

FEDERICA ROCCHI

## “HAI LASCIATO METÀ DEI TUOI CAPELLI IN ALAMANIA”

*Origine e dislocamento in Emine Sevgi Özdamar*

**ABSTRACT:** This contribution aims at presenting the work of the Turkish writer Emine Sevgi Özdamar (1946-) who chose to write in German after her emigration. The focus will be on how origin and dislocation are featured in her life and works. Writers who represent migration literature could be better defined when cultural passage is taken into consideration. In this case, Özdamar does built bridges among cultures by connecting Turkey to Germany through the language of both countries. As it can be seen in her collected short stories *Mutterzunge* (1991), the author’s literary aim seems to be the infinite recollection of fragments of cultures.

**KEYWORDS:** Emine Sevgi Özdamar; Migration Literature; Origin; Dislocation; Translinguism.

Il fenomeno migratorio porta con sé problematiche di identificazione delle personalità letterarie che a tale contesto appartengono, nonché dei generi di scrittura stessi. Che sia per ragioni di esilio o di emigrazione, gli autori che lasciano il proprio luogo d’origine per approdare in un altro si rendono protagonisti di una letteratura del passaggio, definibile appunto come transculturale (Welsch 2017). Alcune realtà geografiche sono interessate dal fenomeno transculturale sotto diverse prospettive, dall’ottica di chi emigra a quella di chi accoglie. La Germania, che a partire dagli anni Cinquanta registrò un alto flusso migratorio in entrata, aveva offerto a sua volta, nel periodo tra le due Guerre Mondiali, un ricchissimo panorama di intellettuali esiliati, costretti a rappresentare altrove la propria letteratura nazionale.

Dal secondo dopoguerra in poi, si assiste all’ingresso di un numero consistente di lavoratori in Germania, inizialmente definiti proprio come “Gastarbeiter”, mentre negli anni Settanta si osserva un’emigrazione di natura più politica. Esempio di ciò fu proprio il massiccio arrivo di cittadini dalla Turchia, a seguito dei tumulti del 1976. Da lì in poi, infatti, per riferirsi ai migranti si impiegò il termine “Asylanten” e la questione politica entrò così a caratterizzare in modo più specifico il tema della migrazione, poiché si cominciava a porre l’accento sulle motivazioni dell’abbandono del Paese d’origine (Chiellino 2016, 81).

Fortemente influenzati da quelli che sono gli effetti dello spostamento, gli esponenti della *Migrationsliteratur* cominciarono ben presto a diffondere le proprie voci letterarie,

che risentivano di tale condizione.<sup>1</sup> I nuovi autori di origine straniera richiedevano l'attenzione del pubblico e ciò avveniva anche in modo alquanto programmatico, come dimostra l'attività del *Werkkreis Literatur der Arbeitswelt* (Circolo letterario dei lavoratori). L'esigenza di ottenere un nuovo spazio venne poi soddisfatta anche da diverse case editrici tedesche quali Rotbuch, ad esempio, che nel 1975 pubblicò le prime opere degli scrittori con esperienze di migrazione, tra i quali figurava anche l'autrice turca Emine Sevgi Özdamar (1946-) con i suoi primi racconti.

L'intento di cominciare a conferire un valore letterario a tali autori attestò di fatto l'impatto che le voci di quella letteratura anche detta “interculturale” (Chiellino 2016) ebbero sul pubblico. In particolar modo, ciò avvenne attraverso l'istituzione dello “Chamisso-Preis.”<sup>2</sup> Attraverso il premio “Chamisso” si conferiva di conseguenza un riconoscimento agli intellettuali che avevano acquisito la lingua del Paese ospitante, dopo l'allontanamento dal proprio luogo di origine. Tale percorso, come dimostra l'opera di Özdamar, precorre all'integrazione del migrante nella cultura d'arrivo stessa. Personalità come questa scrittrice turca hanno infatti appreso emigrando la cultura tedesca, ma hanno anche cercato di appropriarsi di una lingua straniera per impiegarla nel processo della scrittura (Baumann 2008). Un aspetto che Özdamar stessa rievoca proprio nel suo ultimo romanzo *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021):

Die Toten in den Särgen, wir zu acht im Zugabteil, die gemeinsame Sprache Deutsch. Es entstand fast ein Oratorium, die Fehler, die wir in der deutschen Sprache machten, waren wir, wir hatten nicht mehr als unsere Fehler. Diese Sprache, ja, mit dieser Sprache sollte ich mein Theaterstück schreiben, dachte ich (Özdamar 2001, 47).<sup>3</sup>

L'episodio citato rievoca il contesto della genesi della pièce *Karagöz in Alamania* (1982) e, dunque, il momento della decisione da parte dell'autrice di scrivere l'opera in tedesco, una lingua che non avrebbe più costituito un ostacolo insormontabile se si cominciava a ripensare anche alle implicazioni dell'errore nella lingua (Ibidem). Anche altri autori emigrati in Germania hanno affrontato in termini metaletterari la tematica della barriera linguistica, come il siriano Rafik Shami (1946-) o gli italiani Franco Biondi (1947-), Gino Chiellino (1946) e Carmine Abate (1954-), solo per citare alcuni esempi tra esponenti della stessa generazione.<sup>4</sup> Tuttavia, lo stesso conferimento del premio “Chamisso”, se da un lato costituisce motivo di grande prestigio, dall'altro potrebbe

<sup>1</sup> I primi a problematizzare la definizione di *Gastarbeiterliteratur* furono proprio Rafik Shami e Franco Biondi con il saggio *Literatur der Betroffenheit* (Biondi, Schami 1981).

<sup>2</sup> Questo riconoscimento prende il nome da Adelbert von Chamisso (1781-1838), autore di origine francese ma naturalizzato tedesco. Cfr. anche Chiellino 2016, 440.

<sup>3</sup> [“I morti nelle bare, noi in otto nella carrozza di un treno, accomunati dalla lingua tedesca. Ne venne fuori quasi un oratorio, negli errori che facevamo nella lingua tedesca c'eravamo noi stessi e non avevamo nient'altro che i nostri errori. Quella lingua, sì, era in quella lingua che avrei dovuto scrivere la mia opera teatrale”, trad. mia.]

<sup>4</sup> Si veda la poesia di Chiellino del 1983 *Die Anfänge* che verrà citata più avanti. Sulla percezione della lingua straniera nel soggetto migrante in Özdamar cfr. Allocca 2016, 71.

trasformare l’etichetta di scrittore “non madrelingua” in una forma di “declassamento” (Schneider 2008, 90).

D’altronde, gli autori che vanno incontro a fenomeni di transculturalità e translinguismo si ritrovano a operare in uno spazio difficilmente categorizzabile (Tunner 2004, 166), in particolare se lo si rapporta alla dimensione nazionale (Schmitz 2009, 7). Si pensi a questo proposito al personaggio di Abel Nema, rifugiato protagonista di *Alle Tage* (2004), uno dei più celebri romanzi dell’autrice ungherese Terézia Mora (1971-). Pur parlando dieci lingue, il giovane Abel non riesce a usarne nessuna: “Ich habe keine Sätze, nur Worte”<sup>5</sup> (Mora 2004, 90).

Scrittori e scrittrici che appartengono ai contesti appena descritti meritano perciò un ripensamento classificatorio in senso transnazionale, che di conseguenza ci porta a ripensare categorie come *Heimat* e *Nation* (Paoli 2018, 43). Ancor prima dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, autori provenienti dai territori dell’Impero Austro-ungarico, come l’ungherese Ödon von Horváth, nonché alcuni rappresentanti di origine ebraica della lettera mitteleuropea quali Elias Canetti o Jura Soyfer, avevano già vissuto la condizione del dislocamento approdando dalla periferia alla capitale dell’impero. Alla domanda se ci fosse per lui una patria, proprio Horváth sentenziava: “Una patria? Non la conosco” (Horváth 1988, 184). Non era sempre possibile per essi riconoscersi in una patria, ma il passaggio di luoghi aveva consentito a tanti autori di tenere le fila tra un mondo periferico e quello centrale, in particolar modo nel caso della Mitteleuropa. Le letterature nate in seno allo spostamento creano inevitabilmente relazioni, “ponti” di collegamento fra più culture e di questo Emine Sevgi Özdamar si è resa senz’altro sapiente interprete. La metafora del ponte, per l’appunto, alla quale peraltro ricorrono i critici e gli stessi autori, si attua nell’autrice attraverso il collegamento fra Germania e Turchia ed è anche il titolo di un suo romanzo autobiografico del 1998: *Die Brücke vom goldenen Horn* (*Il ponte del Corno d’oro*).

Emine Sevgi Özdamar nacque a Malatya nel 1946 da una famiglia della media borghesia turca e giunse per la prima volta in Germania nel 1966 come *Gastarbeiterin*, reclutata dall’azienda Telefunken e impiegata in uno stabilimento di radiolampade a Berlino. Dopo due anni decise di tornare in Turchia e lì ebbe occasione di partecipare al movimento studentesco del 1968. Osservando il sostrato culturale della Özdamar e il ruolo che successivamente assunse nella Berlino Est degli anni Settanta, è evidente come abbia forgiato la propria identità anche grazie all’assorbimento della cultura tedesca (Perrone 2006, 312). “Fu il pensiero brechtiano – già approdato nell’ambiente teatrale turco degli anni Settanta – a facilitarne la migrazione permanente dalla Turchia alla Germania o forse gli incentivi alla migrazione della forza lavoro di quegli anni?” (Ibidem). Probabilmente furono entrambi i fattori. È vero che quelli furono gli anni in cui iniziò la sua formazione teatrale, che interruppe per ritrasferirsi in Germania, dopo il colpo di Stato del 1971. Dietro la sua seconda emigrazione si celava da un lato l’intento di allontanarsi dal Paese d’origine per la situazione politica in cui versava; dall’altro lato, vi

<sup>5</sup> [“Non ho frasi, solo parole”, trad. mia.]

era l'ambizione di studiare recitazione. Questo aspetto sembra tornare nelle parole della protagonista del romanzo *Die Brücke vom goldenen Horn (Il ponte del Corno d'Oro)*, la quale difende con ardore proprio la sua vocazione teatrale:<sup>6</sup>

Ich schaffe die Schule nicht mehr. Meine Mutter weinte. „Kann jetzt Molière oder Shakespeare dir helfen? Theater hat dein Leben verbrannt.“ - „Theater ist mein Leben, wie kann mein Leben sich selbst verbrennen? Jerry Lewis hat auch kein Abitur gemacht, aber du liebst ihn, Mutter...“ „Theater ist mein Leben, wie kann mein Leben sich selbst verbrennen? Jerry Lewis hat auch kein Abitur gemacht, aber du liebst ihn, Mutter. Auch Harold Pinter hat für das Theater die Schule verlassen“ . . . (Özdamar 1999, 12)<sup>7</sup>

Ad ogni modo, Emine Sevgi Özdamar entrò a far parte dell'ensemble *Volksbühne* di Berlino Est, sotto la guida del regista Benno Besson, allievo di Bertolt Brecht. Non terminarono però i suoi spostamenti, in quanto alcune borse di studio per la recitazione la condussero anche in Francia e negli Stati Uniti. Nel 1979, quando E. S. Özdamar fece ritorno di nuovo in Germania – questa volta in quella occidentale – era ormai una teatrante affermata e iniziò ad affiancare personalità come il regista Claus Peymann presso la Schauspielhaus di Bochum, per poi tornare di nuovo a Berlino.<sup>8</sup> Considerando l'intensa attività teatrale dell'autrice come drammaturga, regista e attrice, vale la pena ricordare la sua prima pièce, *Karagöz in Alamania* (1986), titolo che appartiene anche al racconto contenuto in *Mutterzunge* (1990), raccolta nella quale ci addenteremo più avanti. È riscontrabile in quest'opera non solo l'influenza dell'esperienza teatrale tedesca ma anche il legame con la cultura turca. Lo stesso titolo, *Karagöz*, porta il nome di una figura del teatro d'ombre tradizionale turco, a dimostrare come sin dalle opere teatrali giovanili, l'autrice costruisca ponti tra la sua cultura d'origine e il teatro occidentale.<sup>9</sup>

Ma la cultura turca e quella tedesca dialogano anche nel dramma onirico del 2011 *Periziki. Ein Traumspiel*. Attraverso gli echi dello straniamento brechtiano, il contenuto appare di fatto come la parabola della vita stessa dell'autrice, riproposta attraverso la figura stilizzata della protagonista, Periziki. In quasi tutte le sue opere, dalle pièce teatrali alla narrativa, ricorrono elementi autobiografici che richiamano le vicende personali di Özdamar.

Per introdurre il discorso del dislocamento della scrittrice, vale la pena soffermarsi un istante sul significato del secondo romanzo appartenente alla trilogia berlinese, *Die Brücke vom goldenen Horn*, che ha principio proprio con il primo viaggio della

<sup>6</sup> Sul rapporto tra elementi autobiografici e scrittura in Emine Sevgi Özdamar cfr. Lange-Müller 2016, 2 e sul processo di dispiegamento dell'io letterario nelle opere di Özdamar cfr. Gutjahr 2016.

<sup>7</sup> [“A scuola non ce la facevo più. Mia madre piangeva. ‘Credi che Shakespeare o Molière possano aiutarti a questo punto? Il teatro ti ha bruciato la vita’. ‘Il teatro è la mia vita, come può la mia vita bruciare se stessa? Neanche Jerry Lewis ha preso la maturità, però ti piace, mamma. Anche Harold Pinter ha lasciato la scuola per il teatro’ . . .” Trad. Özdamar 2010, 10-11.]

<sup>8</sup> Sul ruolo di Emine Sevgi Özdamar nel panorama teatrale berlinese cfr. Gezen 2018, 77-103.

<sup>9</sup> Sul legame con la tradizione turca cfr. Palermo 2013.

protagonista a Berlino.<sup>10</sup> Si narrano infatti, le tappe fondamentali della vita del personaggio: del lavoro in fabbrica e dei movimenti studenteschi del 1968. In quest’opera, lo sguardo torna sempre nel Paese di origine, segnato da movimenti di contestazione e dittatura militare. Il viaggio termina con il suo ritorno in Germania, dove ella si reca per lavorare come assistente presso la *Volksbühne* berlinese, con Benno Besson. Il ritorno a Berlino avviene dichiaratamente per sfuggire alla repressione dittatoriale e proprio nella sezione intitolata *Il ponte del corno d’oro* si percepisce la condizione di Istanbul ormai in subbuglio a causa delle contestazioni.

Nonostante il chiaro contesto storico, in *Die Brücke vom goldene Horn* la protagonista “non soddisfa le aspettative del lettore riguardo alla tipica donna turca o alla socialista militante, ma si mostra come un’identità in mutamento, non definibile” (Perrone Capano 2006, 15). In particolar modo, l’ibridismo della sua poetica emerge attraverso la fusione linguistica di più idiomi, ma anche attraverso la compresenza di diversi registri. L’utilizzo letterale dei termini turchi, tuttavia, non va limitato alla contaminazione, bensì si tratta di un effetto di ben più alta portata stilistica che costituisce un notevole raggiungimento poetico, frutto di quella che è di fatto una *mimesis* linguistica. L’aspetto metalinguistico riscontrato in quest’opera è stato definito dalla critica come “Sprachmagie” (magia linguistica) e l’impostazione dei racconti “polifonica” (Leonardi, Thüne 2009, 24), proprio poiché la narrazione è affidata non solo alla pluralità di lingue, ma anche a una moltitudine di voci.

La raccolta *Mutterzunge* ha principio con l’omonimo racconto, il cui titolo è giocato sulla giustapposizione dei due termini tedeschi “Sprache” e “Zunge”, e si articola poi in quattro racconti, ovvero *Mutterzunge* (*La lingua di mia madre*), *Grossvaterzunge* (*La lingua di mio nonno*), *Karagöz in Alamania* (*Schwarzauge in Deutschland = Occhi neri in Germania*) e *Karriere einer Putzfrau* (*Carriera di una donna delle pulizie*). Oltre alla voce dei personaggi esterni al narratore, vi sono anche riferimenti intertestuali a preghiere, storielle e alle letterature tedesca, turca e araba. Preponderante è il fenomeno delle licenze poetiche, in particolar modo nella costruzione delle metafore, che risentono della semantica di una lingua straniera; esse si ritrovano anche nella trasposizione dei modi di dire e in costrutti che generano anomalie.

Il primo racconto, *La lingua di mia madre*, si apre proprio con la spiegazione del neologismo “Mutterzunge”: “In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache” (Özdamar 2007, 18)<sup>11</sup>, che, come si evince, presenta non pochi ostacoli traduttivi. L’autrice ci introduce infatti il suo concetto di lingua, specificando come in turco essa venga intesa sia come organo che come facoltà del parlare, a differenza del tedesco. Lei stessa tenta di ricomporre proprio i pezzi di una lingua in movimento e le sue vicende, che lasciano pensare a dei veri ricordi, sono presentate in questi racconti attraverso la voce di un

<sup>10</sup> La trilogia berlinese di E. S. Özdamar si compone dei seguenti romanzi: *Das Leben ist eine Karawanserei* (*La vita è un caravanserraglio*), 1992; *Die Brücke vom Goldenen Horn* (*Il ponte del Corno d’Oro*), 1998 e *Seltsame Sterne starren zur Erde* (*Stelle rare fissano a terra*), 2003.

<sup>11</sup> “Nella mia lingua, per dire lingua si dice *lingua*” tr. it. Özdamar 2007, 19.

narratore che fonde la focalizzazione “zero” con quella interna. Inoltre una pluralità di voci, che caratterizza soprattutto gli ultimi due racconti.

Lo sviluppo personale della protagonista, come dimostrano queste narrazioni “semifittizie” di E. S. Özdamar contenute in *Mutterzunge*, avviene in una cultura che per lei è “sia estranea che familiare” (Perrone Capano 2007, 9). Ed è la voce del personaggio della madre a denotare tale aspetto:

„Weißt du, du sprichst so, du denkst, daß du alles erzählst, aber plötzlich springst du über nichtgesagte Wörter, dann erzählst du wieder ruhig, ich springe mit dir mit, dann atme ich ruhig“. Sie sagte dann: „Du hast die Hälfte deiner Haare in Alamania gelassen.“ (Ivi, 18)<sup>12</sup>

Proprio questa figura di madre, infatti, rappresenta il legame con l’infanzia e l’aspetto emozionale dei ricordi, come si intuisce dal coinvolgimento dell’io narrante. Oltre alla questione dell’ineffabilità che si verifica in situazioni in cui convivono due o più lingue, quella compiuta dall’autrice è anche una ricerca culturale, che si consolida poi nel secondo racconto, ma che compare già nell’incipit del primo: “Ich erinnere mich an Muttersätze, die sie in ihrer Mutterzunge gesagt hat, nur wenn ich ihre Stimme mir vorstelle, die Sätze selbst kamen in meine Ohren wie eine von mir gut gelernte Fremdsprache” (Ivi, 20).<sup>13</sup>

In *Grossvaterzunge*, vi è sempre la ricerca di una lingua originaria, ma non si tratta solo del turco, bensì anche della lingua che la precedette, l’arabo, e che fu sostituita dal turco nel 1927 con l’avvento della Riforma di Mustafa Kemal Atatürk. A tal proposito, nella narrazione si riferisce di un certo nonno della narratrice-protagonista e di come egli utilizzasse ancora le lettere arabe e non i caratteri occidentali che oggi giorno caratterizzano la lingua turca. L’io narrante compie dunque un’ulteriore tappa di avvicinamento alla lingua madre attraverso lo studio dell’arabo, guidata dall’orientalista Ibni Abdullah. Attraverso questa rappresentazione dell’eteroglossia, Özdamar giunge dunque a creare il suo terzo spazio – proprio quel “third space” di cui parla Homi K. Bhabha (Bhabha 2012, 56), ed è stato visto come il rapporto tra il mondo di provenienza e quello di approdo si configuri come un costante processo di avvicinamento a una nuova cultura. (Matthes 2005, 1)

In *Großvaterzunge* Emine Sevgi Özdamar rende gli intrecci culturali servendosi di dettagliate riflessioni su termini arabi, turchi e tedeschi, ma anche ragionando su corrispondenze e su parole intraducibili. Per attuare queste riflessioni l’autrice ricorre a una figura fondamentale per il racconto, ovvero quella dell’insegnante di scrittura araba, rappresentante di una cultura su cui si fonda in parte quella turca:

<sup>12</sup> “Lo sai, tu parli così, credi raccontare tutto, ma all’improvviso fai un salto oltre parole non dette, poi ricominci a raccontare, tranquillamente, io salto con te, poi respiro tranquilla.” Poi disse: ‘Hai lasciato metà dei tuoi capelli in Alamania.’” Ivi, 19.

<sup>13</sup> “Ricordo ora le frasi di mia madre, pronunciate nella sua lingua madre, solo dopo aver immaginato la sua voce, le frasi stesse giunsero alle mie orecchie come in una lingua straniera che avevo imparato bene.” Ivi, 21.

Ich suchte arabische Wörter, die es noch in türkischer Sprache gibt. Ich fragte Ibni Abdullah:

"Kennst du sie?"

*Leb* – Mund

*Ducar* – Befallen

*Mazi* – Vergangenheit

*Medyun* – verbunden

*Meytap* – Feuerwerkskörper

*Intizar* – Waise.<sup>14</sup>

Ancor più significativo risulta essere poi il sincretismo tra citazioni della scrittura religiosa (*Corano*) e le poesie d'amore turche, che riflette la doppia valenza del rapporto tra la voce narrante e il precettore, una relazione in continua tensione tra amore e insegnamento:

Ich lernte nicht nur mein Schriftstück, lernte die Wörter, die hinter dem Vorhang gesprochen wurden, mit, dann kam wieder ein türkisches Lied, und das mischte sich in die arabischen Wörter:

Koran: "Wenn jener Tag kommt, dann wird keine Seele sprechen."

Türkisches Lied: "Mein Leben lang will ich deine reine Liebe in meinem Herzen lassen."

Koran: "Es sei denn, mit seiner Erlaubnis."

Türkisches Lied: "Ich werde sie nie beschmutzen, wenn ich mich auch ins Feuer werfe."

Koran: "Was die Elenden anlangt, so sollen sie ins Feuer kommen."

Türkisches Lied: "Ich werde nie satt werden, wenn ich auch tausend Jahre an diesem Busen läge."

Koran: "Ewig sollen sie darinnen verbleiben, solange Himmel und Erde dauern." (*Ivi*, 52)<sup>15</sup>

L'effetto della sticomitia rappresentato nel passo citato rende perfettamente l'ibridismo culturale che permea questi racconti e fa sì che si disgreghino i confini di quella che può essere concepita come cultura d'origine.

Il terzo racconto, *Karagöz in Alamania*,<sup>16</sup> invece, è quello che meglio getta luce sulle implicazioni dell'essere migranti, che vengono osservate proprio a partire dalla dimensione corporea. Le vicende di numerosi *Gastarbeiter* si ripropongono qui simbolicamente e in una narrazione unica. Originariamente, si trattava di un esperimento drammaturgico del 1986, intitolato proprio *Karagöz in Alamania*, la cui struttura teatrale persiste fortemente nel racconto. La storia è quella delle peregrinazioni di un uomo e del suo asino al di fuori e al di dentro della "porta tra Germania e Turchia" che diviene

<sup>14</sup> "Cercavo parole arabe che sono anche presenti nel turco. Domandai ad Ibni Abdullah: 'Le conosci?'. *Leb* – bocca/ *Ducar* – vittima/ *Mazi* – passato/ *Medyun* – legato/ *Metyap* – fuoco d'artificio/ *Yetim* – orfano." *Ivi*, 53.

<sup>15</sup> "Non imparai solo il mio brano delle Scritture, ma anche le parole pronunciate dietro la tenda e poi arrivò un'altra canzone turca, che si mescolò alle parole arabe: / Corano: 'Quando verrà quel giorno, nessuno parlerà'. / Canzone turca: 'Per tutta la vita voglio conservare nel mio cuore il tuo amore puro. / Corano: 'Senza il Suo permesso'. / Canzone turca: 'Non lo sporcherò mai, dovessi gettarmi nel fuoco'. / Corano: 'E gli infelici saranno nel Fuoco'. / Canzone turca: 'Anche se giacessi su questo petto per centinaia di anni, non ne avrei mai abbastanza'. / Corano: 'Per rimanervi fintanto che durino i cieli e la terra'. / Canzone turca: 'Voglio che la notte passata con te rimanga viva per tutta la vita'. / Corano: 'A meno che il tuo Signore non decida altrimenti, ché il tuo signore fa quello che vuole.'" *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>16</sup> Versione in prosa della pièce già menzionata nel primo paragrafo.

pertanto un confine simbolico tra la terra d'origine e quella del dislocamento. La migrazione avviene attraverso passaggi alterni tra i due mondi con una sorta di rappresentazione realistica delle implicazioni dell'immigrazione, sotto i più disparati punti di vista (i migranti, i loro congiunti, le donne, gli abitanti dei paesi ospitanti).

Oltre alla messa in luce della condizione subalterna di alcune categorie sociali e dei problemi derivanti dall'integrazione, è la riflessione sulla lingua a giocare un ruolo predominante. Una sorta di riproduzione acustica contraddistingue infatti questo insieme di voci dei migranti: “Ich bauen Autos, ich bauen Autos” (*Ivi*, 131).<sup>17</sup> Ed è in quest'ottica che può essere vista anche la contaminazione del turco con termini tedeschi che poi diventano in traducibili: “Sonra Dolmtescher geldi. Finanzamt cok fena dedi.”<sup>18</sup> Tale espediente costituisce la rappresentazione piuttosto fedele di uno spaccato sociale, ma anche etnico, e ci rimanda a uno dei pionieri della *Gastarbeiterliteratur*, Franco Biondi, in particolare alla sua poesia del 1983 *Die Anfänge (Gli inizi)*, in cui egli si esprime in quella stessa lingua dei lavoratori, dimostrando poi come si riesca dopo gli inizi a passare al tedesco standard:

maine nix gut doitsch  
isch waiss -  
isch sprech ja  
nur gastarbeiterdoitsch  
und immer problema  
iberall  
doitsch leute nix verstee  
was isch sagen was isch wollen  
aber langsam langsam  
geets:  
isch jetzz meer verstee  
doitsch loite  
aber  
maine sprache  
nix viil verstee  
gastarbeiterdoitsche sprache  
schwere sprache<sup>19</sup>.

Le norme grammaticali vengono qui stravolte e l'ortografia tende ad avvicinarsi concretamente ai suoni pronunciati, il che dimostra come quella dell'apprendimento linguistico sia una delle fasi più caratterizzanti dell'avvicinamento a un'altra cultura.

Nel quarto racconto, dal titolo *Karriere einer Putzfrau*, l'autrice conclude il ciclo narrativo ristabilendo il legame con la cultura europea, determinante nella sua stessa

<sup>17</sup> “Io costruire auto, io costruire auto.” *Ivi*, 131-132.

<sup>18</sup> “Sonra interprete geldi: Meisterle konustu. Bu stipendio tassa kaybetmis dedi.” *Ivi*, 134-135.

<sup>19</sup> “Mio tedesco non buono / lo so - / io parlo / solo il tedesco “gastarbeiter” / e sempre problema / dappertutti / persone tedeschi non capire / quello che io dico quello che io voglio / ma piano piano / va meglio: / io ora capire di più / persone tedeschi / ma / mia lingua / non capisco tanto / lingua tedesca “gasterbeiter” / lingua difficile.” Biondi 1979, 37.

formazione teatrale. Ispirandosi infatti alla figura femminile di Ophelia del dramma postmoderno *Hamletmaschine* (1978) di Heiner Müller (1929-1995), E. S. Özdamar sposta ancora una volta il punto di vista su questioni come l'emigrazione e l'integrazione in una nuova cultura, che in *Karriere einer Putzfrau* vengono osservate con gli occhi di un altro personaggio femminile. In questo insieme di citazioni intertestuali, dove spiccano le allusioni shakespeariane, emerge il legame dell'autrice con la letteratura europea, che si attua soprattutto attraverso l'influenza teatrale di Brecht, com'era avvenuto nel dramma *Periziki*. Il rapporto tra origine e luogo del dislocamento, peraltro, è particolarmente evidente anche in questa pièce, in cui il concetto di tradizione si osserva sia dalla prospettiva turca, che è la prima radice culturale della protagonista, sia da quella dell'eredità europea che lei abbraccia. (Pelloni 2017, 165)

Dispiegando queste identità nelle sue opere E. S. Özdamar ci dimostra dunque di essere localizzabile solo all'interno di uno spazio mobile, che per quanto le impedisca di uniformare la propria cultura e la propria lingua, le consente tuttavia di provare all'infinito a ricompone i frammenti, come dimostra il suggestivo combaciare di suoni, tra la parola anima (*Ruh* in turco) e quiete (*Ruh* in tedesco) nel racconto *Karriere einer Putzfrau*:

“Was machen Sie in Deutschland?” fragte das Mädchen mich. Ich sagte: “Ich bin Wörtersammlerin” Und Ibni Abdullah, die Seele in meiner Seele, dachte ich und erinnerte mich noch an ein Wort in meiner Mutterzunge:  
Ruh - “Ruh heißt Seele”, sagte ich zu dem Mädchen.  
“Seele heißt Ruh”, sagte sie.<sup>20</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- ALLOCCA, D. 2016. *BerlinoGrafie, letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*. Milano: Led Edizioni Universitarie.
- BAUMANN, B. 2008. “Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich. Sprachbewusstheit und Neuinszenierungen des Themas Sprache in den Texten Emine Sevgi Özdamars.” In M. Bürger-Koftis, H. Schweiger, S. Vlasta (eds.). *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, 225-250. Wien: Praesens.
- BHABHA, H. K. [1994] 2012. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- BIONDI, F., SCHAMI, R. 1981. “Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zu Gasterbeiterliteratur.” In C. Schaffernicht (ed.). *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*. Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus.
- BIONDI, F. 1979. “Die Anfänge.” In *Nicht nur Gasterbeiterdeutsch*. Klein: Winterheim.
- CHIELLINO, C. 1995. *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991*. Stuttgart: Metzler.

<sup>20</sup> “Cosa fa Lei qui in Germania? Mi chiese la ragazza’. Dissi ‘Sono una collezionista di parole’. E Ibni Abdullah, l'anima nella mia anima, pensai, e mi venne in mente un'altra parola nella mia lingua madre: *Ruh* – ‘*Ruh* vuol dire anima’, dissi alla ragazza. ‘Anima vuol dire quiete, *Ruh*’, disse lei.” *Ivi* 84-85.

- . 2001. *Parole erranti. Emigrazione, letteratura e interculturalità. Saggi 1995-2000*. Isernia: Cosmo Iannone.
- . 2016. “Literatur der italienischen Minderheit.” In C. Chiellino (ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, 63-83. Stuttgart: Metzler.
- GEZEN, E. 2018. *Brecht, Turkish Theater and Turkish-German Literature. Reception, Adaptation and Innovation after 1960*. Ontario: Camden House.
- GUTJAHN, O. 2016. “Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren.” *Text + Kritik (et+k)* 211: 8-18.
- LANGE-MÜLLER, K. 2016. “Der Hund und die Kälte – Das ist doch mal der Anfang.” *Text + Kritik (et+k)* 211: 2-7.
- LEONARDI, S., THÜNE, E. M. 2009. *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*. Roma: Aracne.
- MATTHES, F. 2005. “Beyond Boundaries? Emine Sevgi Özdamar’s *Mutterzunge* and V.S. Naipaul’s *The Enigma of Arrival* as Creative Processes of Arrival.” *Borders and Boundaries*: 1-14. University of Glasgow: eSharp.
- MORA, T. 2004. *Alle Tage*. München: Luchterhand.
- ÖZDAMAR, E.S. 1999. *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenhauer & Witsch. Tr. it. U. Gandini.
2010. *Il ponte sul corno d’oro*. Milano: Ponte alle Grazie.
- . [1991] 2001. “Der Hof im Spiegel.” In *Id. Der Hof im Spiegel*, 11-46. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- . [1991] 2010. *Mutterzunge*. Berlin: Rotbuch Verlag. Tr. it. S. Palermo. 2007. *La lingua di mia madre*. Bari: Palomar.
- PALERMO, S. 2013. “Ich will nach Europa!': lingua e performance in *Perikizi*. Ein Traumspiel di E. S. Özdamar.” *Testi e linguaggi* 7: 229-240.
- PAOLI, S. 2018. *L’occidente transculturale al femminile. Emine Sevgi Özdamar, Rita Ciresi e Yasemin Samdereli*. Mimesis: Milano.
- PELLONE, G. 2017. “Verso l’Europa. Miti moderni in Zehra Cirak e Emine Sevgi Ozdamar.” In S. De Lucia (ed.). *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, 157-164. Roma: Sapienza Università Editrice.
- PERRONE CAPANO, L. 2007. “Le storie sulla lingua di Emine Sevgi Özdamar.” In *La lingua di mia madre*: 7-13. Bari: Palomar.
- PERRONE, G. 2006. “La letteratura della migrazione in Germania e il rischio delle metafore: il caso Emine Sevgi Özdamar.” In *La giovane germanistica italiana*, 308-321. Pisa: Jacques 46.
- SCHMITZ, H. 2009. “Von der nationalen zu der internationalen Literatur.” In H. Schmitz (ed.). *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, 7-16. New York-Amsterdam: Edition Rodopi.
- SCHNEIDER, A. 2008. “Com’è che Saša Stanišić.” In M. Boschiero (ed.). *Scrivere tra due culture: letteratura di migrazione nell’Europa contemporanea*, 87-116. Perugia: Morlacchi Editore.
- TUNNER, E. 2004. “Über die Wechselwirkungen zwischen Leben und Schreiben - „am Schreiben gehen“: Emine Sevgi Özdamar”. In M. Durzak, N. Kuruyazici (eds.). *Die andere Deutsche Literatur*, 162-167. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- VON HORVÁTH, Ö. 1988. “Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München.” In *Gesammelte Werke* Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WEBER, A. 2009. *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: Transkript.
- WELSCH, W. 2017. *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: Nap.
- ZIERAU, C. 2008. “Mehrsprachigkeit und Sprachreflexionen bei Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada.” In M. Bürger-Kofigis, H. Schweiger, S. Vlasta (eds.). *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, 412-434. Wien: Praesens.