



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



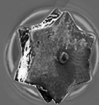
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

*Herta Müller:
una poetica del Denkbild?*

Silvia Vezzoli

Abstract

*The form of the Denkbild has not yet been defined as a specific genre and a comparative research is still trying to take out of short texts some common features, which could mark out this form. This paper aims to analyse some representative texts by Herta Müller, which could be useful in this research. In particular, these texts are taken from two collections published respectively in 1992 and 1984. The former is titled *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett* and it is a collection of *Kolumnen*, which stay in a liminal way between the form of the *feuilleton* and the one of the socio-political and philosophical reflection; the latter, *Niederungen*, is a short stories collection, and it is the first publication of the writer. These texts, following the research guidelines proposed by Gerhard Richter and Andreas Huyssen, would respond to the features of the Denkbilder and could result as being part of these emblematic and sometimes hermetic short form of literature.*

La controversa forma del *Denkbild* è stata poco indagata dagli studiosi, concentrati probabilmente ad analizzare generi più noti e ben definiti come la *short story*, la novella, o l'*essay*. Ai tempi in cui la Scuola di Francoforte influenzava il panorama culturale europeo, la forma prediletta dal poliedrico Walter Benjamin e da altri intellettuali era proprio questa forma breve, a metà strada tra commento filosofico, aforisma e *feuilleton*. Il *Denkbild* non si è esaurito in questo frangente temporale, ma, in contesti e in espressioni variate, ha continuato a essere utilizzato come forma della scrittura, nonostante la sua singolarità sia stata costantemente oscurata dai più definiti generi testuali sopracitati. Oltre agli intellettuali riconducibili alla Scuola di Francoforte, tra i quali, accanto a Adorno e Benjamin, si ricordano Kracauer e Bloch, diversi studiosi tendono a riconoscere anche negli scritti di altri autori del primo e del secondo Novecento i tratti caratteristici dell' 'immagine-pensiero'. Andreas Huyssen considera, ad esempio, questi esperimenti formali "*modernist miniatures*" e più in particolare tende a raggruppare sotto il termine ombrello *Schrift-Bilder* quelle brevi prose condensate che Benjamin, Kracauer, Hofmannsthal, Jünger e Benn chiamano, rispettivamente e con diversi referenti, *Denkbilder*, *Raumbilder*, *Wortbilder*, *Körperbilder*, *Bewusstseinsbilder*¹. A parte le diverse definizioni, ciò che unisce queste forme della scrittura è la trasposizione scritta (*Schrift*) di immagini (*Bilder*) in un breve testo altamente poetico e filosofico. Significativo, in questo contesto, ricordare che Huyssen parla

1 Cfr. Huyssen (2007), p.31.

di queste “miniature moderniste” come di un’“anti-forma”², mentre Giulio Schiavoni, nella prefazione all’edizione italiana di *Einbahnstraße*, riferendosi ai testi della raccolta benjaminiana li definisce una bizzarra e genuina forma di riflessione, che “disintegra i confini tradizionali tra produzione filosofica, letteraria e giornalistica”³. In entrambi i casi, si tratta di un genere letterario che va oltre i rigidi confini della dimensione testuale e di quella visuale, ponendosi in una sorta di intersezione tra di esse. Anche Gerhard Richter identifica, come una delle caratteristiche dei *Denkbilder* prodotti dai Francofortesi, proprio la loro resistenza ad essere classificati in un genere preciso, considerandoli, pertanto, un caso di scrittura liminale⁴. Prendendo in esame i tratti che caratterizzano i *Denkbilder* individuati da Richter e le *modernist miniatures* analizzate da Huyssen, questo contributo tratta i testi che compongono *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett* e la raccolta di racconti *Niederungen* di Herta Müller. Lo scopo è quello di verificare se queste due opere, formalmente tanto distanti tra loro, possano essere ricondotte, sebbene in misura diversa, alla poetica del *Denkbild* o, comunque e più in generale, essere considerate *Schrift-Bilder*.

La scrittrice rumeno-tedesca Herta Müller, vincitrice di numerosi premi letterari, tra i quali il premio Nobel per la letteratura nell’anno 2009, è autrice di opere che abbracciano le più svariate forme espressive: diversi sono gli *essay*, nei quali il suo pensiero

² *Ivi*, p. 32.

³ Schiavoni (2006), p. XVII.

⁴ Cfr. Richter (2007), p. 19.

appare limpido, seppur nel suo stile criptico ed evocativo, tanti sono i racconti e i romanzi. I lavori più caratteristici e, forse, i più emblematici, sono i *collage*, opere a metà tra il prodotto artistico e quello letterario, nei quali il piano visivo si interseca, integra e accompagna il testo, sostenendo le frasi più bizzarre e ambigue. I testi dell'autrice, che questo contributo indaga, sembrano essere, ognuno a suo modo, espressione di quella poetica del *Denkbild* non ancora definitivamente canonizzata, di cui si è detto prima. Pertanto, lo scopo che si propone in questa sede è quello di verificare la sopravvivenza e, soprattutto, l'attualizzazione di questa forma testuale nelle due opere della Müller. La prima, *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, è una raccolta di *Kolumnen* scritte per la rivista svizzera «Du» tra il settembre 1990 e il dicembre 1991, dalle quali sembrano trasparire le principali caratteristiche del *Denkbild* benjaminiano e delle *modernist miniatures*, in una modalità più esplicita. La seconda è la celebre silloge di racconti *Niederungen* che, al contrario, sono estremamente ermetici e, perciò, più immediatamente assimilabili ai *Denkbilder* benjaminiani di *Einbahnstraße* o della *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*.

Herta Müller entra a far parte del panorama letterario di lingua tedesca con non poche difficoltà. Cresciuta, infatti, nel Banato, in una piccola comunità tedesca nella Romania di Ceaușescu, si trasferisce nella città di Timișoara per gli studi. Qui entra in contatto con la lingua rumena, che la affascina per la sua metaforicità, in netto contrasto con il dialetto svevo del villaggio nel quale era nata. Le differenze tra la cit-

tà e il villaggio emergono sin da subito: l'agitazione della città, le parole sprecate nei discorsi quotidiani, la frenesia sono l'antitesi della calma del villaggio, delle azioni silenziose, della natura rigogliosa, che nella città si trova solo in piccoli spazi verdi. Ma il villaggio, nelle sue opere, non è affatto simbolo del classico idillio, anzi, è l'anti-idillio, ovvero un luogo ben delimitato, estraneo al mondo al di fuori di esso, nel quale la vita si svolge in modo ripetitivo, nel quale le credenze popolari regolano la quotidiana convivenza con la sofferenza e con la morte. Come ha opportunamente rilevato Uta Treder:

il genere della *Dorfgeschichte*, l'idillio di paese, ha una lunga tradizione nella letteratura di lingua tedesca. [...] nelle prose della Müller la *Dorfgeschichte* [viene] corrosa dall'interno. [...] dietro la facciata di perbenismo, armonia, ordine e pulizia del villaggio, si nascondono invece ipocrisia, invidia e una violenza domestica che non è solo frutto di una rigida struttura patriarcale, bensì affonda le sue radici in una malcelata corrività col nazismo, a simbolo del quale assurge la figura del padre⁵.

Il padre di Herta Müller, infatti, fu un combattente nella *Panzer-Division Frundsberg* delle *Waffen-SS*, responsabile di numerosi e cruenti omicidi. Nella dialettica vittima-carnefice il padre è, quindi, dalla parte dei carnefici, mentre la figlia è la vittima di una dittatura che la considera un elemento potenzialmente pericoloso, perché contro le ideologie comuniste di

5 Treder (2013), p. 8.

Ceaușescu. È altresì vittima di una connivenza obbligata con il nazismo, nonostante si senta colpevole di essere involontariamente parte di quella fabbrica della morte che ha sterminato migliaia di persone innocenti.

Durante gli studi universitari la giovane Müller entrò in contatto con il gruppo *Aktionsgruppe Banat*, i cui membri protestavano apertamente contro la dittatura comunista rumena. Presto il gruppo iniziò a essere sorvegliato dalla *Securitate* e gli attivisti ad esso affiliati vennero sottoposti a numerosi interrogatori. Herta Müller venne controllata e perseguitata in modo estenuante dalla polizia segreta. La situazione nella quale si ritrovò divenne insopportabile. La persecuzione non si manifestava solo negli interrogatori e nelle minacce indirette attraverso persone insospettabili (la parrucchiera, il giornalista, ecc.), ma entrò anche nella sua vita privata travalicando la soglia del suo appartamento, dove gli agenti della polizia segreta lasciavano segni visibili del loro passaggio, che fungevano da avvertimento. Perse il lavoro come traduttrice tecnica presso una fabbrica per la mancata collaborazione con la *Securitate* e venne infamata all'interno della sua rete di relazioni, sia lavorative che personali. La paura e il disagio di vivere sotto l'ombra onnipresente della *Securitate* cresceva, e la scrittrice abbandonò nel 1987 la Romania, per trasferirsi a Berlino.

Nelle sue opere la componente autobiografica è significativa, nonostante l'io narrante non corrisponda mai apertamente all'autrice. I rimandi autobiografici sono tuttavia chiari, così da indurre il lettore a iden-

tificare quasi sempre l'io narrante e/o il protagonista delle narrazioni con la Müller. I luoghi sono sempre anonimi: il paese, la città sono chiamati genericamente *das Dorf* e *die Stadt*, così come i vari stati sono chiamati *das Land*. Questo procedimento di anonimizzazione disorienta il lettore. Tuttavia, non è solo questo che rende i testi della Müller poco accessibili. La sensazione di perdizione, di ansia, di paura, di insicurezza trasuda dalle parole, che pesano in ogni frase, da una scrittura densa, criptica, che racchiude misteri non ancora abbastanza esplorati.

Contestualizzare i testi mülleriani non è cosa facile. Si può, in modo forse un po' superficiale, affermare che essi si inseriscono in un panorama letterario di resistenza alla dittatura. In realtà, Herta Müller non scrive per gli altri, non scrive per denunciare, nonostante il prodotto finale sia quello di una denuncia, spesso scomoda al regime, tanto da minacciare di morte l'autrice. Herta Müller scrive per sé stessa, scrive perché nelle parole trova quella patria che, al di fuori della scrittura, è rappresentata da confini labili. La Romania, la Germania, il villaggio svevo sono tre luoghi che la Müller non vuole e non riesce a definire *Heimat*. La *Heimat* è, per l'autrice, qualcosa di mentale, di astratto. È nelle parole che la *Heimat* della Müller trova la sua espressione. Nella creazione di uno stile individuale e soggettivo che non apre la porta agli estranei. Se si vuole accedere alla scrittura della Müller, ci si deve, prima di tutto, avvicinare al suo *modus pensandi*.

Lo stile mülleriano è dato in buona parte dalla forma delle sue opere: l'utilizzo della componente visiva

ne è evidentemente un tratto emblematico. A partire dai *collage*, fino ad arrivare ai romanzi, la dialettica delle immagini gioca un ruolo essenziale. Non si parla solo di immagini visive percepite, in quanto rappresentazioni grafiche di una realtà esterna, bensì anche di immagini pensate, interne e riprodotte in forma testuale. Nei collage entrambe le tipologie sono utilizzate per creare una rete di rimandi e di interazioni, mentre nei romanzi e nei racconti l'autrice fa uso di uno stile altamente evocativo, che fa pensare a una successione testuale di diapositive, più che a una narrazione lineare di fatti. È questo elemento visuale portato all'estremo, pur rimanendo sotto la superficie del testo, che accomuna le due raccolte qui prese in esame e che porta a considerarle come *Denkbilder*. In *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, così come nei racconti di *Niederungen*, le sequenze che si susseguono sembrano sconnesse le une dalle altre, sembrano le immagini che si rincorrono nel *Kaiserpanorama* benjaminiano⁶, separate da un vuoto di attesa, nel quale è indifferente il punto di osservazione dal quale si inizia a osservare le vedute, poiché esse non hanno un ordine predeterminato:

Una grande attrattiva del *Kaiserpanorama* consisteva nel fatto che era uguale dove si cominciava il giro delle vedute di terre lontane. Infatti, poiché la struttura con dinnanzi le sedie si spostava in tondo, ciascuna veduta scorreva davanti a tutte le postazioni, e da queste, attraverso una doppia finestra, si osservava la sua sbiadita lontananza⁷.

6 Benjamin (1991).

7 *Ivi*, p. 362.

Tuttavia, i *Bilder* di *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett* e dei racconti di *Niederungen* forniscono nel loro insieme un quadro di due diversi paesi: le *Kolumnen* restituiscono al lettore un'immagine della Germania degli anni Novanta, della *Stimmung* di quel tempo attraverso lo sguardo adulto e coinvolto dell'autrice; i racconti, o meglio, la raccolta nella sua totalità, narra le tradizioni e la cultura di un villaggio svevo nella Romania di Ceaușescu attraverso lo sguardo di una bambina, facilmente identificabile con l'autrice.

I temi affrontati nella prima opera sono essenzialmente di gusto socio-politico e prendono il via da banali situazioni quotidiane. Con questo procedimento, analogo a quello dei *Denkbilder* di Walter Benjamin, gli oggetti semplici, apparentemente privi di significati, le situazioni di vita quotidiana o le notizie appena lette su un giornale o viste in televisione sono i punti di partenza per una riflessione politica e culturale, che investe i testi di una potenza stravolgente. Come Adorno intuì nella sua recensione alla raccolta benjaminiana, questi *Denkbilder*

non vogliono tanto porre freno al pensiero concettuale, quanto choccare mediante la loro forma enigmatica e mettere con ciò in movimento il pensiero, dato che esso, nella sua tradizionale forma concettuale, sembra rappreso, convenzionale e invecchiato. Ciò che nello stile consueto non si può dimostrare e tuttavia domina, deve spronare spontaneità e energia del pensiero e, senza esser preso alla lettera, deve, mediante una specie di corto

circuito intellettuale, accendere scintille, che improvvisamente investono di luce il consueto, se addirittura non lo incendiano⁸.

La forma di queste *Kolumnen* si inserisce in un macrotesto autoriale in cui forma e significato entrano in una relazione emblematica. Si pensi ai già citati collage, nei quali la forma espressiva è parte integrante del significato veicolato dal testo: i colori, i *font* dei caratteri, le immagini integrano e supportano il contenuto delle unità testuali.

Si pensi, ancora, ai romanzi o ai racconti, dove la sintassi del testo non può non essere presa in esame, se si vuole analizzare il contenuto, perché la prevalenza di frasi sincope, la presenza di enigmatici elementi ripetitivi e di altri tratti emblematici supportano le tematiche trattate nel testo: la paura, il peso di certe parole durante gli interrogatori della *Securitate*, la sensazione di protezione in certe espressioni linguistiche, in certe frasi “criptiche”⁹, il senso di *Heimat* ritrovato nella creazione di un linguaggio altamente individuale ed evocativo. Herta Müller gioca con la forma espressiva, mette in questione le forme tradizionali e provoca shock attraverso una scrittura che unisce riflessioni filosofico-politiche non sempre esplicite, rimandi autobiografici e immagini visive da interpretare.

Come i testi dei Francofortesi che Richter analizza, anche le *Kolumnen* di Herta Müller operano una “doppia performatività”¹⁰, trattando di oggetti, si-

8 Adorno (1955), p. 305.

9 Prak-Derrington (2013), p. 140, trad. mia.

10 Richter (2007), p. 26, trad. mia.

tuazioni o avvenimenti singoli che aprono le porte a questioni universali:

Essendo una modalità di scrittura letteraria particolare, esso [il *Denkbild*] mette in atto una relazione tra l'universale e il singolare: ogni *Denkbild* tematizza un contenuto singolare – in altre parole, esso “parla di” qualcosa, e questo “parlare di” apre le porte a questioni di scrittura più generali, nella misura in cui ogni *Denkbild* è esso stesso la singola dimostrazione, a prescindere dal contenuto specifico, di una più grande e universale idea di letteratura¹¹.

I testi presi qui in esame sono meno perspicui rispetto ai *Denkbilder* benjaminiani, nei quali i contenuti politici e filosofici si celano dietro agli eventi quotidiani o agli oggetti descritti. In *Das Land am Nebentisch*¹², apparso nel numero di «Du» dell'ottobre 1990, la situazione che ingenera la riflessione dell'io narrante è una scena quotidiana in una normalissima stazione di treni. L'io narrante, seduto a un tavolino nel caffè della stazione di Vienna, osserva i viaggiatori e si sofferma su quelli che siedono soli al tavolo. Uno di questi cattura il suo sguardo e lo imprigiona in una rete di sensazioni già vissute.

Poco dopo viene annunciato un treno per Bucarest, l'uomo si alza e se ne va. Tutto è chiaro: ciò che sedeva a quel tavolino non era semplicemente un uomo sconosciuto, era, come provocatoriamente suggerisce il titolo, un Paese intero, un Paese incollato, come un'etichetta, a quell'uomo, un Paese che si

11 *Ibidem*, trad. mia.

12 Müller (1992), p. 9-11.

performava in quei gesti, in quei tratti somatici, in quegli atteggiamenti:

E ciò che stava davanti ai miei occhi era come uno scintillio, come di qualcosa di noto dietro a un'altra cosa: un intero Paese era appeso a un uomo. Un intero paese, a me conosciuto, sedeva al tavolo a fianco. Lo avevo subito riconosciuto¹³.

Una semplice e quotidiana scena in una stazione apre le porte a una più profonda – e per di più attualissima – riflessione sul sentirsi straniero in un Paese che non è il proprio e sulla sensazione che si prova nel vedere oggetti o persone che ricordano il proprio Paese d'origine e che l'io narrante identifica come una sorta di infondata paura per la quale non si trova un termine adatto. Paura dell'altro, paura di non conoscere l'altro, paura di non ri-conoscerlo, di lasciarlo scappare. Paura di perdere la lingua nella quale ci si identifica solo in parte, ma che ha giocato e gioca un ruolo importante nella propria vita. Emblematica riflessione, questa, che appare come un'annotazione tratta da un diario. Una riflessione sì personale, ma che si apre a una più vasta interpretazione sociologica dello straniero e del migrante.

Lo stesso stile confidenziale, da diario o da annotazione, lo si ritrova in *Die vorhandene Zeit – oder das Wort "tatsächlich"*¹⁴, che risale al gennaio 1991. Questo brano muove dalla constatazione che il prezzemolo non cresce sempre nei giardini delle case. È una constatazione alquanto banale, se non si continua a

13 *Ivi*, p. 10, trad. mia.

14 *Ivi*, p. 21-24.

leggere, nelle frasi successive, che questo, secondo una credenza popolare rumena, avrebbe portato a eventi nefasti nella casa in cui il prezzemolo non sarebbe cresciuto. Ciò che porta l'io narrante a ricordare questa credenza e a collegare la paura alla superstizione e alla metafora è un semplice avvenimento: in un negozio di verdure, in un paese straniero, quello in cui ora l'io narrante abita, una signora sta scegliendo il mazzo di prezzemolo da portarsi a casa e con le dita fruga tra le foglie. Questa scena, per niente singolare, riporta la mente del narratore al concetto di superstizione, aprendo una riflessione sul perché la gente del villaggio in oggetto, che rimane anonimo, aveva queste credenze. È la consapevolezza della presenza costante della morte che porta le persone a trovarne una ragione nelle piccole cose: “In una vita così orientata al pratico, dalla mano alla tasca, dal lavoro ai soldi, la morte aveva bisogno solo della più piccola motivazione. E cioè: ognuno ha il proprio orologio biologico”¹⁵. È la paura della morte che si nasconde dietro la superstizione, o, per come la Müller utilizza i due termini, la metafora. Quando la paura si fa sentire, allora la parola “metafora” diventa il “*Maß der Dinge*” (“misura delle cose”)¹⁶. E rimane fissa nella mente, la si porta con sé ovunque, è a disposizione del fruitore. Accade, quindi, che, dal fruttivendolo turco del paese straniero nel quale vive l'io narrante, lo strumento metaforico riemerge, mentre si assiste a una comunissima scena, e diventa proprio il prisma attraverso il quale vedere le situazioni circostanti.

15 *Ivi*, p. 22, trad. mia.

16 *Ibidem*.

Così il prezzemolo diventa metafora della morte e la signora, che con le sue dita fruga tra i rametti, la sua prossima vittima. La frase “*die Lebensuhr ist in jedem*” (“l’orologio biologico è in ogni persona”) torna alla mente del narratore, l’orologio biologico che ognuno ha, che con la sua lancetta dei minuti indica quanto manca alla fine, e che ora è metafora di una vita vissuta nell’insicurezza. La lancetta dei minuti è, infatti, metaforicamente, l’avidità, la brama, che sobbalza freneticamente tra le parole “forse” e “probabile”. È la brama, l’avidità che vive nell’incertezza di un presente insicuro. Questa insicurezza si riflette anche sul futuro, sulla *vorhandene Zeit* di una vita ormai vecchia, sulla parola “reale”¹⁷. È l’insicurezza, dunque, che si fa reale e concreta. Questo criptico testo parte, quindi, da una apparentemente banale superstizione popolare per giungere a una riflessione filosofica esistenziale, ruotando attorno ai termini “metafora” e “superstizione”. La metafora, poi, è uno di quei tropi frequentemente utilizzati da Herta Müller, che rende i suoi testi così poco accessibili. D’altronde, come Huysen sostiene, riferendosi alle *modernist miniatures*, “[l]a dimensione visuale disturba la leggibilità e la promessa della trasparenza linguistica è negata nel complesso tessuto di ekphrasis, metafore e astrazioni”¹⁸. È la componente visuale, efrastica, descrittiva e astrattiva che caratterizza i racconti delle celebri

17 “Mi viene in mente l’orologio biologico che ognuno dovrebbe portare dentro se. Mi viene in mente come spesso io vivessi nella parola ‘forse’ e nella parola ‘probabile’./Ed esse, tra le quali sobbalza l’avidità, come fosse la lancetta dell’orologio biologico, si muovono veloci nell’attimo. Esse lo percepiscono come istante./Poiché la vita è già vecchia, esse vivono nel tempo che resta. O nella parola ‘reale’”. Müller (1992), p. 23, trad. mia.

18 Huysen (2007), p. 31, trad. mia.

Niederungen e che, nella citazione appena riportata, Huyssen considera essere un elemento che disturba la leggibilità e nega la promessa della trasparenza linguistica. Le “bassure”, questo il titolo dell’opera in italiano, che vengono descritte nei testi sono morali, comportamentali e caratteriali. I paesaggi descritti nei racconti sono quelli rigogliosi della natura campestre, ma la vita, gli usi e i costumi degli abitanti del villaggio stonano con questi luoghi. Nel racconto “*Niederungen*”, la famiglia sveva viene descritta, con gli occhi della bambina, in modo quasi cruento, con termini diretti e senza esitare di fronte alla bruttezza e al disgusto di certe situazioni:

I fiori lillà vicino alle staccionate, la calendula con il suo frutto verde tra i denti da latte dei bambini.

Il nonno che diceva, con la calendula si diventa scemi, non si deve mangiarla. E tu certo non vuoi diventare scema.

Il coleottero che mi strisciava nell’orecchio. Il nonno mi versava alcol nell’orecchio, così che il coleottero non strisciasse nella testa. Io piangevo. Sentivo un ronzio nella testa, e un gran caldo. Tutto il cortile girava su se stessi e il nonno se ne stava lì al centro, enorme, e girava anche lui.

Bisogna fare così, diceva il nonno, altrimenti il coleottero ti striscia nella testa e diventi scema. E tu non vuoi certo diventare scema. I fiori di acacia nelle strade del paese. Il paese come sepolto dalla neve, con gli sciami di api nella valle. Io mangiavo i fiori d’acacia. Dentro avevano una proboscide dolce. La morsicavo e

la tenevo a lungo in bocca. Quando deglutivo, tra le labbra avevo già un altro fiore. C'erano moltissimi fiori in paese, non si potevano mangiare tutti.

I fiori di acacia non si devono mangiare, diceva il nonno, dentro ci sono piccole mosche nere, e se ti strisciano in gola diventi muto. E tu certo non vuoi diventare muta¹⁹.

Dall'incipit del racconto che dà il titolo all'opera si percepisce chiaramente lo stridore tra una natura ricca di fiori e di frutti, apparentemente positiva, e lo scorrere della vita familiare del villaggio svevo, dominata da superstizioni, limitazioni e rimproveri.

La "doppia performatività" del *Denkbild* rilevata da Richter si manifesta nel suo pieno significato, come descrizione di qualcosa che rimanda a qualcos'altro di più generale, attraverso una sorta di *climax* mentale: è la descrizione dei fatti di una famiglia sveva, che rimanda alla condizione di vita nel villaggio e, quindi, della minoranza tedesca all'interno della Romania di Ceaușescu alla fine degli anni Ottanta. E più ci si allontana con lo sguardo, più si percepisce l'insieme composto da questi *flashback*, da queste istantanee visive, eppure fortemente legate al testo e al linguaggio. L'attenzione alla lingua e al procedimento stilistico imprigiona il lettore, l'utilizzo di strumenti retorici, quali la ripetizione, la metafora, la similitudine, l'allegoria, confondono e presuppongono uno sforzo di inferenza maggiore.

19 Müller ([1984] 2011), p. 17.

Il primo racconto di *Niederungen, Die Grabrede*²⁰, è dominato da una dimensione onirica che ricorda i testi benjaminiani. A livello narrativo viene descritto il momento in cui si sarebbe dovuta tenere l'orazione funebre per la morte del padre della bambina che racconta i fatti. I convenuti, anziché ricordare gli istanti felici del defunto, raccontano alla bambina e ai presenti avvenimenti violenti che vedevano protagonista il padre-combattente. L'orazione funebre, tenuta da uno dei presenti, è in realtà un giudizio e una condanna nei confronti della bambina: "Siamo orgogliosi della nostra comunità. La nostra virtù ci preserva dalla rovina. Non ci lasciamo insultare, disse. Non ci lasciamo denigrare. Nel nome della nostra comunità tedesca, sei condannata a morte"²¹.

Tale condanna, secondo il procedimento del *climax* mentale, rimanda al biasimo della comunità del villaggio svevo dapprima nei confronti della scrittrice, intesa come una *Nestbeschmutzerin* ("denigratrice"), e poi tout court di tutti gli scrittori che criticano la propria terra d'origine. Il riferimento è a nomi quali Thomas Bernhard, Franz Innerhofer e Peter Handke²².

In *Die Meinung*²³ avviene un procedimento analogo di doppia performatività: l'opinione del ranocchio, che si scontra con quella di tutti gli altri, corrisponde al punto di vista della Müller contro quello del regime e l'oggetto del racconto apre le porte a una più ampia riflessione politica sul controllo della *Se-*

20 *Ivi*, p. 7-12.

21 *Ivi*, p.11.

22 Reinhardt (2013), p. 32-33.

23 Müller ([1984] 2011), p. 157-158.

curitate sulle menti delle persone. In particolare sui dissidenti, la cui opinione era diversa da quella di chi stava al potere:

Il ranocchio aveva sempre e ovunque un'opinione. E il peggio di questa opinione era che si trattava di un'opinione propria, la quale era sempre diversa dall'opinione degli altri che era semplicemente un'opinione, che era l'opinione dell'ingegnere capo, che a sua volta era l'opinione del direttore, che a sua volta era l'opinione del direttore generale, che a sua volta era l'opinione del ministro²⁴.

La Müller è facilmente identificabile nella figura del ranocchio grazie alla presenza di riferimenti autobiografici abbastanza precisi: il lavoro come tecnico in una fabbrica, la dialettica degli interrogatori e, infine, il licenziamento del ranocchio e, con esso, della sua opinione. Il ranocchio, figura apparentemente banale e superficiale, diventa un tramite per collegare il racconto, di squisito gusto kafkiano, alle vicende reali. Le sue vicissitudini sono le stesse che Herta Müller, e come lei altri dissidenti, ha vissuto nella Romania comunista.

Il testo è altamente evocativo e allegorico e, con il procedimento visuale che caratterizza lo stile dell'autrice, si inserisce nel genere del *Denkbild* in quanto testo di breve durata che stimola il pensiero con la sua forma enigmatica.

Le caratteristiche della brevità, dell'istantaneità, della doppia performatività e del visuale emergono

²⁴ *Ivi*, p. 157

dai testi qui presi in esame come tratti significativi per la loro interpretazione. Sia le *Kolumnen* di *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, sia i racconti di *Niederungen* posseggono i requisiti per poter essere presi in esame in un'analisi più ampia del *Denkbild* moderno. Non solo questi, ma anche altri racconti di Herta Müller sono analizzabili secondo questi criteri. Se si considerano, infatti, i racconti della raccolta *Drückender Tango*²⁵, si nota lo stesso procedimento formale di avvicinare testi come fossero istantanee scollegate, che restituiscono, solo nel loro insieme, un quadro completo, come fossero frammenti di un mosaico. In questa raccolta, tra l'altro, alcuni testi sono ripresi da *Niederungen* e altri da *Barfüßiger Februar*²⁶, segno che essi possono essere letti sia indipendentemente, sia come parte di un'unica raccolta, sia come parte di un macrotesto che abbraccia tutti i testi mülleriani, grazie a numerosi riferimenti intertestuali. L'intertestualità è uno dei tratti stilistici dell'autrice e all'interno delle opere rafforza quella doppia performatività che Richter sostiene essere una caratteristica del *Denkbild*. Un racconto, infatti, agisce su un doppio livello, o meglio su diversi livelli: a livello narrativo esso racconta un fatto, che si riflette su un livello autobiografico che, a sua volta, si riflette su un livello macrotestuale attraverso elementi ricorrenti in gran parte dei testi dell'autrice e, infine, su un livello ancora più generale, che interessa la letteratura in senso lato e la interroga alla ricerca di forme stilistiche che possano rispondere

25 Müller ([1984'] 1996).

26 Müller (1987).

alle esigenze dell'autrice. Le *Kolumnen*, nonostante siano formalmente diverse dai racconti, non vengono meno a queste caratteristiche, inserendosi pertanto, insieme ai racconti, nella dialettica del *Denkbild* novecentesco.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (1955): *Benjamins Einbahnstrasse*, in «Texte und Zeichen», anno I, 1955; trad. it. di Volpi, F. «Einbahnstrasse» di Walter Benjamin, in «Nuova Corrente», n. 71, anno 1976, pp. 303-309.
- Benjamin, W. (1991): *Einbahnstrasse*, in Id., *Gesammelte Schriften, vol. IV*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 83-148; tr. it. “Strada a senso unico”, in Id., *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, Torino: Einaudi, 2001, pp. 409-463.
- Benjamin, W. (1991): “Berliner Kindheit um neunzehnhundert”, in Id., *Gesammelte Schriften, vol. IV*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 235-304; tr. it. “Infanzia berlinese intorno al millenovecento”, in Id., *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, Torino: Einaudi, 2003, pp. 358-421.
- Huyssen, A. (2007): *Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces*, in «PMLA», vol. 122, n. 1, pp. 27-42.
- Müller, H. (1986) [1984]: *Drückender Tango*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Müller, H. (2011) [1984]: *Niederungen*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag; tr. it. di F. Rondolino, M. Carbonaro, *Bassure*, Milano: Feltrinelli.
- Müller, H. (1987): *Barfußiger Februar*, Berlin: Rotbuch Verlag.
- Müller, H. (1992): *Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Müller, H. (2016) [2014]: *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch; tr. it. di M.

Carbonaro, *La mia patria era un seme di mela*, Milano: Feltrinelli, 2012.

Prak-Derrington, E. (2013): “Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satzwiederholungen im Herta Müllers Atemschaukel”, in: Mahrtdt, H., Laegreid, S. (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 131-145.

Reinhardt, J. (2013): *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaucescu al Nobel*, Perugia: Morlacchi Editore.

Richter, G. (2007) [1967]: *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflection from Damaged Life*, Stanford: Stanford University Press.

Schiavoni, G. (2006): “Un «pensiero in forma di passage». Dai frammenti della vita weimeriana ai segnali della rivolta”, in Benjamin W.: *Strada a senso unico*, Torino: Einaudi, pp. IX-XXXIII.

Treder, U. (2013): “Dai margini al centro”, in: J. Reinhardt, *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaucescu al Nobel*, Perugia: Morlacchi Editore, pp. 7-12.

