². Come sottolinea Visser, questi criteri risultano utili da un punto di vista interpretativo ma troppo vaghi per portare a una classificazione gerarchica puntuale, che si otterrà piuttosto in base alla *Markierung*, o marcatura, del riferimento intertestuale e del suo livello di esplicitazione che va da nullo (il riferimento intertestuale non è segnalato, quindi il riconoscimento avviene solo se il fruitore riconosce il pre-testo) a quello potenziato (il riferimento intertestuale viene esplicitamente segnalato tramite accorgimenti sia stilistici che tematici)³²³.

Questo quadro viene proficuamente completato, nel medesimo volume, da una riflessione di Broich 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 paratesto³²⁴, ad esempio nel titolo o sottotitolo, nella prefazione o postfazione, in una citazione in esergo, oppure in luoghi caratterizzati da minor prossimità

³²² Broich e Pfister (a cura di), *Intertextualität*, op. cit., pp. 25-30. Come sottolinea anche Visser nella sua presentazione del modello di Helbig, questi criteri, per quanto utili da un punto di vista interpretativo, risultano troppo vaghi per portare a una classificazione gerarchica puntuale, che si otterrà piuttosto in base alla *Markierung*, o marcatura, del riferimento intertestuale e del suo livello di esplicitazione che va da nullo (il riferimento intertestuale non è segnalato, quindi il riconoscimento avviene solo se il fruitore riconosce il pre-testo) a quello potenziato (il riferimento intertestuale viene esplicitamente segnalato tramite accorgimenti sia stilistici che tematici); si veda Visser, *Körper und Intertextualität*, op. cit., pp. 28-34. I criteri impiegati da Helbig non sono stati sviluppati per il collage, naturalmente, e per questo, nel contesto dell'analisi qui proposta, non risultano direttamente applicabili, tuttavia, mi sembra opportuno adottare il concetto di variazione di intensità intertestuale in relazione alla marcatura.

³²³ Si veda Visser, *Körper und Intertextualität*, op. cit., pp. 28-34

³²⁴ Si veda Genette, *Paratexte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992,

al testo. Per Broich, la presenza della parola *Collagen* nel sottotitolo di *Und*. equivarrebbe a un rimando intertestuale a tutte le opere prodotte con questa modalità.

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 sottolinea che spesso, in particolare laddove l'autore miri al riconoscimento del riferimento intertestuale da parte del ricevente, queste forme in realtà interagiscono in compresenza, variando inoltre in modo dinamico in caso di ripetizione all'interno dell'opera.³²⁵

Se si focalizza, inoltre, 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 Visser³²⁶. In particolare, Visser sostiene che:

gerade ein ästhetisches Verfahren wie das einer der ganzen Text durchziehende Intertextualität geeignet ist, im Verlauf der Literaturgeschichte als dezentralisiert erscheinende Position zu hinterfragen und gegebenenfalls zu verrücken. Wenn Intertextualität zum Textgestaltungsprinzip gemacht ist, dass sie dem neu entstandenen Text, dem 'Phänotext' als kombinierte inhalts- und formbezogene Folie unterliegt, fungiert sie insofern als ein Mechanismus des kulturellen Gedächtnisses, dass sie der Fixpunkt einer expliziten Auseinandersetzung mit Vergangenen bildet, die dem Zweck dient, über ein

³²⁵ Si veda a questo proposito Broich, "Formen der Markierung von Intertextualität" in *ibid.*, pp. 31-47.

³²⁶ Visser, *Körper und Intertextualität*, op. cit., pp. 9-19.

zum Zeitpunkt des Erscheinens (noch immer oder wieder) als aktuell empfundenen Thema auszusagen.³²⁷

Visser 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 si discosta da quella dominante³²⁸, 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 individuali³²⁹.

2.2.4 Intermedialità e 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 è potenzialmente (e di fatto molto spesso) 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 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 Novanta³³⁰, nonostante l'interferenza mediale e il superamento dei confini tra generi costituiscano tendenze tutt'altro che nuove³³¹. Tuttavia, l'autrice lamenta una

³²⁷ Si veda *ibid.*, pp. 10-1.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Si veda *ibid.*, p. 242: “Insofern stellt es sich für hochkomplexe, intertextuell angelegte literarische Gebilde als illusorisch heraus, über die inhaltliche Funktion von Intertextualität oder von intertextuellen Markierungen Aussagen treffen zu wollen, die über den individuellen Fall hinausgehen – es sei denn, man belässt es bei eher trivialen Ansichten”.

³³⁰ Anche se “[d]al punto di vista storico e culturale, il termine ha una specifica collocazione in ambito artistico-performativo poiché si riferisce esplicitamente a una precisa forma artistica coniata alla metà degli anni Sessanta dal poeta e compositore inglese Dick Higgins (personalità afferente a Fluxus), con l'intento di coinvolgere un'ampia varietà di discipline espressive, anche quelle rinnovate dai nuovi media, che si uniscono in una struttura unica, come il diagramma ci mostra”, si veda Anceschi, “Intertestualità, transcodifica, intermedialità: strumenti per un'educazione interartistica” in *Encyclopaideia*, XIX(43), 2015, pp. 85-104, qui p. 95.

³³¹ Per quanto particolarmente diffuse in questo periodo, come dimostrato anche dal grande interesse delle università e della ricerca per l'interazione dei vari media e i processi percettivi ed esperienziali connessi. Si veda anche Helbig, “Intermedialität” in *id.* (a cura di), *Intermedialität*, op. cit., pp. 14-30, qui p. 14: ““Die Literaturwissenschaft hat lange erfolgreich ignoriert, daß ihre Texte gedruckt und in Büchern

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 complesse³³². In ogni caso, l'intermedialità “si caratterizza per l'abbinamento di due o più codici linguistici e per il loro confluire in un unico prodotto: basti pensare al libro illustrato³³³”.

Rajewsky, come Dörr e Kurwinkel, opera una prima distinzione tra intermedialità in senso ampio e in senso stretto, sostanzialmente 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, viene affiancata una definizione legata all'utilizzo specifico (anche solo referenziale) di un altro *medium*³³⁴. Inoltre, si può distinguere tra questo tipo di riferimento e quello a un altro sistema semiotico – ad esempio, secondo Dörr e Kurwinkel, le convenzioni di un genere artistico, un mito, una concezione filosofica, una corrente artistica³³⁵. Come sottolinea Helbig nel 1998 – ovvero proprio attorno alla metà del periodo di produzione indicato da Streeruwitz sulla copertina di *Und.* – ai “crogioli mediatici” tradizionali che costituiscono un'opera artistica, si affiancano sempre più spesso nuove forme ibride, insolite o caratterizzate da unioni precedentemente ritenute inconciliabili, mettendo in evidenza il potenziale innovativo dell'intermedialità³³⁶. Per Anceschi, questo potenziale è dato dalla compresenza di “polialfabeti”, attraverso i quali viene creata una “conoscenza connettiva” basata sulla “riproducibilità nel tempo e nello spazio di un evento artistico o performativo”:

[s]i tratta di un'intertestualità più complessa, di natura reticolare piuttosto che biunivoca, e per questo generalmente coinvolgente un maggior numero di

verkauft und nun auch noch statt gelesen in Filmen, im Fernsehen, Video und auf CDROM gesehen (und technisch neu gelesen) werden können”.

³³² Si veda Rajewsky, *Intermedialität*, op. cit., pp. 1-3.

³³³ Si veda Anceschi, “Intertestualità, transcodifica, intermedialità: strumenti per un'educazione interartistica” in *Encyclopaideia*, XIX(43), 2015, pp. 85-104, qui p. 96.

³³⁴ Si veda ibid., p. 15. Si noti anche che tale inclusione che può risultare costitutiva: in questo senso, ad esempio, il film si può considerare un medium caratterizzato da una struttura necessariamente plurimediale, si veda Dörr e Kurwinkel (a cura di), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*, op. cit., p. 7.

³³⁵ Si veda Dörr e Kurwinkel (a cura di), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität*, op. cit., p. 8.

³³⁶ Si veda Helbig, “Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets Vorwort des Herausgebers” in id. (a cura di), *Intermedialität*, op. cit., pp. 6-11, qui p. 6.

codici linguistici che influiscono in modo più deciso anche sulle nostre qualità e capacità sensoriali.³³⁷

Gli approcci multimodali possono essere visti come uno sviluppo di questi concetti. Essi mettono in luce un aspetto fondamentale in relazione a questo aspetto “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:

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.³³⁸

La multimodalità, ovvero una “scoperta tardiva dell’ovvio”³³⁹, 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 ed artistici tradizionalmente più prestigiosi (si pensi al romanzo o alla pittura ad olio), che alle discipline critiche specializzate e settoriali (linguistica, musicologia, etc.)³⁴⁰.

³³⁷ Si veda Anceschi, “Intertestualità, transcodifica, intermedialità: strumenti per un’educazione interartistica” in *Encyclopaideia*, XIX(43), 2015, pp. 85-104, qui p. 96.

³³⁸ Si veda Stafford, *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, London: The MIT Press, 2001, p. 27.

³³⁹ Stöckl parla appunto di “late discovery of the obvious” in id., “In between modes. Language and image in printed media”, in Ventola, Charles e Kaltenbacher (a cura di), *Perspectives on Multimodality*, op. cit., pp. 9-30, qui p. 9, e di un fenomeno “semplice e quotidiano”, si veda Stöckl, “Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz”, in Diekmannshenke, Klemm e Stöckl (a cura di), *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011, pp. 45-70, qui p. 45.

³⁴⁰ Si veda Kress e Van Leeuwen, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Hodder Arnold, 2001, p. 1

Tale fenomeno coincide con la combinazione di diversi sistemi o repertori di segni (ovvero modi semiotici) e la conseguente necessità, nei processi di produzione o ricezione, di metterli tutti in relazione semantica e formale³⁴¹ – nel caso concreto di prodotti estetici caratterizzati dalla compresenza e interazione di elementi verbali e visivi, la “competenza multimodale” comprende:

die Fähigkeiten, Sorten bzw. Typen von Bildern kategorisierend zu erkennen, dem Bild eine im Verwendungskontext relevante Bedeutung zuzuweisen, den Sprachtext im Abgleich mit der visuellen Botschaft zu verstehen, semantisierte Sprache und kontextualisiertes Bild zu integrieren sowie die Bildlichkeit der Sprache und der Textfläche bzw. des Schriftkörpers in den Prozess des Gesamtverstehens einzubeziehen.³⁴²

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 modi, e il fatto che ogni modo costituisca un sistema gerarchico e interconnesso di sub-modi. 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.³⁴³

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 emersi nel paragrafo 2.2.2., in quanto per

³⁴¹ Si veda Stöckl, “In between modes. Language and image in printed media”, in Ventola, Charles e Kaltenbacher (a cura di), *Perspectives on Multimodality*, op. cit., pp. 9-30: secondo questa concezione, il linguaggio parlato è multimodale perché unisce il sistema verbale a mezzi non-verbali come la mimica, il linguaggio del corpo, etc., il linguaggio parlato è multimodale perché comprende anche una dimensione visiva; cinema, televisione e computer sono multimodali perché integrano immagini in movimento, suono, linguaggio (scritto e parlato), musica, etc. moltiplicandone il potenziale semantico.

³⁴² Questo implica anche particolare attenzione a layout e aspetti tipografici. Si veda Stöckl, “Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz”, in Diekmannshenke, Klemm e Stöckl (a cura di), *Bildlinguistik*, op. cit., pp. 45-70, qui p. 45.

³⁴³ Si veda Stöckl, “In between modes. Language and image in printed media”, in Ventola, Charles e Kaltenbacher (a cura di), *Perspectives on Multimodality*, op. cit., pp. 9-30, qui pp. 11-2: “Firstly, modes cut across sensory channels, so the nature of a sign is not sufficiently characterised by looking at its path of perception. Secondly, one mode can be realised in different media thus creating medial variants of one mode (e.g. speech and writing as variants of the linguistic mode). As any one variant has distinct materiality, it in turn commands individual sets of concomitant sub-modes facilitating or accompanying the variant. This is, among others, a reason why media and modes ought not to be confused but neatly kept apart and regarded in their interdependences, Thirdly, and perhaps most importantly, the range of existing modes represents a hierarchically structured and networked system, in which any one mode can be seen to fall into sub-modes which in their turn consist of distinct features that make up the sub-mode”.

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 qui 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 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 tra modi.

Un esempio di approccio multimodale ricco di applicazioni pratiche è costituito dal modello GeM ("Genre and Multimodality", genere³⁴⁴ e multimodalità) di John A. Bateman³⁴⁵. Di tipo empirico, è ispirato ai metodi 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" che impiegano simultaneamente una varietà di modi comunicativi basati sul canale visivo, in parallelo a una perdurante

³⁴⁴ Bateman basa la sua definizione di questo concetto su quella fortemente determinata dalla dimensione sociale di Lemke, 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. Questo implica che i testi che appartengono allo stesso genere risultano essere gli intertesti privilegiati per l'interpretazione, si veda "Genre Topology", Academic.Brooklyn.edu, ultima consultazione: 11/04/2018.

³⁴⁵ Si veda Bateman, *Multimodality and Genre*, op. cit.

manca di strumenti analitici adatti alla comprensione dei documenti multimodali³⁴⁶ che costituiscono l'oggetto di indagine del modello.³⁴⁷

Secondo Bateman, è infatti necessario allontanarsi dall'analisi dei modi (testo, immagine, diagramma, etc.) singolarmente presi per focalizzare invece la loro interazione e combinazione e cercare così di comprendere come operino per moltiplicare e non semplicemente sommare i significati³⁴⁸, un processo per il quale non sembrerebbero essere sufficienti, se presi individualmente, né gli approcci linguistici in senso stretto al testo, né le visioni '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 (che pure è intrinsecamente caratterizzato da una dimensione grafica e fisica), la materialità del documento avrà un impatto sulla sua analisi e interpretazione.³⁴⁹

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" di modi semiotici anche molto differenti tra loro³⁵⁰. Questa considerazione è sviluppata tenendo in considerazione due possibili modi di guardare una pagina che si riveleranno

³⁴⁶ Con l'espressione documento o manufatto multimodale, Bateman si riferisce a produzioni che sfruttano la metafora della pagina, caratterizzate da staticità (risultano dunque escluse presentazioni visive che comprendono elementi dinamici o soggetti a cambiamento), e che combinano almeno informazioni testuali e grafiche all'interno di un unico layout, *ibid.* p. 9.

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 1-20.

³⁴⁸ Un esempio molto semplice ma efficace di uno dei fattori che vi può partecipare è costituito 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 (ovvero, dotate di senso) tra le componenti; *ibid.*, p. 2.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 9-13. Secondo il modello GeM, un documento viene appunto creato e usato all'interno di una configurazione di influenze vincolanti. Punto di partenza sono le pratiche sociali, che si articolano attraverso due livelli, ognuno dei quali comprendente tre fattori, per arrivare a un "manufatto virtuale" appartenente a un determinato genere: sul primo livello, la forma e gli strumenti impiegati, gli usi convenzionalmente affermati del manufatto, i modi espressivi sviluppati; sul secondo livello, essi corrispondono ai vincoli imposti dalla "tela" ("canvas", ovvero il supporto scelto), i vincoli determinati dalle condizioni di produzione e di fruizione, e infine le pratiche linguistiche, di layout, di design. Un documento, infine, potrà essere analizzato in relazione a sei strutture: di contenuto (l'informazione da comunicare), di genere, retorica (il modo in cui viene presentato e strutturato il contenuto), linguistica (gli elementi verbali utilizzati), di layout (l'aspetto e la posizione degli elementi comunicativi sulla pagina e le relazioni gerarchiche che intercorrono tra essi) e di navigazione (le modalità di fruizione previste, inclusi tutti gli elementi che guidano o assistono il lettore nella ricezione), si veda *ibid.*, pp. 15-8.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

essere di cruciale importanza per la lettura dei collage: uno origina 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, il lettore incrementa le informazioni a sua disposizione); l'altro muove dall'impressione visiva della pagina nella sua interezza. Si uniscono così, la linearità del testo e la simultaneità dell'immagine.

Questo modello, dunque, per quanto sviluppato con finalità di analisi diverse da quelle di questo lavoro (ragione per la quale ne riprendo solo gli aspetti enucleati sopra), propone comunque 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 compresenza 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, in quanto mette 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.³⁵¹

2.2.5 *La sequential art*

Per concludere la riflessione che prepara lo strumentario per l'analisi, viene fatto 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 fumetto³⁵².

³⁵¹ Ibid., p. 10.

³⁵² "[...] sequential art as a means of creative expression, a distinct discipline, an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea", si veda Eisner, *Comics and Sequential Art*, op. cit., p. xi.

L'aspetto peculiare della sequenzialità risiede nella sua capacità di legare la dimensione spaziale e quella temporale³⁵³, in quanto, come sottolinea Eisner, la durata e l'esperienza che di essa fa il fruitore appartengono intrinsecamente al concetto³⁵⁴, che dunque, in altri termini, si articola nello spazio (dell'opera) e nel tempo (del fruitore). 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 ha alcune conseguenze di grande interesse per l'arte sequenziale in generale e per l'analisi dei collages di Streeruwitz in particolare:

As in the use of panels to express the passage of time, the framing of a series of images moving through space undertakes the containment of thoughts, ideas, actions and location or site. The panel thereby attempts to deal with the broadest elements of dialogue: cognitive and perceptive as well as visual literacy. The artist, to be successful on this non-verbal level, must take into consideration both the commonality of human experience and the phenomenon of our perception of it, which seems to consist of frames or episodes. [...]

In visual narration the task of the author/artist is to record a continued flow of experience and show it as it may be seen from the reader's eyes. This is done by arbitrarily breaking up the flow of uninterrupted experience into segments of 'frozen' scenes and enclosing them by a frame or panel.³⁵⁵

Il riferimento alla sequenzialità potrà forse sorprendere in relazione all'affermazione precedente della capacità del collage di sovvertire e dissolvere qualsiasi sequenzialità predeterminata e al contrasto tra linearità del linguaggio e simultaneità dell'immagine. Tuttavia, 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

³⁵³ Oltre a quella sonora, che però ha rilevanza trascurabile in questo contesto.

³⁵⁴ "The phenomenon of duration and its experience – commonly referred to as 'time' – is a dimension integral to sequential art"; e ancora: "In the universe of human consciousness time combines with space and sound in a setting of interdependence wherein conceptions, actions, motions and movement have a meaning and are measured by our perception of their relationship to each other", *ibid.*, p. 23.

³⁵⁵ Si veda *ibid.*, pp. 39-40.

di analisi sono presentati all'interno di un libro di formato sostanzialmente tradizionale³⁵⁶. I componimenti sono perfino organizzati in sezioni su pagine numerate. L'organizzazione del volume³⁵⁷ suggerisce dunque una lettura che procede dalle pagine con numerazione più bassa a quella più alta, rispettando dunque la sequenzialità tradizionale³⁵⁸ quantomeno all'interno di ogni singola sezione, se non attraverso tutto il libro. Così, sarà necessario tenere in considerazione come chiave di lettura un aspetto dell'arte sequenziale messo in luce da Eisner: immagini e simboli riconoscibili, se ripetuti più volte in serie per esprimere concetti simili, costituiscono un linguaggio a se stante³⁵⁹.

Questo aspetto si collega a un'altra caratteristica ricorrente nell'opera di Streeruwitz e metaforicamente potenziabile nel collage, la tendenza al racconto episodico, quasi 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 inferibili³⁶⁰ in quanto sono state ellitticamente soppresse e ricostruite (anche grazie alla

³⁵⁶ E non, ad esempio, come *shuffle literature*, ovvero come opera non rilegata – si pensi ad esempio a un esempio celebre come *Composition No. 1* di Marc Saporta, oppure, in ambito tedescofono, a *Der Wächter nimmt seinen Kamm* di Herta Müller, solo per ricordare che la sequenzialità, pur rappresentando una caratteristica così diffusa da sembrare essenziale alla letteratura al di là del livello testuale, dove si può sostenere sia in certa misura essenziale, non costituisce una qualità necessaria.

³⁵⁷ Si ricordi che la *Textgliederung* è un criterio che partecipa all'interpretazione del testo e la informa, si veda Sandig, "Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte" in Fix e Wellmann (a cura di), *Bild im Text – Text und Bild*, op. cit., pp. 3-30, qui p. 25.

³⁵⁸ Mi riferisco qui alla sequenzialità considerando la pagina come unità minima di lettura, mentre all'interno di ogni singola pagina rimangono invariate le possibilità alinearli discusse sopra. Inoltre, le singole pagine del volume possono essere considerate analoghe alle singole vignette che compongono un fumetto, in quanto entrambe le entità risultano incorniciate dal contorno o dal bianco, risultano dunque separate, quasi come se ci fosse un segno di interpunzione, per sfruttare un parallelo testuale; per di più, Eisner stesso ne riconosce l'affinità individuando vignetta e pagina come i due "dispositivi di controllo" dell'arte sequenziale (si veda Eisner, *Comics and Sequential Art*, op. cit., p. 41); aggiungerei che entrambe svolgono la funzione di demarcare il campo visivo del fruitore. A proposito delle vignette, Eisner afferma inoltre che esse esprimono la non assolutezza del tempo e piuttosto la sua relatività in relazione alla posizione del fruitore: "Albert Einstein in his special theory of relativity states that time is not absolute but relative to the position of the observer. In essence the panel (or box) makes that postulate a reality for the comic book reader. The act of paneling [...] effectively 'tells' time"; ibid., p. 26.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ 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 Blühorn e Foschi Albert, *Lettura e comprensione del testo in lingua tedesca. Strategie inferenziali grammaticali – Tecniche euristiche – Materiale illustrativo*, Pisa: Edizioni Plus, 2006, pp. 15-7.

sequenzialità interna alla logica dell'opera oppure fisica) del fruitore. Questa modalità detiene dunque uno spiccato potenziale metanarrativo ed è potenziale espressione di una visione del mondo che non crede più alla possibilità di una *Weltwahrnehmung* onnicomprensiva, ma preferisce affidare al fruitore individuale la ricerca di collegamenti e dunque di senso.

3 UND. ÜBERHAUPT. STOP. ANALISI DELL'OPERA

Il presente capitolo muove da una breve descrizione del volume e della sua struttura, volta a mettere in luce anche le sue caratteristiche 'materiali', per poi passare a un riepilogo schematico degli elementi emersi nei capitoli precedenti che guideranno l'analisi. Seguono poi i paragrafi dedicati allo svolgimento dell'indagine vera e propria, uno per ogni sezione di collages presentata in *Und.*, preceduti da un'eccezione: il paragrafo che presenta l'analisi del testo in prosa riportato in apertura del volume³⁶¹, caratterizzato proprio per la differente modalità di produzione anche dall'applicazione di un'altra metodologia, lì enucleata.

3.1 Il volume: tra convenzione e rottura

Per svolgere l'analisi del volume *Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000*³⁶² può essere utile una breve descrizione incentrata sugli aspetti che, risultando noti (per inferenza o evidenza materiale) prima ancora di completare la 'lettura' del volume, la informano. Muovendo da questo presupposto, vengono fornite alcune indicazioni sulla casa editrice³⁶³, un'ipotesi sul significato del titolo dell'opera e sugli aspetti materiali che la caratterizzano. La edition selene con sede a Vienna, comprende, oltre a riedizioni di autori che occupano un ruolo di rilievo nella letteratura in lingua tedesca canonizzata (tra gli altri, Grillparzer, Stifter, Rilke e Trakl), lavori di un gruppo eterogeneo di scrittori e scrittrici contemporanei, spesso accomunati da una tensione sperimentale³⁶⁴, e alcune opere seminali³⁶⁵. Per il lettore che ne sia al corrente, la casa editrice potrebbe quindi

³⁶¹ Si veda *Und.*, p. 9.

³⁶² Op. cit.

³⁶³ Per il lettore che ne sia a conoscenza, esse possono essere determinanti nella creazione di aspettative. Lo stesso vale ancor di più anche per informazioni sull'autrice e le sue opere, ovviamente. Quanto e come la conoscenza del macrotesto e di altri dati sull'autore possa influenzare la ricezione in modo anche profondo è una questione fin troppo articolata da affrontare in questa sede; si rimanda comunque al Capitolo 1, "Marlene Streeruwitz, la sua opera e la sua poetica", in particolare al paragrafo 1.1, "Vita e opere", pp. 9-16.

³⁶⁴ Dal duo satirico Stermann & Grisseemann ad artisti multimediali, come station rose.

³⁶⁵ Ad esempio, la monumentale *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme* di Michael Lentz (Wien: edition selene, 2000).

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 colophon), è costituito da una parte principale, *Und. Überhaupt. Stop.*, e da un sottotitolo composto dalle indicazioni della modalità e degli anni di produzione³⁶⁶. Per quanto riguarda l’espressione tripartita grazie all’uso del punto fermo³⁶⁷ “Und. Überhaupt. Stop.”, se è vero che il nucleo tematico “generalmente è esplicitato [...] soprattutto nel titolo”³⁶⁸, si profila una situazione interessante, visto che da un punto di vista semantico le tre parole che lo compongono (una congiunzione, un avverbio oppure una particella – difficile stabilire quale delle due opzioni, vista l’assenza di contesto –, e un’esclamazione) possono essere considerate vuote.

Tuttavia, il fatto che i lemmi siano vuoti non significa che il titolo sia privo di significato. Piuttosto, la presenza, in apertura, di una congiunzione che, per sua natura, dovrebbe servire a stabilire un legame tra due unità sintattiche ma che non può assolvere a questa funzione in quanto non c’è niente a precederla, rappresenta non solo un inizio *in medias res*, ma 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 principio fondamentale sia della poetica di Streeruwitz, che del collage, e che è presente anche tramite il punto: l’interruzione. Ne deriva un gioco di apertura e chiusura, di estensione 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 alla dicitura “Collagen”, il titolo, tutt’altro che vuoto, può essere letto come affermazione di estetica.

A livello materiale, *Und.* si presenta come un libro dall’aspetto relativamente tradizionale. È rilegato in broccato, di formato piuttosto grande (quasi equivalente alle dimensioni di un foglio A4), e stampato su carta spessa e leggermente patinata. In

³⁶⁶ Sulla loro valenza si vedano la nota 58 a p. 18 di questo lavoro e p. 112.

³⁶⁷ Si vedano a proposito p. 21 di questo lavoro, dove viene analizzato il titolo “Sein. Und Schein. Und Erscheinen”, e p. 139 sul titolo del testo in apertura del volume.

³⁶⁸ Ballestracci, *Stili e testi in lingua tedesca*, op. cit., p. 91.

relazione a queste caratteristiche, verosimilmente dettate da una scelta sia artistica che tecnica dovuta alla presenza massiccia di immagini, l'opera risulta più simile a un libro fotografico, a un catalogo di una mostra d'arte, o a una *graphic novel* 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 tramite l'uso del corsivo e la rinuncia al grassetto. 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 (le pagine di ogni sezione e, a un livello superiore, le sezioni raggruppate nell'indice), mentre al tempo stesso, il carattere di 'raccolta' segnala al fruitore un legame sotterraneo 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 è interamente composta da collages ed è preceduta da una pagina che funziona anche da separatore grafico, in quanto completamente occupata dallo sfondo usato anche sulla copertina del volume, un motivo che ricorda vagamente la trama di un'asse di legno lavorata. Il titolo interno è posizionato in modo sempre diverso e mai in orizzontale, e, laddove è presente un sottotitolo esso ha un allineamento diverso. La lunghezza 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 paratestuale³⁶⁹ alquanto inusuale, sia in generale, se si

³⁶⁹ Sorprendentemente, ne viene fatta menzione esplicita nella sorta di indice incluso nella descrizione del contenuto di *Und.* sul sito personale dell'autrice; si veda "Und. Überhaupt. Stop. Collagen 1996-2000 – Marlene Streeruwitz" www.MarleneStreeruwitz.at, ultima consultazione: 29/10/2018.

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 standard 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 chiaro³⁷⁰, una breve poesia sotto alla quale è disegnata a mano una stella alpina, un fiore carico di significati simbolici, culturali, politici e ideologici, soprattutto in Austria³⁷¹. Esso ricorre, nella stessa rappresentazione stilizzata identica con l'eccezione delle dimensioni, anche su ciascuna delle tre copertine delle parti che formano *Lisa's Liebe*³⁷². Quest'ultimo libro, uscito nel 1997 (si noti la vicinanza temporale a *Und.* e ai cicli di seminari di poetica), tematizza e sfrutta intensamente la dimensione grafica, in quanto molti elementi tipografici risultano marcati³⁷³ e alle pagine

³⁷⁰ In quella che sembra essere la calligrafia dell'autrice – è la stessa che ricorre in tutto *Und.*, in *Lisa's Liebe* (op. cit.) e *Bildgirl* (op. cit.) e dell'“autografo” riportato sulla quarta di copertina di Makoschey e Schmidt (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit.

³⁷¹ 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 che hanno avuto 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), ma anche di diversi corpi militari (le *Hochgebirgstruppen* sono anche note come ‘Edelweiss-Korps’, ma soprattutto la stella alpina era il simbolo tattico della *1. Gebirgs-Division* della Wehrmacht), per farsi anche espressione di coscienza ecologica; si veda Scheidegger, “Mythos Edelweiss: Zur Kulturgeschichte eines alpinen Symbols”, www.ISEK.UZH.ch, ultima consultazione: 15/10/2018. In questa complessità di significati difficilmente unificabile, particolarmente tenace sembra il legame con un'ideologia patriottica e conservatrice: “Die ‘ewige’ Bergwelt, akzentuiert durch wiederkehrende Bildstereotypen wie Gipfelkreuz, Bergmähnd oder Prozession in Tracht war ein zentraler Versatzstück jener christlich-konservativen Österreichideologie, die nach 1933 vom Ständestaat-Regime forciert wurde, die aber erst nach 1945 zur Grundlage eines stabilen und breit akzeptierten Nationalkonsenses werden konnte”, si veda Kos, “Imagereservoir Landschaft. Landschaftsmoden und ideologische Gemütslagen seit 1945”, in Sieder, Steinert, e Tólos (a cura di), *Österreich 1945-1995. Gesellschaft - Politik - Kultur*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1995, pp. 599-624, qui p. 601. Evidentemente, quest'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 fiordaliso all'occhiello (usati prima del 1938 come simbolo di riconoscimento tra simpatizzanti nazisti in Austria 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 almeno in parte ideologicamente compromessa della pianta; si veda “Warum die FPÖ jetzt ein Edelweiss trägt”, Kurier.at, ultima consultazione: 15/10/2018.

³⁷² Si veda Streeruwitz, *Lisa's Liebe.*, op. cit.

³⁷³ Ad esempio, ogni ‘capitoletto’ 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.

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 fotografico), sulle quali sono riportate fotografie o ritagli di giornale, spesso con didascalie o annotazioni scritte a mano.

A questo punto diviene chiara la portata del legame con *Lisa's Liebe*: sfogliando il volume, è facile riconoscere che il “Berggedicht” ricorre anche qui³⁷⁴. Con un’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 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 negativa.

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 fitta serie di rimandi intertestuali³⁷⁵. Se, con Genette³⁷⁶, consideriamo i paratesti come la soglia dell’opera, come una zona liminale che non è completamente nell’opera ma neppure ne è separata, come confine labile, il fatto che sia proprio una pagina che fa parte di questo 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, che per di più, con la tendenza all’ibridazione del medium³⁷⁷ e il ricorso alle fotografie (che addirittura rappresentano la stessa Streeruwitz, sulle tre copertine), articola essa stessa un

³⁷⁴ Ibid., p. 18.

³⁷⁵ Si veda più avanti 3.10 “Lisa's Liebe”, pp. 167-170.

³⁷⁶ Si veda Genette, *Paratexte*, op. cit.

³⁷⁷ Si veda Hillenbach, “Marlene Streeruwitz’ Roman *Lisa's Liebe* als hybrides Medium: Die Formen und Funktionen seiner Fotografien in (Ko-)Relation zu seinen sprachlichen Elementen” in *Komparatistik Online* 1 (2007), pp. 13-18.

rapporto complesso di rimandi. Si innesca così 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 aufi / I schau awi / I steig awi / I schau aufi”³⁷⁸. 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 asimmetrico (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 compiuta³⁷⁹, suggerendo 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, la poesia, se svincolata dal significato concreto e letta in senso metaforico, suggerisce che la modalità di osservazione della realtà costituisca 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.

³⁷⁸ “Sono salito / ho guardato giù / sono sceso / ho guardato su”.

³⁷⁹ Si vedano Hempel, “Die Vergangenheit als Gegenwart als Zukunft. Über Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung in Texten von Marlene Streeruwitz”, in Arnold (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit., pp. 48-58; Müller, “Österreich im Nachkrieg”, in Bong, Spahr e Vogel (a cura di), *»Aber die Erinnerung davon«*, op. cit., pp. 11-23.

3.2 Criteri d'analisi

L'esposizione dei capitoli precedenti delinea la necessità di un procedimento analitico sfaccettato. È stato messo in luce come la poetica dell'autrice sia caratterizzata da un'estetica frammentaria tesa alla rappresentazione di una realtà soggettiva, esperienziale, idealmente rivolta alla liberazione dai codici di significato dominanti, visti come prevaricanti la libertà individuale in relazione alla loro connotazione patriarcale e al loro essere radicati in meccanismi di potere totalizzanti di cui perpetuano l'esistenza. Per farlo, essa si serve di un modo di procedere alinearmente episodico ed aneddotico, sfruttando meccanismi associativi e metaforici, ironici e di interrogazione per elaborare e ampliare il significato di immagini e simboli ricorrenti che diventano espedienti ermeneutici nella riflessione sul rapporto tra il soggetto e il mondo, ponendo al centro l'esperienza che il primo fa del secondo e nutrendosi di una tensione etica sempre sottesa. Questo approccio è sostenuto da una ricerca formale rigorosa che si manifesta soprattutto nell'uso non-convenzionale della sintassi e nel ricorso massiccio a figure di ordine e di suono, innescando 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 è al contempo modalità di produzione, principio estetico e di pensiero, e dunque intrinsecamente affine alla frammentarietà e volontà di dissoluzione della linearità e dei sistemi rigidamente chiusi caratterizzanti la poetica di Streeruwitz; è al contempo – paradossalmente – tecnica artigianale, ludica ma anche sofisticato sistema di indagine epistemologica, grazie alle implicazioni pratiche e metaforiche degli atti di selezione, taglio e montaggio. Tali atti ruotano attorno al frammento, centro della tensione e dinamicità intrinseca al collage come modalità di produzione e ai collages come prodotti. È infatti il frammento a veicolare potenzialmente l'abolizione del punto di vista unico, a incarnare il riferimento all'altro, a permettere, nell'interazione con gli altri frammenti che compongono la nuova unità, la rimozione dei limiti semantici e a facilitare la collisione eterogenea, a innescare nessi causali e casuali, a farsi presenza e ricordo di ciò che invece è inserito nell'opera solo in potenza.

Il collage permette così di mettere in scena un labirinto intersemiotico. Esso nasce da un processo non ripetibile che, appropriandosi di elementi provenienti dalla realtà bruta, ha un enorme ventaglio di possibilità espressive, nel quale ogni scelta si carica di

potenziale ermeneutico, costringendo il fruitore ad analizzare anche gli aspetti materiali dell'opera, vista anche la compresenza di parole e immagini, di discorsività e figuratività. Non è importante tanto la scelta del punto di partenza, nel labirinto, quanto la consapevolezza di doversi muovere seguendo non un procedere o una gerarchia rigidi, ma piuttosto le relazioni che si stabiliscono tra i vari frammenti e i vari piani dell'opera in questione. Questo movimento sarà basato sulla definizione di testo come fenomeno non prettamente linguistico caratterizzato da una dimensione processuale, e fatto di elementi discreti che creano un tessuto nel quale interagiscono discontinuità strutturale e continuità funzionale, e quella di immagine come concetto complesso in quanto comprende rappresentazioni grafiche, ottiche, percettive/mentali e verbali, ma accomunate dalla loro natura olistica, dal fatto che risultano percepibili in modo gestaltico, simultaneo e alinear. Tale consapevolezza permette di mettere in luce le complessità non peculiari al collage, ma in esso tematizzabili che emergono dall'incontro dei due elementi nei prodotti ibridi descrivibili come "imagetexts".

Alle differenze semiotiche, in base alle quali 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, rispetto al testo come segno simbolico arbitrario che è rappresentazione tramite doppia articolazione, principalmente denotativa e lineare, si aggiunge il fatto che la relazione tra parola e immagine è di carattere ossimorico e tautologico. Questo implica che, all'impossibilità di una separazione totale tra le due si aggiunge il possibile trasferimento delle proprietà discorsive della parole 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.

Oltre a questi aspetti, è necessario considerare le relazioni intertestuali in senso stretto, date dunque dal riferimento tangibile a un altro testo, oppure 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. Vista la natura ibrida dell'opera in questione, sono state introdotte anche le categorie di intermedialità e multimodalità, per sottolineare come la compresenza di due o più codici linguistici dia origine a un prodotto di natura reticolare che crea conoscenza connettiva, ovvero una configurazione complessa e pluristratificata, anch'essa fruibile in modo gestaltico tramite procedimenti principalmente analogici basati sul riconoscimento delle diverse proprietà semiotiche, del diverso orientamento

cognitivo e del diverso potenziale semantico dei codici e sulle loro interazioni. Le relazioni semantiche quali ripetizione, complementarità, negazione, contraddizione, reinterpretazione sono tipiche tra modi.

Il quadro delineato sopra è da intendersi come strumentario versatile da applicare caso per caso. L'ecllettismo che necessariamente lo contraddistingue – è anch'esso, in fondo, un collage di metodi e approcci – ne implica al contempo il carattere fluido e flessibile.

3.3 “Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt.”: Vorwort oppure collage?

L'analisi stilistica di un testo può offrire un contributo prezioso all'approfondimento e miglioramento della sua 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'indagine di questo tipo, ancorata all'ambito della linguistica testuale e stilistica funzionale in lingua tedesca e alla sua recente ricezione in ambito *Deutsch als Fremdsprache* (DaF) in Italia³⁸⁰. 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 interazioni³⁸¹.

³⁸⁰ Si vedano i rimandi esplicitati alla nota 232 a p. 88 di questo lavoro, ma in particolare, Ballestracci, *Stili e testi in lingua tedesca*, op. cit., 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.

³⁸¹ Ibid., p. 9 e p. 11.

Oggetto dell'analisi è il testo in prosa intitolato "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt." contenuto in *Und*³⁸². In relazione all'indagine dell'intero volume – non solo più ampia, ma certo più complessa se si considera anche solo che i collages di Streeruwitz, per il loro elevato grado di contaminazione tra parola e immagine, sfidano il concetto stesso di testo –, l'analisi stilistica di una delle uniche pagine di prosa 'tradizionale' nel libro 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 caratteristiche a essi affini, ad esempio tramite uno stile che replichi a livello linguistico i principi di interruzione e montaggio esplicitamente tematizzati dai componimenti nella parte restante del volume³⁸³.

3.3.1 Trascrizione e suddivisione³⁸⁴ del testo

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**

³⁸² Si veda *Und*., p. 9.

³⁸³ Quest'ultimo obiettivo risulta ovviamente fondamentale in relazione al progetto dell'analisi completa. Per questa ragione, ho scelto di non svolgere l'ultimo punto del modello analitico proposto in Ballestracci, *Stili e testi in lingua tedesca*, op. cit., dedicato al confronto intertestuale e interculturale, e concentrarmi piuttosto sul livello intratestuale delle interazioni fra "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt" e *Und*, nella sua interezza. Inoltre, considerando che il modello di analisi qui adottato fa riferimento alla teoria psicologica della *Gestalt* (si veda Foschi Albert, *Il profilo stilistico del testo*, op. cit., pp. 71-3, e in questo lavoro p. 94 e la nota 259), in base alla quale il tutto è 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 costituisca in un certo senso un'unità, fa evidentemente parte di un tutto più ampio, dato che ne condiziona la percezione.

³⁸⁴ Il testo è stato trascritto e suddiviso per rendere più agevole il riferimento a porzioni specifiche durante l'analisi 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 comprese le subordinate prive di reggente, in quanto a livello frastico vi si può considerare avvenuta l'ellissi della principale). Queste ultime sono inoltre state messe in rilievo tramite l'aggiunta del grassetto. Vi sono infine locuzioni che 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 una diversa funzione grammaticale, esso viene evidenziato tramite l'uso del corsivo.

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 zitategopolsterte 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 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 Festzustellenden über den im Lesen Feststellenden.** {37} **Schöne Unordnung und geteilt.** {38} **Collage halt.**

Marlene Streeruwitz

3.3.2 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 collages³⁸⁵. 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 due ulteriori caratteristiche distintive: essa è dotata di un proprio titolo³⁸⁶ 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'opera³⁸⁷, pur *non appartenendo* al suo nucleo costitutivo (non è uno dei collages menzionati nel sottotitolo dell'opera): sembra svolgere la funzione privilegiata di "soglia" di entrata³⁸⁸, e in questo senso può essere considerato determinante nel processo di ricezione di quanto segue nel volume.

³⁸⁶ I 'titoli' delle serie di collages nel volume compaiono su pagine singole e funzionano anche da separatori grafici.

³⁸⁷ Non solo nell'ovvio senso fisico del termine – secondo la stessa logica il colophon dovrebbe essere considerato elemento fondamentale di un romanzo – ma in quanto la pagina è numerata ed è inclusa nell'indice

³⁸⁸ In effetti, "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt" può essere considerato un paratesto secondo la definizione di Genette: "Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle [...]; um eine >Unbestimmte Zone< zwischen innen und außen, die selbst

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 citazionale³⁸⁹. E nonostante la relazione che lega la prefazione al testo risulti indubbiamente "asimmetrica"³⁹⁰, 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 ricettivo³⁹¹.

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, assenza di materiale iconografico); sul piano tematico, invece, una struttura incentrata su come e perché sia stato realizzato il volume

wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text aufweist)", si veda Genette, *Paratexte*, op. cit., p. 10.

³⁸⁹ Si veda Wirth, "Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung", in Detering e Fohrmann (a cura di), *Rhetorik, Figuration und Performanz*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2004, pp. 603-628: prescrittivo e istruttivo in quanto spiega come leggere il testo e fornisce al lettore 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.

³⁹⁰ Si veda Timm, "Das Vorwort – Eine 'Text-Sorte in Relation'", in Kalverkämper, e Baumann (a cura di), *Fachliche Textsorten: Komponenten, Relationen, Strategien*, Tübingen: Narr, 1996, pp. 458-467, qui p. 458. Timm connota 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 ancora non conosce). In effetti, è proprio la consapevolezza della relazione cataforica col nucleo centrale dell'opera a guidare la ricezione della prefazione.

³⁹¹ Ibid., p. 459.

e perché possa essere importante leggerlo, accompagnata dunque da una progressione tematica lineare guidata da uno sviluppo di tipo argomentativo³⁹².

3.3.3 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. Gegenschnitt”, ognuna delle frequenti ricorrenze del pronome di prima persona singolare sia da ricondurre direttamente 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 colophon. Il destinatario, invece, rimane implicito, suggerendo che coincida semplicemente con il lettore 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 paragrafo, di quello che è il ruolo “abituale”³⁹³ svolto dal saggio, rappresentato come descrizione del mondo che vuole rendersi obiettiva tramite il rifugio nell’impersonalità del pronome neutro *es* o della terza persona maschile *man* come portavoce di una collettività non meglio specificata o perfino uniformata, lascia spazio nel secondo paragrafo all’individuazione, ancorata nel presente (“oggi”, “Heute”) e all’individualità dell’autrice (“mi”, “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, senza “dover più pretendere certezza dalle frasi”, privilegiando piuttosto il tentativo di sopportare “l’incertezza”³⁹⁴. Il terzo, brevissimo paragrafo esprime il rifiuto, anch’esso rivendicato come personale tramite l’uso della prima persona singolare, della “constatazione”, dei tentativi di rendere

³⁹² 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.

³⁹³ Und., “üblich”, p. 9.

³⁹⁴ Ibid., “Unsicherheit”.

oggettiva – e dunque imponibile agli altri, secondo la logica impersonale e violenta alla quale Streeruwitz si oppone – l’esperienza (soggettiva) del mondo; il paragrafo 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 la lettura del volume attraverso la motivazione del rifiuto netto di una forma di espressione e rappresentazione della realtà, il saggio, al quale viene contrapposto il collage. Vengono quindi sfruttate le funzioni di informazione, appello (implicitamente, il lettore viene esortato a riflettere sulle modalità di trasmissione del sapere codificate nella scrittura accademica e ad accettarne una alternativa) ed estetica.

3.3.4 *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, che permette di individuare anche a colpo d’occhio come il primo e l’ultimo paragrafo abbiano lunghezza simile, mentre il secondo risulta molto più ampio e il terzo brevissimo. È preceduto da un titolo tematico (elemento non necessariamente atteso nel prototipo del *Vorwort*, rispetto ad esempio a un 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 risulta, in questo caso, 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”³⁹⁵, 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

³⁹⁵ Ballestracci, *Stili e testi in lingua tedesca*, op. cit., p. 90.

a costituire proposizioni ellittiche (basti vedere il titolo, ma lo stesso procedimento è riscontrabile in tutto il testo e soprattutto nel secondo paragrafo, 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.

3.3.5 *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, il caso di "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt." si rivela particolarmente interessante: è composto infatti da tre parole separate da punti fermi ma accomunate dalla stessa radice semantica. Il primo dei tre termini indica l'azione di tagliare (sia che la si intenda, grammaticalmente, come verbo o sostantivo), il secondo il risultato di tale azione e mentre il terzo è un composto derivato dalla parola precedente e può denotare una tecnica di montaggio filmico³⁹⁶. 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 paragrafo è caratterizzato da soggetti indefiniti o astratti: il pronome neutro *es* vi ricorre per ben sette volte, e compaiono le locuzioni "diese Weltbehauptung"; "Die Unbenennung der Autorenschaft des Festzustellenden"; "Wer nicht genannt wird"; "Die Gedanken und Überlegungen". Il secondo paragrafo inizia anch'esso con un periodo il cui soggetto è *es*,

³⁹⁶ 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 ma accomunate dalla presenza di "personaggi che dialogano fra loro, o oggetti, o azioni in qualche modo interagenti", dunque da una forma di continuità. Si vedano Ziegler e Daniel, *Filme machen wie die Profis mit MAGIX Deluxe*, Berlin: MAGIX Ag, 2010, p. 319 per la definizione di *Schnitt-Gegenschnitt-Montage*. 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", Streeruwitz, *Poetik*, op. cit., p. 53. Si veda inoltre Di Giammatteo, *Che cos'è il cinema? Con un dizionario delle tecniche, dei generi e delle teorie*, Milano: Mondadori, 2002, p. 76, per la descrizione dell'equivalente più vicino in italiano, ovvero campo-controcampo. È notevole come, pur non condividendo la medesima radice linguistica, la denominazione tedesca e quella italiana contengano entrambe una coppia di sostantivi create con analogo procedimento derivativo.

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 paragrafo 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 paragrafo 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 (“Die Grenzen”, “Die Zitate”, “Meines”, “Welt”³⁹⁷, “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 numero³⁹⁸. 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”³⁹⁹, 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 paragrafo fino alla metà del quarto si contrappone

³⁹⁷ Si noti che *Meines* e *Welt* ricalcano l’antitesi tra la marcata ripetizione di *ich* e l’uso dell’impersonale *es*.

³⁹⁸ Weinrich, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, op. cit., pp. 389-90. Quest’opera costituisce un ulteriore riferimento fondamentale, non solo perché si tratta di una grammatica di consultazione essenziale per il livello di dettaglio della trattazione, ma anche per la sua capacità di applicare una prospettiva transfrastica anche ad elementi del linguaggio talvolta trascurati dalla stilistica e retorica, come ad esempio le particelle o le interiezioni.

³⁹⁹ Ibid., p. 394: “Das Insgesamt einer komplexen gesellschaftlichen Situation (»die Zustände«, »die Verhältnisse«) wird gleichfalls häufig mit Hilfe des Horizont-Pronomens *es* ausgedrückt”.

nettamente allo sviluppo precedente e assume i tratti di una rivendicazione dell'individualità e delle capacità di agire e sentire indipendenti. 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 paragrafo, (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 posizione⁴⁰⁰. I tre esempi, tra l'altro, consolidano ulteriormente la progressione tematica esposta, in quanto le espressioni in (7) e (8) fanno riferimento esplicito i 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.

3.3.6 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)"⁴⁰¹, 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 punto⁴⁰² e la concentrazione di figure retoriche, soprattutto di suono e ordine.

⁴⁰⁰ Sandig, *Textstilistik des Deutschen*, op. cit., p. 225.

⁴⁰¹ Ballestracci, *Stili e testi in lingua tedesca*, op. cit., p. 102.

⁴⁰² 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.

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 che non conosca il significato specialistico. La preposizione *gegen* è infatti contrassegnata, secondo Weinrich, dal sema <NÄHE>⁴⁰³: la somiglianza fonetica e la vicinanza lessicale intrinsecamente legata al processo di composizione vengono dunque rafforzate dal componente semantico specifico. La fitta serie di figure crea 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 sincopato ed 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 del testo, 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, mentre nel caso specifico la 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.⁴⁰⁴

⁴⁰³ Esso viene prototipicamente interpretato in modo antagonistico, anche se esistono usi caratterizzati da connotazione neutra o positiva; Weinrich, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, op. cit., pp. 679-80.

⁴⁰⁴ Si veda Betten, “Deconstructing standard syntax: tendencies in Modern German prose writing”, in Miller e Turci (a cura di), *Language and Verbal Art Revisited*, op. cit., pp. 212-33, su Streeruwitz in particolare pp. 224-8. 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 sperimentazione estetica e letteraria rispetto alla letteratura tedesca (il riferimento è in particolare a “Literatur nach dem Tod

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 paragrafo), “Zensur” (cinque occorrenze tra la fine del primo paragrafo 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 Erinnerte, 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 modali⁴⁰⁵.

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 totale⁴⁰⁶, 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 li sfrutta per imprimere al testo una certa ritmicità, tanto più che esse molto spesso compaiono all’interno di parallelismi, figura retorica semplice ma potenzialmente molto

der Literatur” e “Umorientierung 1968” in Schmidt-Dengler, *Bruchlinien. Vorlesungen zur Österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1995, rispettivamente pp. 211-23 e 223-34); per Betten, la prosa in staccato di Streeruwitz rientra in questa linea di sviluppo.

⁴⁰⁵ 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).

⁴⁰⁶ “Synonymie wird im Allgemeinen verstanden als semantische Relation der Bedeutungsgleichheit bzw. Bedeutungsähnlichkeit von zwei oder mehreren Lexemen. [...] Totale Synonymie setzt voraus, dass Synonyme, also die Lexeme, die Benennungen des gleichen Denotats sind und in ihren denotativen und konnotativen Bedeutungselementen vollkommen übereinstimmen, in allen Kontexten substituierbar wären. Dies trifft in den wenigsten Fällen zu, da in der kontextuellen Umgebung semantische und/oder konnotative Differenzierungen existieren”, si veda Fix, Gardt e Knappe (a cura di), *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics*, op. cit., p. 1589.

incisiva in quanto si presta a creare ripetizioni che agiscono contemporaneamente a livello fonetico, grafico e semantico e al tempo stesso rende possibile l'enfatizzazione di singoli elementi, ad esempio per contrasto all'interno di una costruzione che rimane invariata salvo un'unica parola o sintagma. Questi aspetti 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 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 attraversa 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".

3.3.7 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 il lettore 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 una certa modalità di produzione (il saggio) per proporre un'altra, implicitamente rappresentata come antitetica tramite i parallelismi e le simmetrie che mettono in rilievo gli elementi di contrasto. L'analisi lessicale-grammaticale ha rilevato la scelta di evitare il ricorso alla sinonimia, prediligendo la ripetizione e la precisione lessicale e, di nuovo, ritmo ed enfasi, ottenuti anche grazie all'uso frequente di 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 non viene esplicitato ma risulta comunque evidente: in relazione al resto del volume, l'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 dunque 'vera', autentica in senso esperenziale, 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 certa direzione di critica dei media a stampa (come implicita conseguenza della critica al linguaggio e alla scrittura) sviluppata in ambito post-strutturalista 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.⁴⁰⁷

Tuttavia, che "Schneiden. Schnitt. Gegenschnitt" non sia solo la sede privilegiata di esplicitazione delle volontà dell'autrice, lo si evince da un'altra caratteristica individuata dall'analisi, forse meno evidente ma certamente 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

⁴⁰⁷ Si veda Bolter, "Critical Theory and the Challenge of New Media", in Hocks e Kendrick (a cura di), *Eloquent Images*, op. cit., pp. 23-4.

prerogative del collage verbo-visivo come modalità di produzione e rappresentazione. Infatti, l'uso del punto e la ritmicità sincopata di 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, che a ben vedere è il motore principale del collage. 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, ma anche perché svolge una funzione estetica che si manifesta superficialmente al livello esplicito della dichiarazione e poi nella concretezza del livello testuale.

3.4 "Frei. Zeit. Frei. Ein Mikromännerroman."

I venti collages di questa prima sezione⁴⁰⁸ 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, ma anche 'a mano', più esempi misti quando la riproduzione è di un testo stampato e poi modificato o corretto), 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

⁴⁰⁸ Già pubblicati prima di essere raccolti in *Und.*, si veda "Frei. Zeit. Frei – Ein Mikromännerroman", in Wilmes (a cura di), *Olaf Metzel*, op. cit., pp. 65-91.

riconoscibili secondo i principi dell'arte sequenziale: l'indice che inizia a p. 13 (estratto da una pubblicazione intitolata "Rechtshilfe für Arbeitslose", "Assistenza legale per inoccupati"), continua su 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 su p. 15, dedicato a Philip Nitschke, una figura estremamente controversa in quanto si tratta del primo medico nel mondo ad aver amministrato legalmente una iniezione letale su scelta del paziente⁴⁰⁹, ha un'immagine correlata su 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 differenti⁴¹⁰; due pagine sono occupate da listini di quotazioni del mercato azionario⁴¹¹; a p. 19 e 27 vengono presentati frammenti di annunci sentimentali; il tutto intervallato dalla riproduzione dei biglietti relativi alla manifestazione sportiva e da testi battuti a macchina, di aspetto omogeneo, divisi 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 Klein⁴¹², dapprima separato e poi intrecciato. In questo modo, la linearità della lettura associata ai generi tradizionali viene dissolta, in quanto il fruitore viene sollecitato a ricercare i vari fili all'interno della pagina, magari tornando 'indietro' con lo sguardo, ma anche prima e dopo il singolo collage, all'interno della sezione.

Questa varietà si rispecchia anche nell'impatto visivo dei collages: ogni pagina ha il suo layout⁴¹³ e la sua tipografia individuali. 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, alla dissoluzione dei rimandi convenzionali con l'uso di asterischi che non sempre hanno un corrispettivo sulla stessa pagina.

⁴⁰⁹ Si veda "Exit International | Philip Nischke", exitinternational.net, ultima consultazione: 25/10/2018.

⁴¹⁰ *Und.*, p. 14, p. 22 e p. 32, identica anche graficamente nei primi due casi, più grande e con due imprecisioni nella battitura (un doppio spazio e uno mancante) nell'ultimo.

⁴¹¹ *Und.*, p. 18 e p. 32.

⁴¹² Non può sfuggire il rimando a Hänsel e Gretel.

⁴¹³ Si noti che alcuni collages occupano interamente il foglio, non rispettando la gabbia tipografica e facendo sparire

Nel tentativo di comprendere come questa varietà di contenuti, di provenienza, di aspetto articoli 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.)⁴¹⁴

Streeruwitz interviene attivamente sui due frammenti per stabilire un legame ulteriore alla compresenza sulla stessa pagina, con una strategia che ricorre su quasi tutte le pagine della sezione: nell'indice, alla voce "Sterbegeld" ("indennità mortuaria"), ha aggiunto a mano due asterischi, che rimandano appunto all'estratto testuale. Il legame stabilito, come anche negli altri casi, rimane implicito, come anche sulla pagina successiva. Qui, nell'articolo dedicato al medico pro-eutanasia, gli asterischi servono a mettere in relazione le domande fatte ai pazienti per confermare la loro volontà di morire e, rispettivamente, un estratto da *Winnetou II* e una riflessione che ricorda molto i brani di *Sein*. dedicati al concetto di iniziazione: qui, Streeruwitz ribadisce la posizione argomentata in *Sein*. 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 sono dedicati ai legami pervasivi tra dio e denaro e tra denaro e amore (implicitamente, di nuovo grazie all'uso di asterischi, questa volta in relazione agli annunci sentimentali) e in generale alla tirannia del denaro, vista come espressione di un sistema violento: "soldi come remunerazione in cambio di soldi e sudore" (*Und.*, p. 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 poter andare allo stadio a vedere la partita" (ibid., p. 24, che spiega anche l'inserimento dei biglietti sportivi); "il sistema profondamente patriarcale dei soldi istituisce gerarchie cariche di tensione che regolano l'accesso al lavoro e quindi

⁴¹⁴ *Und.*, p. 14.

all'acquisto" (ibid., p. 27). Le stesse tematiche vengono trattate in modo implicito nella storia di Hans e Grete, di cui si raccontano 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 'uscire' dai confini delle singole pagine. Questo tessuto caleidoscopico stimola il fruitore alla ricerca attiva di significato, portando alla scoperta che ciò che sembra a primo sguardo inconciliabile può essere messo in relazione tramite rapporti analogici 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 violenti, nominati esplicitamente nei brani di riflessione e implicitamente, con il riferimento alla frustrazione e aggressione nella citazione da Freud e nei passi da *Winnetou II*, violenti e privi di considerazione etica alcuna, espressione di una modalità di rapporto col mondo nella quale lo status quo non viene messo in questione, tantomeno analizzato criticamente.

3.5 "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, su uno sfondo realizzato con la riproduzione di un'immagine in scala di grigio. L'aspetto meno convenzionale consiste nell'uso di divisori grafici creati usando tre occorrenze di vari simboli speciali ("&", "§", "%", etc.), sancendo la possibilità di affermare che il layout risulta davvero poco notevole, tantoché queste pagine, se non

fossero inserite in un'opera che include nel sottotitolo la dicitura "collages", non sarebbero neppure riconoscibili come tali⁴¹⁵.

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 visto 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 alternativa o inclusiva.

Un ulteriore elemento in comune tra "Geld. Oder. Leben" e "Frei. Zeit. Frei", è rappresentato dal fatto che anche i collages di "Geld. Oder. Leben" non sono propriamente inediti. Nel volume dedicato alla mostra che accompagnava le lezioni di poetica tenute da Streeruwitz a Francoforte, tenuta tra gennaio e febbraio del 1998⁴¹⁶, vi è infatti una sezione dal titolo identico. Un confronto con i tre collages riportati in *Und.* pp. 33-8 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, le pagine di "Geld. Oder. Leben." vengono presentate al centro del foglio come fossero state scansionate da un'altra pubblicazione⁴¹⁷. 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

⁴¹⁵ Lo stesso si può dire di alcune altre pagine isolate nel volume, ma di nessuna delle altre sezioni nella sua interezza.

⁴¹⁶ Si veda Makoschey e Schmidt (a cura di), *Marlene Streeruwitz*, op. cit. pp. 31-39.

⁴¹⁷ Questo per due ragioni: i testi sono presentati su un rettangolo di sfondo grigio e quindi incorniciati dal bianco della pagina del volume; inoltre, in basso a destra ogni rettangolo presenta una numerazione progressiva (un numero di pagina, appunto). Non è però purtroppo stato possibile risalire alla pubblicazione, suggerendo che possa trattarsi anche di una 'messinscena'.

leggermente più lungo, in quanto i tre paragrafi e mezzo che chiudono p. 36 vengono ripetuti all'inizio della pagina successiva.

Il confronto mette così in luce un dato interessante. La reiterazione che potrebbe sembrare quasi 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, deve dunque essere analizzata come voluta. Una possibile chiave di lettura potrebbe risiedere nello trasferimento del collage da modalità 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 quanto questi paragrafi che compongono una narrazione (inaspettatamente) lineare, in realtà, altro non sono che frammenti, tessere di un mosaico da assemblare. Questo aspetto viene tra l'altro suggerito anche dal fatto che i paragrafi del testo o raccontano la storia di uno dei tre personaggi, Hans Klein, Richard Grohs e Grete Gleiner, con una narrazione cronachistica potenziata dalla prosa principalmente paratattica che muove dall'indicazione del luogo di nascita e da alcune concise informazioni sulla famiglia o sul percorso di studi, oppure presentano, con una prosa più articolata e maggiormente ipotattica, riflessioni in apparenza estemporanee sul ruolo di denaro, religione e arte – se davvero i paragrafi fossero tessere mobili, il lettore magari sarebbe tentato di riarrangiarle per creare quattro linee ordinate. 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 siano ‘frammenti’ riutilizzabili.

Continuando il 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 è costituito da un'immagine in scala di grigio sulla quale è riconoscibile l'ingrandimento di due banconote da mille scellini austriaci e di una da cento marchi tedeschi⁴¹⁸, 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

⁴¹⁸ Si vedano “Robert Kalina – Schöpfer der Euro Banknoten”, www.Geldschein.at, e “Banknoten-Prägung ‘100 DM-Schein - Clara Schumann 1989’”, www.Muenzkontor.de, ultima consultazione: 03/10/2018.

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. Dafür kann man es dann nicht mitnehmen.⁴¹⁹

La contiguità a uno dei temi principali di *Sein*. è evidente, in particolare alla seconda parte ("Und Schein.") dove si trovano passi come il seguente: "il denaro, simulazione perfetta di Dio [...] Astrazione più perfetta. Apparenza più perfetta"⁴²⁰. Per quanto si tratti, almeno fino a questo punto, di un riferimento intertestuale a marcatura nulla e di bassa intensità⁴²¹, 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, che viene raffigurata, come si è detto, ma poi anche menzionata nel testo), già accennato in *Sein*. nel passo dedicato ai "linguaggi dell'apparenza il cui schiacciamento della realtà grazie alla perdita dimensionale rende tutto possibile"⁴²² dei quali la banconota sarebbe una "forma banale" che domina la nostra realtà. Il legame viene esplicitato anche nel testo stesso del collage: "La banconota viene elevata dall'apparenza alla realtà tramite la fede e la convenzione"⁴²³.

⁴¹⁹ *Und.*, p. 35.

⁴²⁰ Si veda *Schein* pp. 44-5: "Geld, die perfekte Simulation Gottes [...] Die perfekte Abstraktion. Der perfekte Schein".

⁴²¹ Non vi è, appunto, referenzialità; la comunicatività tende al nullo in quanto l'autore non può presupporre che il lettore riconosca 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, dettato invece dalle differenze.

⁴²² 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; si veda *Sein.*, p. 50: "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 [...] Scheinsprachen, deren Realitätsquetschung durch Dimensionsverlust alles möglich macht".

⁴²³ "Der Geldschein ist durch Glauben und Vereinbarung aus der Scheinhaftigkeit in die Wirklichkeit aufgehoben", *Und.*, p. 36.

I rimandi a *Sein.* e *Können.* si fanno ancora più fitti, in particolare tramite con 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, anche per quanto riguarda l'ulteriore direzione in cui vengono sviluppate: la differenza sostanziale tra denaro e dio, da una parte, e arte dall'altra, incentrata sull'opposizione tra l'illusione dell'eternità e la consapevolezza della finitezza, tra l'assoluto e il particolare⁴²⁴.

Al vernissage di una mostra di Hans, lui e Grete “iniziarono una conversazione, perché nessuno parlava con loro”⁴²⁵ per poi intraprendere una storia d'amore. All'inaugurazione di un'altra sua mostra, si interseca anche la vicenda di Richard, che 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: rappresenta l'argomento di conversazione prediletto delle “persone importanti”. Qui, Richard e Grete “iniziarono una conversazione, perché nessuno parlava con loro”⁴²⁶. Grete “sapeva che Hans la tradiva”⁴²⁷ e, pur amandolo ancora, inizia una relazione clandestina con Richard, per poi sposare quest'ultimo. Tuttavia, poco più avanti, si legge: “Grete sapeva che Richard la tradiva”⁴²⁸.

Si tratta della strategia di iterazione vista all'inizio del paragrafo, semplicemente implementata a livello puramente testuale, piuttosto che testuale e materiale⁴²⁹, ovvero di una forma di parallelismo – con variazione solo sui nomi dei personaggi coinvolti – che sortisce l'effetto aggiuntivo di mettere in questione la narrazione tipica della storia

⁴²⁴ “Gott und Geld sind Prinzipien der Ewigkeiten. Sie sind von der Endlichkeit ausgenommen. Der Betrug ist damit vollständig. [...] Kunst ist das Besondere Gerettetes, das Ausgenommene im Allgemeinen und autonom [...] Sie ist darind der Vergänglichkeit ausgesetzt und fällt ihr anheim”, *ibid.*, p. 35.

⁴²⁵ “Hans und Grete kamen ins Gespräch, weil niemand mit ihnen redete”, *ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁴²⁷ “Grete wußte, daß Hans sie betrog”, *ibid.*

⁴²⁸ “Grete wußte, daß Richard sie betrog”, *ibid.*

⁴²⁹ Nella prima occorrenza, la ripetizione era identica anche in termini di posizionamento.

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 alla casualità del quotidiano. Da questa banalità, Grete sembra tuttavia trovare una via d'uscita: "Grete era felice. Sapeva, cosa avrebbe fatto della sua vita. Avrebbe scritto"⁴³⁰.

3.6 "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 layout ordinato e una certa 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 animale⁴³¹. 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"⁴³². L'uso della *Fraktur* suggerisce una pubblicazione datata; la presenza di tecnicismi e il livello di dettaglio nella rappresentazione mimetica che si tratti di 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.

In questo caso, il sottotitolo⁴³³ si rivela fondamentale, in quanto stabilisce un legame spiccatamente intermediale senza il quale l'opera non risulterebbe comprensibile

⁴³⁰ "Grete war glücklich. Sie wußte, was sie in ihrem Leben machen wollte. Sie würde schreiben", *ibid.*, p. 37.

⁴³¹ Forse esotico, in ogni caso non chiaramente riconoscibile.

⁴³² "c) Das deutsche Hausschwein" e "d) Das Wildschwein", *Und.*, p. 41.

⁴³³ Questa sezione è l'unica tra quelle dotate di sottotitolo (ovvero tutte tranne "Aufruf." e "Lisa's Liebe.") a rimanerne priva nell'indice. La ragione sembrerebbe essere semplicemente di ordine pratico, vista la lunghezza: "Kommentar zum ‚Haus für Schweine und Menschen‘ von Carsten Höller und Rosemarie Trockel".

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 quinquennalmente a Kassel, dove “un ipotetico idillio inter-specie univa teoria evolutiva con la crudele realtà dell’allevamento di massa teso al profitto”⁴³⁴. Höller e Trockel hanno infatti allestito un piccolo edificio accessibile al pubblico. I visitatori potevano qui trattenersi dietro a un vetro riflettente che permetteva solamente a loro la visione dall’altra parte, e così osservare per i cento giorni della rassegna il verro, le due scrofe e i loro maialini che abitavano la parte dell’edificio al di là della barriera e il suo giardino – spiegando il significato del titolo. Nella parte della casetta aperta alle persone, si potevano inoltre leggere testi sulle somiglianze tra le due specie, guardare foto e video informativi: l’obiettivo sembra essere quello di contrapporre la brutalità dell’uccisione industriale, che tratta gli esseri viventi come merce, alla prossimità, e tutto quello che ne deriva in termini di partecipazione emotiva, con gli animali messi in un contesto che è ‘familiare’ anche in senso stretto.⁴³⁵

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 e bestiame 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. Non si riscontrano differenze tra i frammenti presentati sui due sfondi alternativi, che anzi sono raggruppabili in tre categorie tipologiche: i frammenti riprodotti – e non citati – da un volume intitolato *Pictures of an Execution*, i rimandi di pugno dell’autrice a quest’ultimo libro sui quali sono presenti anche sottolineature e altri interventi grafici, e infine le riflessioni scritte a macchina. Alcune di esse sono posizionate in orizzontale, ma talvolta anche in verticale, e in quest’ultimo caso col testo orientato sia dal basso verso l’alto che viceversa. Si tratta di un dato che ha un notevole impatto sulla fruizione, visto

⁴³⁴ Si veda “documenta X – Retrospektive – documenta”, www.documenta.de, ultima consultazione 29/09/2018.

⁴³⁵ Si veda Vorkoeper, “KUNST FÜR DIE NÄCHSTE GENERATION (5): Warum essen wir keine Menschen?”, www.Zeit.de, ultima consultazione: 29/10/2018.

che spinge l'osservatore a ruotare fisicamente il volume, oppure a sforzarsi di riadattare il punto di vista e in ogni caso a non riconoscere l'ordine consueto e 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. L'opera muove comunque dalla presentazione di una causa legale reale 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'omicidio⁴³⁶.

I 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)

Questo periodo, privo di punteggiatura, caratterizzato da un ritmo insistente e da 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, 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:

⁴³⁶ Si veda Lessser, *Pictures at an Execution*, Cambridge: Harvard University Press, 1998.

Blicke auf Kunstwerk fallen meist am Kunstwerk vorbei auf seine Urheber. Im Vorwurf sich mit dem Schöpfer zu messen, fällt der Blick durch das Kunstwerk hindurch auf den Künstler und die Künstler in [sic] als Angeklagtem und Beschuldigter. In diesem Vorwurf der Anmaßung kann jeder Betrachter und jede Betrachterin sich zum Verteidiger des einen Schöpferprinzips aufwerfen. Werden alle Betrachter zum Richter. Vertreter der Autorität. [...] Immer ist das Aussonderung. Eliminierung. Markierung für den Abtransport. Beisitz bei der Erstellung der Proskriptionslisten. (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'autrice⁴³⁷, risulta anche stilisticamente simile ai testi di poetica analizzati, ed è quindi già caratterizzato da una serie di rimandi capace di creare una rete ampia e aperta, ma soprattutto la relazione intermodale è diversamente attiva in base a quanto il lettore 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 se stante, la scelta dello sfondo con i due animali sfugge a un'interpretazione logica; già solo con le brevi notazioni presentate sopra, essa rafforza il rimando all'installazione metaforicamente implicato col riferimento a chi si eleva a giudice di vita e di morte tramite l'osservazione.

Le pagine successive confermano quanto la conoscenza dell'installazione possa informare la 'lettura' dei collages: l'affermazione che l'osservazione degli animali nella loro vita debba ricordare allo sguardo che il punto è sempre la vita⁴³⁸ assume una profondità di significato diversa 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 alla sua esistenza quando venga resa più simile a quella dell'essere umano. Se poi nei collages della stessa serie gli estratti da *Pictures of an Execution*⁴³⁹ analizzano come la rappresentazione artistica possa approcciarsi in modo etico alla costruzione di empatia (tramite un riferimento ai *Dialoge aus dem Messingkauf* di Brecht) e presentano resoconti

⁴³⁷ Sul rifiuto degli approcci critici biografici alla letteratura e all'arte in generale, si veda il paragrafo 1.1 "Vita e opere", pp. 9-16 di questo lavoro.

⁴³⁸ "Schweinen beim Leben zusehen muß den Blick immer daran erinnern, daß es immer um Leben geht", Und., p. 44.

⁴³⁹ Lesser, op. cit.

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"⁴⁴⁰; se poi si passa al racconto di un editore che ricorda come ogni pubblicazione abbia un costo, soprattutto se si cercano modalità di espressione diverse dalla norma⁴⁴¹ mentre sullo sfondo si alternano gli animali e il loro prezzo come merce, diventa chiaro che, in modo non dissimile da quanto visto nei testi di poetica, ma potenziato dalle relazioni tra testo, immagine, 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.

3.7 "10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen"⁴⁴²

Rispetto alle tre sezioni precedenti, i dieci collages mostrano una presenza più abbondante di immagini e, pur nella propria continuità visiva (garantita dal fatto che i componimenti hanno tutti la stessa dimensione, lo stesso bordo tracciato intorno e la stessa posizione sulla pagina), anche una certa varietà di forme, colori e materiali. Ai consueti ritagli sia testuali che grafici (in questo caso particolarmente eterogenei, visto che comprendono pubblicità, estratti da sia da quotidiani che da giornali sia scandalistici – in inglese e in tedesco –, testi scritti a macchina e interventi di pugno dell'autrice) si aggiunge anche un cruciverba, ma soprattutto si ridà spazio a quella predisposizione, già rilevata in "Frei. Zeit. Frei" agli accostamenti inaspettati, atti a spingere il lettore a cercare nessi che proprio in virtù della loro natura implicita richiedono uno sforzo attivo per poter essere stabiliti.

L'eterogeneità dei materiali viene inoltre sottolineata da tagli molto evidenti e affatto nascosti, anzi piuttosto grezzi, soprattutto a confronto con quelli lineari di "Im

⁴⁴⁰ "[die] Millionenverkaufszahlen des Kitsch", *Und.*, p. 47.

⁴⁴¹ "'Das kostet Geld' [...] Mein Verleger meint eigentlich, daß ich es zu anders [...] gesagt habe", *Und.*, p. 48.

⁴⁴² Anch'essi già pubblicati; si veda Streeruwitz, "10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen", in Klemmer (a cura di), *Österreich, Europa, die Zeit und die Welt. Beobachtet von Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus Österreich*, Wien: Residenz Verlag, 1998.

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 il fatto che su ogni collage l’autrice poi aggiunga a mano la dicitura “Tentativo” (“Versuch”) corredata di numerazione progressiva⁴⁴³ 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, ma celano in modo neanche troppo la tensione critica e ironica dell’autrice

Essa si manifesta infatti incisivamente nelle scelte di montaggio. ad esempio tramite l’accostamento di frammenti testuali di significato contrastante, atti a destabilizzare il lettore che è costretto a cercare di orientarsi tra le opzioni proposte (p. 55: “E se l’Euro non arrivasse?” – “Eravamo troppo sicuri”⁴⁴⁴) oppure a suscitare un effetto comico in virtù del contrasto, come avviene a p. 61: “Trattative UEM aumentalo il valore delle azioni britanniche del 3.2% ai massimi storici” – “Liquidazione”⁴⁴⁵; ma anche tramite esempi sofisticati di slittamento di significato. Ne è un esempio particolarmente chiaro il collage a p. 57, dove un annuncio sentimentale viene incorniciato dalle espressioni “la mia miglior ricetta a base di cibo naturale” e “inviaci la tua miglior ricetta a base di cibo naturale”⁴⁴⁶, sfruttando dunque due modalità diverse (la

⁴⁴³ Si tratta di una conferma indiretta ma chiara di quanto inferito in relazione agli aspetti materiali del volume e alla sostanziale omogeneità interna delle sezioni: i collages delle singole parti sono pensati per essere letti insieme e in modo sequenziale.

⁴⁴⁴ “Und wenn der Euro nicht käme?” – “Und wenn der Euro nicht käme?”.

⁴⁴⁵ “EMU Talks Lifts U.K. Stocks 3.2% To a Record” – “Schlussverkauf”.

⁴⁴⁶ “Mein bestes Naturkost-Rezept”; “Schicken Sie uns Ihr bestes Naturkost-Rezept”.

pubblicità e il riferimento alla ricetta) per sottolineare come anche l'amore possa essere ridotto a mero consumo – e si ricordi che nella sezione un tema centrale è l'euro, ovvero il denaro. 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”⁴⁴⁷ 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 europea⁴⁴⁸ 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”⁴⁴⁹.

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.*, p. 55)

L'ironia più grande è però forse quella dell'ultimo collage sull'Unione Europea, in cui essa è presente solo per contrasto. Sopra a una pubblicità che chiama il lettore ad allargare i suoi orizzonti e ad agire immediatamente per migliorare la propria situazione⁴⁵⁰, è stato infatti applicato un annuncio che reclamizza un servizio di informazioni sulle *Green Card*, il documento che consente ai cittadini stranieri di risiedere illimitatamente negli Stati Uniti d'America.

In relazione alla divisione in parti più ampie suggerite dalla spaziatura irregolare dell'indice, le prime quattro sezioni di *Und.* sono caratterizzate da una relativa omogeneità interna, sia visiva che tematica, mentre in confronto l'una all'altra mostrano

⁴⁴⁷ “Ich will endlich wer sein / [...] Zu einer Weltmacht will ich mich jetzt zähl'n”.

⁴⁴⁸ Si ricordi che l'Austria è entrata a far parte dell'Unione Europea solamente nel 1995.

⁴⁴⁹ Si veda *Und.*, p. 53: “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 befreien [sic]. / Weg die Last der Einzelstaaten. / Weg die Flaggen klein. Her mit einer großen Fahne. Her mit...*”. L'asterisco rimanda per di più a un commento scritto a mano dall'autrice: “così non va”, “so geht es nicht”.

⁴⁵⁰ “Erweitern Sie Ihren *Horizont!*”; “Warten Sie nicht auf bessere Zeiten. Handeln Sie jetzt!”, *Und.*, p. 62.

sostanziali differenze grafiche, sia in relazione alla tipologia e quantità di materiali impiegati, ma una certa continuità in relazione ai contenuti. Ognuno dei quattro ‘capitoli’ tratta infatti quella che, in relazione a valori non economici, può essere vista come 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, che fanno dei collages fino qui analizzati 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 che, nella visione di Streeruwitz, idealmente dovrebbero essere aperti all’autodeterminazione individuale.

3.8 “Aufruf.”⁴⁵¹

La sezione “Aufruf” comprende dieci collages, tutti caratterizzati dall’allineamento prevalentemente orizzontale (ovvero secondo il margine più lungo della pagina), costringendo il lettore a girare il volume o a adattare il suo punto di vista. La “chiamata” del titolo viene esplicitata 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 anni, e poi rivalutare⁴⁵². I collages di questa sezione sono caratterizzati dall’impiego dello stesso sfondo⁴⁵³, una riproduzione in scala di grigio dove è chiaramente riconoscibile, tramite il cappello alato e il caduceo, Hermes, messaggero degli, rappresentante del logos, dio

⁴⁵¹ I collages sono già stati pubblicati come “Aufruf”, in Dijkstra (a cura di), *Fleeting Portraits*. Berlin: NGBK, 1998, pp. 13-23.

⁴⁵² Esso viene esplicitato in due forme differenti, una più estesa, a p. 65 e ripresa in modo 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 es weitergehen soll. Wie sie halten wollen mit dem Abbilden von Frauen”. Alle pp. 69 e 71 ne compare invece una forma abbreviata: “Aufruf an alle Frauen, ihr Bild zu verweigern. Ihr Abbild nicht zuzulassen”.

⁴⁵³ Posizionato, però, in modo sempre diverso: a volte spostato solo di qualche millimetro, in un paio di casi, a pp. 70 e 72, allineato secondo il margine breve della pagina invece che quello lungo, capovolto a p. 73.

associato alla letteratura, all'atletica, al commercio. Quest'immagine, in modo analogo a quanto accade in "Im nächsten Jahrtausend wird alles besser. Dann können wir die Schweine uns zusehen lassen", 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-aiuto⁴⁵⁴. Esse sembrano poter essere lette in sequenza, essendo apparentemente tutte estrapolate da una sezione che raccoglie consigli su come migliorare la propria "vita domestica" (in particolare sessuale all'interno del matrimonio), e alcune da leggersi addirittura in successione immediata, pur essendo in un caso separate da più collages⁴⁵⁵. Infine, su ogni collage è inoltre presente almeno un frammento con un'immagine a colori, 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 progressiva⁴⁵⁶.

Una novità assoluta rispetto ai collages delle altre sezioni è il fatto che la continuità tra i testi non viene solo implicata tramite coerenza e coesione visive e linguistiche, ma viene indicata inequivocabilmente, almeno per quanto riguarda una porzione dei frammenti, visto che la fine del foglio non coincide con quella della frase, che prosegue da qualche parte sulla pagina successiva. Questo testo che si snoda attraverso i dieci collages 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)

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

⁴⁵⁴ È 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 (1936); si veda Charles, "How to Win Friends and Influence People: Why the granddaddy of self-help endures", www.WashingtonPost.com, ultima consultazione: 29/10/2018.

⁴⁵⁵ Si vedano gli estratti su p. 67 e p. 70. I frammenti riportati a p. 69 e p. 70 sembrano anch'essi rappresentare metà di un'unica pagina, che però nel testo di origine risulta precedente

⁴⁵⁶ Una possibile spiegazione è che il collage sulla pagina successiva, che chiude la serie, sia stato terminato prima di questo.

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.

Es ist Zeit, vom implantierten [sic] nachgelernten imperialen Blick des Mannes
im Blick der Frau auf sich selbst Abschied zu nehmen. Diesen Blick
zurücklassen. (*Und.* 71)

Questo passo è forse quello che maggiormente mette in evidenza l'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 alla biologia, ma allo stesso tempo simboleggiano il fallimento di questo tentativo. Le immagini, infatti, con poche eccezioni⁴⁵⁷, sembrano tutte tratte da pubblicità o cataloghi di vendita: mostrano un oggetto (un piccolo elettrodomestico, un mobile, oppure dei cosmetici) quasi sempre con la descrizione delle caratteristiche e il prezzo. Sembrano così volersi fare espressione dell'impossibilità di liberarsi da uno sguardo maschile che è giudicante e normativo e carico di aspettative nei confronti della donna: "[l]e soluzioni che rimangono sono il completo rifiuto dell'immagine [...] oppure un cerotto curativo sopra all'immagine"⁴⁵⁸.

Qui, l'interazione tra testo e immagine si fa 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 in base a differenti gradi di metaforicità. Quella in basso, che potrebbe rappresentare l'autrice da giovane, mostra una donna con una grande fasciatura sul naso (un possibile richiamo a un'operazione chirurgica che può anche essere di natura solo estetica?); 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

⁴⁵⁷ Una di esse è costituita dall'"autoritratto 5", che è realizzato usando il badge della stessa Streeruwitz per un congresso o di 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.

⁴⁵⁸ "Die Lösungen, die übrig bleiben, sind entweder die vollkommene Verweigerung des Bilds [...] Oder das heilende Pflaster über dem Bild", *Und.*, p. 73.

è stato concretamente incollato sulla foto. Si innesca così un cortocircuito di significati che è l'espressione più compiuta, grafica e metaforica, delle difficoltà nel trovare un'alternativa descritte anche verbalmente:

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)

3.9 “Wie ein alleinreisendes junges Mädchen. Zu Gottfried Benns ‚Altern als Problem für Künstler‘.”

La facilità con cui nella sezione precedente si poteva classificare l'orientamento dei collages viene completamente annientata in “Wie ein alleinreisendes junges Mädchen.”. Ognuna delle pagine è infatti caratterizzata dalla netta preponderanza di materiale verbale rispetto a quello visivo: ogni collage è quasi riempito di frammenti di testo, e questi sono allineati sia in verticale o in orizzontale (ma sempre in modo perpendicolare rispetto ai bordi di pagina, mai in diagonale). Questo dato ha un'interessante conseguenza: a seconda della disposizione del primo frammento sul quale sofferma lo sguardo, il fruitore avrà o meno l'esigenza di riorientare il volume, rischiando di trovarsi 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 testo, chiaramente individuabile grazie alla presenza del titolo sul primo collage (p. 77) come quello a cui viene fatto riferimento anche nel sottotitolo: “Altern als Problem für Künstler” di Gottfried Benn⁴⁵⁹. Si tratta della trascrizione di un discorso tenuto dall'autore il 7 marzo 1954 nella Villa Berg a Stoccarda e il giorno successivo all'Accademia Bavarese delle Belle Arti a Monaco e ampiamente diffuso in

⁴⁵⁹ Recentemente pubblicato come opera indipendente sia dalla casa editrice Alexander Verlag di Berlino (2006) che dalla Salon Verlag di Colonia (2010). Streeruwitz si è probabilmente servita di una raccolta di scritti dell'autore.

radio⁴⁶⁰, 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"⁴⁶¹, mentre il brano da cui è tratta è in larga misura oscurato, dato che fornisce la misura di quanto ognuno degli atti costitutivi del collage, selezione, taglio e montaggio, possa influire sul prodotto finale.

Se non altro, il riferimento intertestuale è sufficientemente marcato⁴⁶² da introdurre nella serie di collages il tema dell'opera di riferimento: l'effetto del passare 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 del genere femminile non solo dalla riflessione individuale dello scrittore tedesco, ma in generale dal ruolo di artista. Quest'ultimo aspetto emerge più chiaramente a p. 81, dove sulla lista di grandi artisti (pittori e scultori, poeti e scrittori, musicisti) 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'arcillessema"⁴⁶³, in posizione abbastanza centrale e allineata orizzontalmente, rispetto al testo di Benn posizionato verticalmente, suggerendo concretamente che alcune forme di sapere tradito debbano essere ribaltate e analizzate criticamente, come afferma in modo più diretto anche il frammento di testo incollato sotto:

IST NICHT EIN UNTERNEHMEN WIE DIESEs UNTER EINEM TITEL
WIE "ALTERN ALS PROBLEM FÜR KÜNSTLER" ZU EINEM
ERGEBNIS KOMMEN ZU WOLLEN WIEDER NUR DER VERSUCH IN

⁴⁶⁰ Si veda "Altern als Problem für Künstler – Alexander Verlag", AlexanderVerlag.com, e "Die Macht des Alters". BazonBrock.de, ultima consultazione: 29/10/2018.

⁴⁶¹ "wie ein alleinreisendes junges Mädchen".

⁴⁶² Risulta infatti precisamente referenziale e selettivo, caratterizzato da 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.

⁴⁶³ "5♀ aus 70 = 65♂ / Und immer regiert das Archilexem". Si noti che "Archilexem"/"arcillessema" è un tecnicismo per iperonimo o termine sovraordinato.

EINEM INTERTEXTUELLEN ZIRKELSCHLUSS DAS KANONISCHE
NEU EINZUGRENZEN SCHMAL ERWEITERT ZWAR VIELLEICHT
ABER LETZTEN ENDES DOCH OHNE DIE GRUNDLEGENDEN
FUNKTIONEN VON KUNST UND IHRER GESCHICHTE UND IHRER
KRITIK IN FRAGE ZUSTELLEN⁴⁶⁴

Il brano, che si conclude esplicitando la funzione dell'arte identificandola come "Occidente come religione per l'affermazione e la conservazione della white male supremacy"⁴⁶⁵ 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 croce o due mani giunte in preghiera. Si tratta di un simbolo che funziona quasi da ponte tramite il tema di Benn, la vecchiaia, e la critica che ne fa Streeruwitz nel momento in cui riporta il testo del discorso alle imposizioni dei "centri di potere" che fanno sì che dalla trattazione siano escluse le donne, come la religione, soprattutto se si ricorda la metafora 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 variazione⁴⁶⁶, e riflessioni più articolate che commentano gli altri elementi presenti sulla pagina, mettendo in luce come la tensione tra il potenziale desiderio dell'artista di simulare dio, laddove spera nell'eternità delle (o tramite le) sue creazioni che appartengono, soprattutto se canonizzate, all'"archivio del patriarcato"⁴⁶⁷ e ne determinano le fattezze e il perdurare. Anche in questo caso, dunque, attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali marcati e non e grazie alle interazioni eterogenee tra frammenti all'ottri, Streeruwitz costruisce una

⁴⁶⁴ *Und.*, p. 81.

⁴⁶⁵ "ABENDLAND ALS RELIGION ZUR DURCHSETZUNG UND ERHALTUNG DER WHITE MALE SUPREMACY", *ibid.*

⁴⁶⁶ Il testo ("Ich hasse die Stunden die Nächte die Tage die Liebe die Schmerzen zu Qualen kein Ende ein taumelndes Rasen dem Nichts entgegen die Zeit nimmermehr", *Und.*, p. 77), secondo il procedimento impiegato anche "Im nächsten Jahrhundert wird alles besser" viene riscritto per ognuno dei pronomi personali. Si veda p. 156 per una descrizione più dettagliata.

⁴⁶⁷ "Der Kanon der Kunstwerke und der Olymp der Künstler sind besonderer und bedingender Bestandteil des Archivs des Patriarchats", *Und.*, p. 79.

riflessione critica affine, nei temi, a quanto espresso in altre sedi e utilizzando differenti modalità di produzioni, e lo fa sfruttando un ventaglio di strategie estetiche e dispositivi stilistici notevole, sfidando il lettore a partecipare attivamente nel tentativo di orientarsi (anche letteralmente) nel labirinto semiotico.

Alla conclusione di questo secondo gruppo di sezioni, 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 legate a una rappresentazione dell'esperienza femminile nell'arte e in rapporto alla sua produzione e fruizione che non sia inficiata dallo sguardo "imperiale" normativizzato e normativizzante.

3.10 "Lisa's Liebe."

La penultima sezione di collages porta il titolo del romanzo pubblicato anch'esso da Streeruwitz nel 2000, con un rimando più che evidente che, tuttavia, non ne implica neppure lontanamente l'effettiva complessità. I componimenti presentati sono infatti tutti inclusi in *Lisa's Liebe. Romansammelband*⁴⁶⁸, seppur con caratteristiche differenti (a dimensioni ridotte; sei di essi in bianco e nero). Dividendo i nove collages di *Und.* in tre gruppi di tre, si ottengono le seguenti corrispondenze tra la raccolta di collages e l'opera in prosa: la prima triade in *Und.* (pp. 87-9) chiude il romanzo sulle pagine non numerate che appaiono dopo la fine del testo; il gruppo centrale della raccolta (*Und.*, pp. 90-2) 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." (pp. 93-5) sono quelli che aprono la serie al termine del *Romansammelband*⁴⁶⁹. Sostanzialmente, in *Und.* i collages che coincidono con le tre copertine vengono incorniciati da due triadi di collages che nel romanzo appaiono nella zona paratestuale di chiusura in ordine inverso.

⁴⁶⁸ Op. cit.

⁴⁶⁹ Dove sono seguiti da 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.

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 evidente⁴⁷⁰ ad esempio dalla frequente compresenza di foto in bianco e nero e a colori, sormontata da una sorta di titolo; e una notazione che stabilisce sequenzialità (semplicemente una numerazione progressiva nella prima triade, che ricomincia 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 copertine ne simulano l’aspetto.

Considerando che già in *Lisa’s Liebe. Romansammelband*⁴⁷¹, Streeruwitz impiega sia testo che immagini⁴⁷², 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*⁴⁷³, l’intertestualità assurge a strategia estetica che trasforma l’esperienza femminile narrata in un “racconto del destino ‘della donna’ culturalmente radicato”⁴⁷⁴. La complessa rete intertestuale del romanzo comprende anche riferimenti non ad altri generi, ma a fonti singole, come ritagli di giornale, sui quali oltretutto compaiono interventi scritti a mano, come accade anche sulle

⁴⁷⁰ Un altro caso di esibizione estrema del collage si trova a p. 88: viene ritagliata, spostata e di nuovo incollata la figura della bambina che è il soggetto principale della fotografia. Viene così creata una raffigurazione ibrida, la cui silhouette è 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*., p. 71)

⁴⁷¹ Op. cit.

⁴⁷² 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.

⁴⁷³ Si noti il contrasto tra questi due generi opposti in relazione al tema dello sviluppo della figura protagonista.

⁴⁷⁴ Si veda a questo proposito Visser, *Körper und Intertextualität*, op. cit., p. 11: “Die These ist hier, dass die intertextuelle Bezugnahme auf andere Texte das ästhetische Mittel ist, das die Erfahrungen der Frauen in den untersuchten Narrativen erst zu Repräsentationen einer kulturell verankerten Schicksalsgeschichte ‘der Frau’ macht”.

fotografie, oppure i testi redatti, nella finzione del racconto, dalla protagonista per i corsi di scrittura da lei frequentati.

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 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 piuttosto che sul rifiuto del divesro, si trasferisce a New York, sia forse una messa in scena da lei stessa ironicamente orchestrata.

Una certa ironia contraddistingue anche i collages in sé – viene infatti usata una serie di copertine per raccontare una storia, ma la copertina è generalmente solo l'entrata al racconto, non il racconto stesso, 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 continua e, tramite l'inclusione di ulteriori ritagli con frammenti di testo, esplora e commenta altre possibilità.

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 (le linee di taglio sono piuttosto evidenti), con sotto la chiosa “Sei compassionevole e ami divertirti”⁴⁷⁵. 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 felice, e la rappresentazione a colori di una sorta di magazzino e di un oggetto che potrebbe essere una macchina da scrivere,

⁴⁷⁵ In inglese nell'originale: “You are compassionate and fun-loving”, *Und.*, p. 93.

parzialmente coperto dalla laconica affermazione “Per la donna che sta decidendo”⁴⁷⁶. Infine, a p. 95, il primo piano dell’autrice che guarda 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 del romanzo *Nachwelt*. (che, si ricordi, è stato descritto come esempio di “biografia femminile postmoderna”⁴⁷⁷), e dal frammento testuale “Alla ricerca della vita”⁴⁷⁸.

Tutti gli elementi indicano un’apertura intertestuale e intermediale estrema e radicale, se si considera anche che nel paratesto di *Und*. vi è un altro estratto da *Lisa’s Liebe. Romansammelband*⁴⁷⁹, e che i collages qui raccolti son anch’essi presentati in una zona liminale⁴⁸⁰ del volume, funzionale a 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 che si aspetta 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, rendendone evidente il carattere convenzionale e spingendo il fruitore a una riflessione critica sulle consuetudini e le regole che governano le modalità di rappresentazione e il confine a volte sottile tra finzione e realtà.

3.11 “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

⁴⁷⁶ “Für die Frau in der Entscheidung.”, *Und*., p. 94.

⁴⁷⁷ Si veda Kallin, “Marlene Streeruwitz’s Novel *Nachwelt* as Postmodern Feminist Biography”. in *The German Quarterly*, op. cit., pp. 337-356.

⁴⁷⁸ “Auf der Suche nach dem Leben.”, *Und*., p. 95.

⁴⁷⁹ Op. cit.

⁴⁸⁰ Non solo perché la si potrebbe già riconoscere come paratesto, ma anche in virtù del fatto che essi sono preceduti dall’espressione “Fortsetzung folgt”, sulla prima pagina bianca dopo la conclusione del testo ‘vero e proprio’, e sono seguiti dalla parola “Ende.” sulla quarta di copertina; si veda p. 13 di questo lavoro.

delle quali raffigura un *Dirndl*, l'abito femminile tradizionale diffuso in Austria⁴⁸¹; 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 oltretutto relativamente pesante. Questi accorgimenti enfatici, oltre alla semplice preponderanza del testo rispetto alle dimensioni e la 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* (“costume”, in particolare 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 sulla parola *Tracht*, alternati ad altri elementi che rimandano alla sfera della tradizione e del nazionalismo:

WAHRE TRACHTEN. ECHTE TRACHTEN. AHNENERBE. TRADITION.
NATIONALSTOLZ. BRAUCHTUM. ÖSTERREICHBEWUSSTSTEIN
[sic]. 3 DEUTSCHNATIONAL. SOMMERFRICHLERTRACHT.
RASSISCHVÖLKISCHES TRACHTENBEWUSSTSEIN. TRACHTEN
MODE. TRACHTENFEST.

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 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 dell'altro⁴⁸².

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

⁴⁸¹ Oltre che in alcune aree della Germania meridionale, della Svizzera tedesca, e in Alto Adige.

⁴⁸² Si veda ad esempio *Und.*, p. 101: “‘AUF DASS SITTE UND BRAUCH; TRACHT UND SPRACHE NICHT FREMDLÄNDISCHEN MODETORHEITEN UND RASSENFREMDEN EINFLÜSSEN UNTERLIEGEN’”.

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.

ES GILT NICHT MEHR, DIE BEGRIFFE FREIHEIT, GLEICHHEIT UND GESCHWISTERLICHKEIT ALS IN DIE ZUKUNFT ENTWORFENE MÖGLICHKEITEN IHRER BEDEUTUNG DENKEN UND SÄTZE MIT DIESEN BEGRIFFEN FORMEN ZU KÖNNEN, DIE AUF ALLEN EBENEN DER ENTSCHLÜSSELUNG NUR DIESE BEGRIFFE MEINEN. IN DENEN KEINE GEHEIMBOTSCHAFT IM SUBLIMINALEN BEDEUTUNG UMKEHREND WIEDER AUSGRENZUNG HEISST. UND DIE FREIHEIT WIEDER NUR DIE FREIHEIT DER EINEN IST. ODER DER ANDEREN. DIE GLEICHHEIT DER EINEN, DIE UNGLEICHHEIT DER ANDEREN WIRD. UND DER GESCHWISTERLICHKEIT IN DIE BRÜDERLICHKEIT ZURÜCKKEHRT UND DIE EINEN MÄNNER MEINT UND DIE ANDEREN NICHT.⁴⁸³

Su questa arringa che incita a liberarsi dalla “colonizzazione attraverso i passati delle nostre frasi e parole”⁴⁸⁴, si chiude l’ultima sezione di *Und*. 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, che emerge indirettamente tramite la rete intertestuale e l’esplorazione di biografie femminili alternative in “Lisa’s Liebe”, e in modo invece esplicito, violento quasi, in “Niedertracht.”.

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; l’identità nazionale come espressione monolitica e acritica basata sull’esclusione e il rifiuto dell’altro. Secondo interazioni tra frammento, immagine e testo sempre differenti, come sono sempre eterogenei i materiali scelti, che comunque creano una certa coerenza e

⁴⁸³ *Und.*, p. 102.

⁴⁸⁴ “SICH DER KOLONIALISIERUNG DURCH DIE VERGANGENHEITEN UNSERER SÄTZE UND WÖRTER ZU ENTZIEHEN”, *Und.*, p. 102.

omogeneità all'interno delle singole sezioni, *Und.* si caratterizza come 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 contestualizzare 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, utile 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, che ha permesso di individuare sia i punti programmatici che le strategie testuali privilegiate; mentre il secondo capitolo cerca di completare il quadro teorico imprescindibile per avviare l'analisi concreta tramite l'elaborazione di un approccio storicamente ed esteticamente riflettuto alla 'lettura' dei collages. Il terzo capitolo riunisce, idealmente, gli spunti emersi negli altri due, per proporre un'analisi dei collages saldamente radicata nelle singole pagine e nelle singole sezioni del volume, dato che muove dagli aspetti materiali, dalla scelta dei frammenti, dalle interazioni tra parole e immagini, ma anche capace di spingersi oltre il limite fisico del volume, seguendo le aperture intertestuali e intermodali che caratterizzano i componimenti.

Del resto, il capitolo dedicato a Marlene Streeruwitz, alla sua opera e alla sua poetica ha messo in luce una costante volontà di indagine dei meccanismi di rappresentazione della realtà mossa dalla tensione verso la riappropriazione 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 più autentico. Il capitolo dedicato alla riflessione teorica sul collage come modalità di produzione e principio estetico ne ha evidenziato la predisposizione a farsi veicolo di ricerche d'avanguardia e anticonvenzionali in relazione alla sua intrinseca tensione e dinamicità, la propensione a unire fonti eterogenee, testi, media e modi differenti e a creare un sofisticato gioco di riferimenti ad altre realtà – artistiche ed esperenziali – interne ed esterne all'opera.

Lo scopo, più che di fissare uno strumentario d'analisi eccessivamente rigido e quindi intrinsecamente inadatto all'analisi di questi prodotti estetici (che sono il risultato di un processo di selezione in un ampio ventaglio di possibilità estetiche), coincideva con l'individuazione di categorie che, singolarmente e in sinergia, potessero di volta in volta permettere un incremento 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 esempi di "imagetexts", capaci quindi di riunire meccanismi e significati discorsivi e presentazionali, e di attivare processi di integrazione e contaminazione tra discorsività e figuratività, e caratterizzati da una spiccata dimensione intertestuale, intermediale e multimodale e strutturati almeno in parte sui principi dell'arte sequenziale. Questo approccio ha difatti arricchito (e a volte anche complicato) la 'lettura', mostrando chiaramente quanto l'interpretazione dipenda dalla partecipazione attiva del fruitore alla costruzione di significato, oltre che dalla sua volontà e capacità di seguire la varietà di rimandi oltre la pagina.

L'analisi del volume ha innanzitutto messo in luce quanto l'opera, già nei suoi elementi paratestuali, giochi con le convenzioni e sembri voler dissolvere l'idea di una lettura lineare e chiusa dell'opera. Fin dal contropiatto, proprio alla 'soglia' del libro, inizia una fitta rete di rimandi verso l'interno e verso l'esterno, verso altre opere e verso la realtà 'vera'. L'esame dettagliato del testo in prosa che precede i collages svolto secondo i criteri della linguistica testuale e stilistica funzionale ha evidenziato la contrapposizione tra il saggio e il collage visti come emblemi di due modalità di rappresentazione profondamente contrapposta: una tesa alla spersonalizzazione, ovvero al 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 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.

Emerge così sempre più chiaramente quanto il collage, come modalità di produzione ma anche di pensiero, e come principio estetico, 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 valori chiusi e monolitici, la celebrazione dell'individualità come luogo di libertà e autodeterminazione trova espressione compiuta nel collage con la sua apertura polisemantica, la tendenza alla rappresentazione (metaforica e non) di prospettive multiple, la possibilità di collisione eterogenea di forme, colori, materiali e modi.

Si è mostrato, infine, che i collages di *Und.*, pur con tutte 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 marcatamente intertestuali con le altre sue opere, e, soprattutto, rappresenta un'indagine coerente dei principi di poetica programmatica esposti in altre sedi dall'autrice. Anzi, *Und.* rappresenta forse l'esempio più coerentemente spinto all'estremo di questa ricerca, che arriva a mettere in scena la dissoluzione della linearità e della totalità in modo sia metaforico che concreto, creando reti intertestuali e intermodali, innescando giochi di apertura, rimando ed estensione dei significati anche estremi, suggerendo un rifiuto deciso di un certo tipo di logocentrismo.

Per Streeruwitz, così attenta alla libertà dell'individuo e ai meccanismi di potere pervasivi che la ostacolano, come la religione, il denaro, il perdurare del patriarcato, così consapevole di quanto essi si riflettano nel linguaggio, i collages di quest'opera rappresentano un'indagine critica 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 come modalità di produzione, con il suo potenziale sovversivo e la sua apertura polisemantica, ma è punteggiata da riflessioni sull'arte e sul suo ruolo e la sua utilità nella rappresentazione dell'esperienza individuale. L'arbitrarietà dell'esclusione del volume dalla ricezione critica risulta così evidente, e funge da indicatore delle difficoltà legate all'analisi e all'interpretazione di prodotti di questo genere.

Questo lavoro rappresenta del resto anche un tentativo e, almeno idealmente, un primo passo in direzione di una sistematizzazione dell'impiego del collage di materiale verbo-visivo in ambito letterario e di una canonizzazione dei suoi prodotti. La speranza è quella di aver indicato una possibile modalità di approccio e di aver risvegliato l'interesse verso componimenti che troppo spesso vengono relegati al ruolo di *genre mineur*, non per il loro 'effettivo' valore artistico, ma piuttosto per un'incapacità di riconoscerne le

specificità. Eppure, le 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.

BIBLIOGRAFIA

Testi

Streeruwitz, Marlene. "10 Versuche in Auftragsdichtung. Und alle mißlungen". In: Klemmer, Angelika (a cura di). *Österreich, Europa, die Zeit und die Welt. Beobachtet von Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus Österreich*. Wien: Residenz Verlag, 1998.

- "Aufruf". In: Dijkstra, Rineke (a cura di). *Fleeting Portraits*. Berlin: NGBK, 1998, pp. 13-23.
- *Bagnacavallo. Brahmsplatz. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- *Bildgirl. Collagen*. [a cura di Marius Babias]. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.
- *Das wird mir alles nicht passieren...Wie bleibe ich FeministIn*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2010.
- *Das wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.
- *Dauerkleingartenverein „Frohsinn“*. A Gothic SF Novel. Frankfurt am Main: Eichborn, 2000. [=Norma Desmond. A Gothic SF Novel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2002.]
- *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. Frankfurt am Main: Weissbooks, 2008. [=Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2014]
- *Der Imbiss zur Säge*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005.
- *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2014. [Marlene Streeruwitz als Nelia Fehn]
- *Das wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.
- *Die Schmerzmacherin. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2011.
- *Entfernung. 31 Abschnitte. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006.

- “Frei. Zeit. Frei - Ein Micromännerroman”. In: Wilmes, Ulrich (a cura di). *Olaf Metzel. Freizeitpark Lenbachhaus München 17. Juli - 6. Oktober 1996*. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1996, pp. 65-91.
- *Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004.
- *Jessica, 30. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004.
- *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.
- *Kreuzungen. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.
- *Lisa's Liebe. Roman in drei Folgen*. Berlin: Suhrkamp, 1997.
- *Lisa's Liebe. Romansammelband*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000.
- *Majakowskiring. Erzählung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2000.
- *Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks* [con Heinz-Norbert Jocks]. Köln: DuMont, 2001.
- *Morire in levitate. Novelle*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004.
- *Nachkommen. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2014.
- *Nachwelt. Ein Reisebericht*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999.
- *New York, New York*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Theaterverlagbuch, 1991.
- *New York, New York. Elysian Park. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- *Ocean Drive*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Theaterverlag, 1991.
- *Partygirl. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002.
- *Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2014.
- *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- *Sloane Square*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Theaterverlag, 1991.
- *Tagebuch der Gegenwart. Texte Februar 2000 – Jänner 2001*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2002.

- Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1996. [=Interventionen. 2].* Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1999.
- *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1996-1998. [=Interventionen. 4].* Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000.
- *Und. Überhaupt. Stop. Collagen. 1996-2000.* Wien: edition selene, 2000.
- *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- *Waikiki-Beach.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- *Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1999.
- *Yseut. Abenteuerroman in 37 Folgen.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 2016.

Letteratura critica

Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse.* New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Adamzik, Kirsten. *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven.* Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.

Adler, Jeremy e Ernst, Ulrich. *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, 1987.

Anceschi, Alessandra. “Intertestualità, transcodifica, intermedialità: strumenti per un’educazione interartistica”. In: *Encyclopaideia*, XIX(43), 2015, pp. 85-104.

Arnold, Heinz Ludwig (a cura di). *Marlene Streeruwitz [=Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 164].* München: edition text + kritik, 2004.

Ballestracci, Sabrina. *Stili e testi in lingua tedesca. Strumenti per l’analisi.* Roma: Carocci, 2013.

Bateman, John A. *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Basingstoke e New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Bauer, Karin. "Collage and Non-Identity in the Work of Herta Müller". In: ead. (a cura di). *Ethik und Poetik im Werk Herta Müllers [=Literatur für Leser, vol. 34]*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011, pp. 131-144.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Édition Gallimard, 1966.

– *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris: Édition Gallimard, 1974.

Betten, Anne. "Deconstructing standard syntax: tendencies in Modern German prose writing". In: Miller, Donna R. e Turci, Monica (a cura di). *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*. London: Equinox Publishing, 2007, pp. 212-233.

Boehm, Gottfried (a cura di). *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Bohn, Willard. *Reading Visual Poetry*. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2011.

Bong, Jörg; Spahr, Roland e Vogel, Oliver (a cura di). »Aber die Erinnerung davon«. *Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2006.

Bordieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Blühdorn, Hardarik e Foschi Albert, Marina. *Lettura e comprensione del testo in lingua tedesca. Strategie inferenziali grammaticali – Tecniche euristiche – Materiale illustrativo*. Pisa: Edizioni Plus, 2006.

Brinker, Klaus. *Textlinguistik*. Heidelberg: Groos, 1993.

Brockelman, Thomas P. *The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern*. Evanston: Northwestern University Press, 2001.

Broich, Ulrich e Pfister, Manfred (a cura di). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Canetti, Elias. *Gesammelte Werke Band 3. Masse und Macht*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1994.

Cerritelli, Claudio. “Poesia visiva come critica della comunicazione. Intorno alle ricerche di Miccini, Pignotti, Marcucci, Ori, La Rocca”. In: id. e Gazzotti, Melania (a cura di). *Poesia visiva. 1963-2013. Omaggio al Gruppo 70*. Mantova: Tre Lune Edizioni, 2013, pp. 24-39.

Dehò, Valerio (a cura di). *Lamberto Pignotti. Parole immagini e...* Prato: Gli Ori, 2008.

Del Campo, Roxana et al. “Levels of Phonology Related to Reading and Writing in Middle Childhood”. In: *Reading and Writing*, 28:2 (2015), pp. 183–198.

Delhey, Yvonne. “Lisa Liebich in exotischer Umgebung – zum Heimatbegriff im Werk von Marlene Streeruwitz”. In: Bosse, Anke e Decloedt, Leopold (a cura di). *Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts [=Duitse Kroniek, vol. 53]*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

Devos, Filip. “Semantic Vagueness and Lexical Polyvalence”. In: *Studia Linguistica*, vol. 57:3 (2003), pp. 121-141.

Di Giammatteo, Fernaldo. *Che cos'è il cinema? Con un dizionario delle tecniche, dei generi e delle teorie*. Milano: Mondadori, 2002.

Dirscherl, Klaus (a cura di). *Bild und Text im Dialog*, Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 1993.

Dittmar, Jakob F. *Comic-Analyse. 2., überarbeitete Auflage*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2011.

Dörr, Volker C. e Kurwinkel, Tobias (a cura di). *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

Drucker, Johanna. *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and the Imagination*. London: Thames and Hudson, 1995.

Dudnik, Natalia. "Gendering 'Bare Life': Marlene Streeruwitz's Novels *Kreuzungen* and *Entfernung*". In: *Monatshefte*, vol. 106:3 (2014), pp. 472-487.

Eckart, Gabriele. "Marlene Streeruwitz' *Majakowskiring*: Ein kritischer Beitrag zur Debatte über die deutsche Wiedervereinigung". In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 39:2 (2003), pp. 153-70.

Eisner, Will. *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York, London: W. W. Norton & Company, 2008.

English, Alan e Silvester, Rosaling (a cura di). *Reading Images and Seeing Words*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

Endres, Ria. *Schreiben zwischen Lust und Schrecken. Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz*. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz, 2008.

Eroms, Hans-Werner. *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2008.

Ferrari, Angela; Lala, Letizia e Stojmenova, Roska (a cura di). *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni. Textualité. Fondements, unités, relations. Textualidad. Fundamentos, unidades, relaciones*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2015.

Fiddler, Allyson. "Modernist or Postmodernist? The Absurd Question in Marlene Streeruwitz". In: *Centre Stage. Contemporary Drama in Austria*. [=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, vol. 137]. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999, pp. 57-72.

– "Of Political Intentions and Trivial Conventions: Erika Pluhar's *Die Wahl* (2003) and Marlene Streeruwitz's *Jessica*, 30. (2004)". In: *German Life and Letters*, vol. 64:1 (2011), pp. 133-44.

Fix, Ulla; Gardt, Andreas e Knappe, Joachim (a cura di). *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2008-09, 2 voll.

Fix, Ulla e Wellmann, Hans (a cura di). *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000.

Fleischanderl, Karin. “Ich in Serie. Zur Literatur Marlene Streeruwitz”. In: *Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur*. Wien: Sonderzahl, 2010, pp. 87-108.

Fliedl, Konstanze. “Ohne Lust und Liebe. Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz”. In: Béhar, Pierre (a cura di). *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur* [=Musiliana, vol. 9]. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2003, pp. 221-237.

– “Marlene Streeruwitz”. In: Allkemper, Alo e Eke, Norbert Otto (a cura di). *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, 2000, pp. 835-50.

Foschi Albert, Marina. *Il profilo stilistico del testo. Guida al confronto intertestuale e interculturale (tedesco e italiano)*. Pisa: Edizioni Plus, 2009.

Genette, Gérard. *Paratexte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Hagen, Kirsten von. *Intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag, 2007.

Helbig, Jörg (a cura di). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt, 1998.

Hempel, Nele. *Marlene Streeruwitz. Gewalt und Humor im dramatischen Werk*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2001.

Hillnbach, Anne. “Marlene Streeruwitz’ Roman *Lisa’s Liebe* als hybrides Medium: Die Formen und Funktionen seiner Fotografien in (Ko-)Relation zu seinen sprachlichen Elementen”. In: *Komparatistik Online* 1 (2007), pp. 13-18.

Hocks, Mary E. e Kendrick, Michelle R. (a cura di). *Eloquent Images. Word and Image in the Age of New Media*. Cambridge, London: The MIT Press, 2003.

Hoffmann, Torsten e Rippl, Gabriele (a cura di). *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?* Göttingen: Wallstein Verlag, 2006.

Höfler, Günther A. e Melzer, Gerhard (a cura di). *Marlene Streeruwitz*. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2008.

Horváth, Andrea. “Das Funktionelle und das Symbolhafte des Sexuellen in Marlene Streeruwitz’ Roman *Jessica*, 30”. In: id. e Katschthaler, Karl. *Konstruktion – Verkörperung – Performativität: Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger-Innen in Literatur und Musik*. Bielefeld: transcript, 2016, pp. 123-138.

Jakobson, Roman. “Linguistics and Poetics”. In: Sebeok, Thomas A. (a cura di), *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, pp. 1-27.

Janisch, Nina. *Textlinguistik. 15 Einführungen*. Tübingen: Narr, 2008.

Kallin, Britta. “Gender, History and Memory in Marlene Streeruwitz’s Recent Prose”. In: *Glossen: Eine Internationale Zweisprachige Publikation zu Literatur, Film, und Kunst in den Deutschsprachigen Ländern nach 1945*, vol. 21 (2005), pp. non numerate.

- “Inflicting Wounds and Leaving Scars: Marlene Streeruwitz’s *Morire in Levitate*”. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 48:4 (2012), pp. 473 – 489.
- “Marlene Streeruwitz’s Novel *Nachwelt* as Postmodern Feminist Biography”. In: *The German Quarterly*, vol. 78:3 (2005), pp. 337-356.

Kos, Wolfgang. “Imagereservoir Landschaft. Landschaftsmoden und ideologische Gemütslagen seit 1945”. In: Sieder, Reinhard; Steinert, Heinz e Tálos, Emmerich (a cura di). *Österreich 1945-1995. Gesellschaft - Politik - Kultur*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1995, pp. 599-624.

Kress, Gunther e Van Leeuwen, Theo. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold, 2001.

Kraft, Helga. “‘Language Is Not an Instrument for Me but Existence’. Interview with Marlene Streeruwitz”. In: *Women in German Yearbook*, vol. 22 (2006), pp. 74-87.

Lakoff, George e Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1980.

Lamberti, Maria Mimmita e Messina, Maria Grazia (a cura di). *Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada*. Milano: Electa, 2007.

Leiser Gjestvang, Ingrid. *Machtworte. Geschlechterverhältnisse und Kommunikation in dramatischen Texten* (Lenz, Hauptmann, Bernstein, Streeruwitz). Ann Arbor: UMI, 1999.

Lesser, Wendy. *Pictures at an Execution*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

Maar, Christa e Burda, Hubert (a cura di). *Iconic Turn. Die Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004.

– *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*. Köln: DuMont, 2006.

Maeschi, Beat. *Atelierbericht zu Theorie und Praxis. Ein Künstlerbuch*. Rehau: Wienand Verlag, 2014.

Maffei, Giorgio (a cura di). *Il libro d'artista*. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003.

Makoschey, Klaus e Schmidt, Wilhelm R. (a cura di). *Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 14. Januar bis 20. Februar 1998*. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 1998.

Maltrovsky, Eva. *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2004.

Marom, Michal e Berent, Iris. “Phonological Constraints on the Assembly of Skeletal Structure in Reading”. In: *Journal of Psycholinguistic Research*, vol. 39 (2010), pp. 67-88.

Mittermayer, Manfred. “Gestrandet am Waikiki Beach (1999). Zum Bauplan der Stücke von Marlene Streeruwitz”. In: Kastberger, Klaus e Neumann, Kurt (a cura di). *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Zweite Lieferung*. Wien: Zsolnay, 2013, pp. 235-242.

– “‘Forschungsreisen ins Verborgene’. Zum intertextuellen Konstruktionsprinzip der Theaterstücke von Marlene Streeruwitz”. In: Benay, Jeanne e Pfabigan, Alfred (a cura di). *Le Théâtre Autrichien des*

Années 1990 [=Austriaca, vol. 53]. Rouen: Université de Rouen, 2002, pp. 177-194.

- “Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz”. In: Harbers, Henk (a cura di). *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* [=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, vol. 49]. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, pp. 155-186.

Mirzoeff, Nicholas. “What is Visual Culture?”. In: id. (a cura di). *The Visual Culture Reader*. London, New York: Routledge, 1998, pp. 1-13.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London: Chicago University Press, 1994.

- “What is an Image?”. In: *New Literary History*, vol. 15:3 (1984), pp. 503-537.

Novello, Riccarda. *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, 2003.

Nünning, Ansgar (a cura di). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2008.

Park, Inwon. “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, 2010.

Parmiggiani, Claudio (a cura di). *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*. Milano: Mazzotta, 2002.

Pignotti, Lamberto. *Scritture convergenti. Letteratura e mass media*. Udine: Campanotto Editore, 2005.

Pignotti, Lamberto e Stefanelli, Stefania (a cura di). *Scrittura verbovisiva e sinestetica*. Udine: Campanotto Editore, 2011.

Pontzen, Alexandra. “Genre und Gender. Marlene Streeruwitz’ ‚Partygirl‘ als feministischer Palimpsest von E.A. Poes’ *The Fall of the House of Usher*”. In: Sieburg,

Heinz (a cura di). *>Geschlecht< in Literatur und Geschichte. Bilder – Identitäten – Konstruktionen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015, pp. 47-72.

- “Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz”. In: Gruber, Bettina e Preußner, Heinz-Peter (a cura di). *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht, Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, pp. 21-40.

Ponzio, Augusto (a cura di). *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. Bari: Dedalo Libri, 1977.

Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.

Rastle, Kathleen e Brysbaert, Marc. “Masked phonological priming effects in English. Are they real? Do they matter?”. In: *Cognitive Psychology*, vol. 53:2 (2006), pp. 97-145.

Roncaglia, Gino. “Leggere in formato digitale”. In: Gamba, Claudio e Trapletti, Maria Laura (a cura di). *Le teche della lettura. Leggere in biblioteca al tempo della rete*. Milano: Editrice Bibliografica, 2006, pp. 82-90.

Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem, 1993.

Sandig, Barbara. *Textstilistik des Deutschen*. Berlin, New York: De Gruyter, 2006.

Scher, Steven Paul (a cura di). *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin, Bielefeld: E. Schmidt, 1984.

Schmidt-Dengler, Wendelin. *Bruchlinien. Vorlesungen zur Österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1995.

- *Bruchlinien II. Vorlesungen zur Österreichischen Literatur 1990 bis 2008*. St. Pölten, Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 2012.

Schmitt, Claudia. “Die Welt – ein Mosaik? Episodenhaftes Erzählen in Literatur und Film der Gegenwart”. In: Moser, Christian e Simonis, Linda (a cura di). *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen: Bonn University Press bei V&R Unipress, 2014, pp. 455-65.

Schmitz-Emans, Monika. *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

- con Lindemann, Uwe e Schmeling, Manfred (a cura di). *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2009.

Schreckenberger, Helga. “Die ‘Poetik des Banalen’ in Marlene Streeruwitz’ Romane [sic] *Verführungen* und *Lisa’s Liebe*”. In: *Modern Austrian Literature*, vol. 31:3/4 (1998), pp. 135-147.

Simone, Raffaele; Berruto, Gaetano e d’Achille, Paolo (a cura di). *Enciclopedia dell’italiano*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-11, 2 voll.

Solte-Gresser, Christiane. “Lebens-Welt-Verlust? Literarische Formen postmoderner Welterzeugung am Beispiel von Marlene Streeruwitz”. In: Moser, Christian e Simonis, Linda. *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen: Bonn University Press bei V&R Unipress, 2014, pp. 413-24.

Stöckl, Hartmut. “Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz”. In: Diekmannshenke, Hajo; Klemm, Michael e Stöckl, Hartmut (a cura di). *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011, pp. 45-70.

Timm, Christian. “Das Vorwort – Eine ‘Text-Sorte in Relation’”. In: Kalverkämper, Hartwig e Baumann, Klaus-Dieter (a cura di). *Fachliche Textsorten: Komponenten, Relationen, Strategien*. Tübingen: Narr, 1996, pp. 458-467.

Tötösy de Zepetnek, Steven et al. (a cura di). *New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice* [=CLCWeb: Comparative Literature and Culture, vol. 13:3]. West Lafayette: Purdue University Press, 2011.

Vedder, Ulrike. “Erblasten und Totengespräche. Zum Nachleben der Toten in Texten von Marlene Streeruwitz, Arno Geiger und Sibylle Lewitscharoff”. In: De Winde, Arne e Gilleir, Anke (a cura di). *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989* [=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, vol. 64:1]. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2007.

Ventola, Eija; Charles, Cassily e Kaltenbacher, Martin (a cura di). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

Vidulić, Svjetlan Lacko. *Lieben heute. Postromantische Konstellationen der Liebe in der österreichischen Prosa der 1990er Jahre*. Wien: Praesens Verlag, 2007.

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

von Beyme, Klaus. *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*. München: C.H. Beck Verlag, 2005.

Wagemans, Johan (a cura di). *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Webster, Michael. *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New York, San Francisco, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris: Peter Lang, 1995.

Weinrich, Harald. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1993.

Wescher, Herta. *Die Geschichte der Collage*. Köln: DuMont, 1974.

William, Jennifer Marston. "Whose Mind's Eye? Free Indirect Discourse and the Covert Narrator in Marlene Streeruwitz's *Nachwelt*". In: Leverage, Paula et al. (a cura di). *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2011, pp. 153-164.

Wirth, Uwe. "Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung". In: Detering, Dietrich e Fohrmann, Jürgen (a cura di). *Rhetorik, Figuration und Performanz*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2004, pp. 603-628.

Wix, Gabriele. *Max Ernst. Maler. Dichter. Schriftsteller*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.

Ziegler, Roland e Daniel, Sascha. *Filme machen wie die Profis mit MAGIX Deluxe*. Berlin: MAGIX Ag, 2010.

Sitografia

“Altern als Problem für Künstler – Alexander Verlag”. AlexanderVerlag.com, ultima consultazione: 29/10/2018. <<https://www.alexander-verlag.com/programm/titel/29-altern-als-problem-fuer-kuenstler.html>>.

“Archiv”. www.Deutscher-Buchpreis.de, ultima consultazione: 13/08/2017. <<https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/137-streeruwitz/>>.

“Banknoten-Prägung ‘100 DM-Schein - Clara Schumann 1989’”. www.Muenzkontor.de, ultima consultazione: 03/10/2018. <<https://www.muenzkontor.de/banknoten-praegung-100-dm-schein-clara-schumann-1989-de-9180147>>.

Charles, Ron. “‘How to Win Friends and Influence People’: Why the granddaddy of self-help endures”. www.WashingtonPost.com, ultima consultazione: 29/10/2018. <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?noredirect=on&utm_term=.16038ea5212c>.

“Collage”. www.Britannica.com, ultima consultazione: 22/05/2018. <<https://www.britannica.com/art/collage#ref214166>>.

“Cubism”. www.Britannica.com, ultima consultazione: 22/05/2018. <<https://www.britannica.com/art/Cubism>>.

“Definizione e significato di sinestesia”. dizionari.corriere.it, ultima consultazione: 06/02/2018. <http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/sinestesia.shtml>.

“Die Macht des Alters”. BazonBrock.de, ultima consultazione: 29/10/2018. <<https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=118§id=2205>>.

“documenta X – Retrospektive – documenta”. www.documenta.de, ultima consultazione 29/09/2018. <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_x>.

“Dossier 27: Marlene Streeruwitz – Literaturverlag Droschl”. www.Droschl.com, ultima consultazione: 23/09/2017. <<https://www.droschl.com/buch/dossier-27-marlene-streeruwitz/>>.

“Duden | Er-schei-nen | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft”. www.Duden.de, ultima consultazione: 06/06/2018. <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Erscheinen>>.

“Duden | Er-schei-nung | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft”. www.Duden.de, ultima consultazione: 06/06/2018. <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Erscheinung>>.

“Duden | Po-e-tik | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft”. www.Duden.de, ultima consultazione: 06/06/2016. <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Poetik#Bedeutunga>>.

“Eintrag ‘Streeruwitz, Marlene’ in Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”. www.Munzinger.de, ultima consultazione: 22/10/2018. <<http://www.munzinger.de/document/16000000549>>.

“Exit International | Philip Nischke”. exitinternational.net, ultima consultazione: 25/10/2018. <<https://exitinternational.net/about-exit/dr-philip-nitschke/>>.

“forestierismi in ‘Enciclopedia dell’Italiano’”. www.Treccani.it, ultima consultazione: 30/01/2018. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/forestierismi_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/forestierismi_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/>).

“Genre Topology”. Academic.Brooklyn.edu, ultima consultazione: 11/04/2018. <<http://academic.brooklyn.cuny.edu/education/jlemke/papers/Genre-topology-revised.htm>>.

“Goethe-Universität — Frankfurter Poetikvorlesungen”. www.Uni-Frankfurt.de, ultima consultazione: 23/08/2016. <http://www.uni-frankfurt.de/45664892/ueber_die_poetikdozentur>.

“Hearing words, writing sounds: examining the author’s brain”. www.TheGuardian.com, ultima consultazione: 06/02/2018. <<https://www.theguardian.com/books/2015/jul/02/hearing-words-writing-sounds-examining-the-authors-brain>>.

“Herta Müller: Der Wächter nimmt seinen Kamm”. www.PlanetLyrik.de, ultima consultazione: 30/03/2018. <<http://www.planetlyrik.de/herta-muller-der-wachter-nimmt-seinen-kamm/2013/05/>>.

Jelinek, Elfriede; Schwarzer, Alice e Streeruwitz, Marlene. “Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?”, www.EMMA.de, ultima consultazione: 16/10/2018. <<https://www.emma.de/artikel/sind-schreibende-frauen-fremde-dieser-welt-263456>>.

“Marlene Streeruwitz”. www.MarleneStreeruwitz.at, ultima consultazione: 04/08/2016. <www.MarleneStreeruwitz.at>.

Meyerhoff, Jörg J. “Zitatstrotzende Grotesken”. www.taz.de, ultima consultazione: 26/10/2017. <<http://www.taz.de/!1558070/>>.

“Neuere deutsche Literaturwissenschaft – Über die Tübinger Poetik-Dozentur”. www.Germ.Uni-Tuebingen.de, ultima consultazione: 03/08/2016. <<http://www.germ.uni-tuebingen.de/abteilungen/neuere-deutsche-literatur/tuebinger-poetik-dozentur/ueber-die-tuebinger-poetik-dozentur.html>>.

“Poetica: Definizione e significato di poetica – Dizionario italiano”. Dizionari.Corriere.it, ultima consultazione: 04/08/2016. <http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/P/poetica.shtml>.

“poetica nell’Enciclopedia Treccani”. www.Treccani.it, ultima consultazione: 04/08/2016. <<http://www.treccani.it/enciclopedia/poetica/>>.

“Plurale dei forestierismi non adattati | Accademia della Crusca”. www.AccademiadellaCrusca.it, ultima consultazione: 30/01/2018. <<http://www.accademiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/plurale-forestierismi-adattati>>.

“Robert Kalina – Schöpfer der Euro Banknoten”. www.Geldschein.at, ultima consultazione: 03/10/2018. <http://www.geldschein.at/euro-banknoten/euro_robert_kalina.html>.

Scheidegger, Tobias. “Mythos Edelweiss: Zur Kulturgeschichte eines alpinen Symbols”. www.ISEK.UZH.ch, ultima consultazione: 15/10/2018. <[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)>.

“sinestesia in ‘Enciclopedia dell’Italiano’”. www.Treccani.it, ultima consultazione: 06/02/2018. <http://www.treccani.it/enciclopedia/sinestesia_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/>.

“Und. Überhaupt. Stop. Collagen 1996-2000 – Marlene Streeruwitz”. [www.MarleneStreeruwitz.at](http://www.marlenestreeruwitz.at/), ultima consultazione: 29/10/2018. <<http://www.marlenestreeruwitz.at/werk/und-ueberhaupt-stop-collagen-1996-2000/>>.

“Universität Paderborn – Termin”. [www.Uni-Paderborn.de](http://www.uni-paderborn.de), ultima consultazione: 23/01/2017. <https://www.uni-paderborn.de/termin/calendar/event/tx_cal_phpicalendar/marlene_streeruwitz_uebernimmt_die_35_paderborner_gastdozentur_fuer_schriftsteller_innen_und_schrift/>.

Vorkoeper, Ute. “KUNST FÜR DIE NÄCHSTE GENERATION (5): Warum essen wir keine Menschen?”. [www.Zeit.de](http://www.zeit.de), ultima consultazione: 29/10/2018. <https://www.zeit.de/feuilleton/kunst_naechste_generation/tiere_3>.

“Warum die FPÖ jetzt ein Edelweiss trägt”. [Kurier.at](http://kurier.at), ultima consultazione: 15/10/2018. <<https://kurier.at/politik/inland/warum-die-fpoe-bei-der-angelobung-im-parlament-ein-edelweiss-trug/297.162.976>>.

“Western Painting – Modern”. [www.Britannica.com](http://www.britannica.com), ultima consultazione: 22/05/2018. <<https://www.britannica.com/art/Western-painting/Modern#ref69599>>.

“Zur Person – Marlene Streeruwitz”. [www.MarleneStreeruwitz.at](http://www.marlenestreeruwitz.at), ultima consultazione: 22/10/2018. <<http://www.marlenestreeruwitz.at/zur-person/>>.