

Migrazione e teatro in Emine Sevgi Özdamar

di *Silvia Palermo*

Abstract

Emine Sevgi Özdamar, when compared with other Turkish-German authors in the lively Berlin theatre world in the 1970s, has stood out from the beginning thanks to her large-scale activity and her open-mindedness towards German culture. Her plays *Keloğlan in Alamania* (1991) and *Perikızı. Ein Traumspiel* (2010), although very distant from each other as for date of composition, setting and plot, show considerable similarities. In fact, both of them deal with the theme of migration and confront themselves with the complex issue of the differences among the various generations of migrants. My aim is to analyse these texts from a language perspective which will point out, in particular, the use of *code-switching*, *code-mixing* and intertextuality, not only from a linguistic but also from a literary point of view.

Introduzione

All'autrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar (Malatya, Turchia 1946) viene oramai riconosciuto a livello internazionale un meritato posto all'interno dell'ampio e variegato panorama letterario tedesco contemporaneo¹.

Rispetto ai numerosi gruppi turco-tedeschi operanti nel vivace mondo teatrale berlinese degli anni Settanta del Novecento², Özdamar, scrittrice ma ancor prima attrice e assistente regista al *Berliner Ensemble* al fianco di registi come Benno Besson e Matthias Langhoff, ha costituito da subito un'eccezione per la sua attività di ampio respiro e per la sua acuta apertura al mondo tedesco.

Come sottolinea Margit Frölich, al suo bagaglio di vita e di lavoro in Turchia, Özdamar può aggiungere le numerose e varie esperienze fatte sia nella Germania Est sia nella Germania Ovest, elemento che la pone in una condizione privilegiata non solo nei confronti dei suoi connazionali turco-tedeschi ma anche di molti tedeschi suoi contemporanei³.

Di questa sua particolare condizione di privilegio la scrittrice è ben consapevole se, nel 2002, invitata dall'allora cancelliere tedesco Gerhard Schröder insieme a Günter Grass e a Christa Wolf a una manifestazione culturale dal titolo evocativo *West-östlicher Diwan*, si presentò al pubblico dicendo scherzosamente: «Günter Grass ist West, Christa Wolf ist Ost und ich bin der Diwan»⁴.

In ambito tedesco, Özdamar non è collocabile all'interno di una corrente o di un movimento letterario definiti, bensì in una fitta rete di rapporti con critici letterari, registi, attori e scenografi: oltre ai già menzionati Benno Besson (allievo di Brecht) e Matthias Langhoff, ricordiamo, tra gli altri, i registi Heiner Müller e Claus Peymann.

Si può dire però che Özdamar aderì sin da giovanissima a una corrente poetica sviluppatasi in Turchia negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento: l' "İkinci Yeni" ("Secondo Nuovo")⁵. Ne fanno parte anche i poeti turchi Ece Ayhan (col quale Özdamar stabilisce subito un rapporto di grande e profonda amicizia che si verrà consolidando negli anni)⁶, Turgut Uyar, Cemal Süreya e İlhan Berk⁷.

Tra i tanti contemporanei estimatori di Özdamar, tre autori in particolare e di diversa nazionalità lodano e apprezzano le sue opere: lo scrittore spagnolo Juan Goytisolo, lo scrittore e pittore inglese John Berger e il poeta turco Can Yücel⁸. Per tutti e tre Özdamar ha il merito di essere una precorritrice dei tempi, di aver dato vita con la sua scrittura a qualcosa di inedito: riconoscono infatti ai suoi scritti una qualità che supera le frontiere nazionali⁹. I numerosi e importanti riconoscimenti e premi letterari da lei ricevuti nel corso degli anni ne sono la chiara conferma¹⁰.

I

La lingua di Özdamar e il teatro

I due testi teatrali *Keloğlan in Alamania, die Versöhnung von Schwein und Lamm*¹¹ (1991) e *Perikızı. Ein Traumspiel*¹² (2010), pur distanti fra loro per datazione e differenti – come vedremo – per ambientazione e trama, sono accomunati dal tema della migrazione, che è peraltro il filo conduttore di tutte le opere di Özdamar, sia di quelle teatrali che di quelle narrative¹³.

Come premessa a ogni riflessione va ricordato che per Özdamar la lingua è *performance*, che il suo accostarsi alla lingua tedesca avviene sotto la suggestione del teatro e delle opere teatrali e che la lingua tedesca diventa una «körperliche Erfahrung» (esperienza fisica). Lei stessa giunge ad affermare: «Ich könnte fast sagen, die Wörter haben Körper»¹⁴.

Analizzando e traducendo in italiano questi due testi si è osservato come al tema della migrazione si accompagni regolarmente quello del dialogo tra le generazioni e come, da un punto di vista linguistico, siano presenti significative variazioni nella scrittura di Özdamar.

Fra gli strumenti a cui Özdamar è solita ricorrere nei suoi scritti e che sono stati oggetto di vari studi¹⁵, ricordiamo i più utilizzati: neologismi, *code-switching*, *code-mixing*, *Gastarbeiterdeutsch* (*GAD*), intertestualità, polisemia, uso di proverbi e modi di dire, onomatopoeie, assonanze, omofonie, omografie, traduzioni letterali dal turco, varietà di stile, metafore, metonimie, antropomorfizzazione, tropi, *Mimikry*...¹⁶.

Nell'analisi che segue, dovendo necessariamente restringere il campo d'indagine, ho selezionato il *code-switching*, il *code-mixing* e l'intertestualità (che più che uno

strumento letterario o meta-letterario nelle mani di Özdamar diventa uno strumento linguistico ulteriore) per descrivere come vengono impiegati dalla drammaturga nei due testi teatrali in questione.

2

Keloğlan in Alamania

Keloğlan in Alamania, die Versöhnung von Schwein und Lamm (1991) è l'ideale seguito di *Karagöz in Alamania. Schwarzauge in Deutschland*¹⁷, prima opera teatrale scritta da Özdamar nel 1980.

In *Karagöz in Alamania* – lo ricordiamo brevemente – la scrittrice aveva narrato le vicende di un contadino, il cui nome, Karagöz (in turco, 'occhi neri'), rimanda a un personaggio tipico della tradizione del "teatro delle ombre" turco. Il contadino, accompagnato dal fedele e saggio asino Semsettin, partiva da un villaggio della Turchia per andare in Alamania a cercare lavoro e, dopo tante vicissitudini, svariati incontri lungo la strada e innumerevoli tentativi di passare il confine e andare in Germania, vi riusciva¹⁸.

Ci sembra importante sottolineare che *Karagöz in Alamania* è stata la prima opera teatrale tedesca ad avere come argomento la storia di un *Gastarbeiter*¹⁹, e che la sua rappresentazione con la regia di Özdamar stessa allo *Schauspielhaus* di Francoforte nel 1986²⁰ è stata la prima a essere diretta da una regista turco-tedesca in un teatro tedesco.

Anche *Keloğlan in Alamania*, al momento della sua pubblicazione, si è subito distinto nel panorama tedesco contemporaneo: la sua originalità va individuata soprattutto nell'essere stato uno dei primi testi ad affrontare il tema dell'integrazione di uno straniero in Germania, per di più in un determinato periodo storico, cioè nella Germania del 1991, subito dopo la caduta del muro, momento in cui la Germania era particolarmente sensibile al tema dell'integrazione²¹.

Keloğlan in Alamania racconta di un giovane turco il cui nome, Keloğlan (in turco, 'testa calva, pelata'), rimanda al personaggio del giovane stolto, ma spesso furbo e arguto, delle favole e della letteratura turca per l'infanzia. Il personaggio di Özdamar è cresciuto in Germania e l'azione si avvia nel momento in cui il giovane sta per diventare maggiorenne. La *pièce* si svolge nell'arco di dodici ore, nel corso delle quali Keloğlan, con l'aiuto della madre e del fedele gatto, cerca disperatamente un lavoro o una moglie per non essere espatriato al compimento del diciottesimo anno d'età, in base alle leggi tedesche sull'emigrazione.

Keloğlan in Alamania è composta da due parti: dopo una scena introduttiva, in cui una didascalia informa che c'è in corso una prova dell'opera lirica *Madama Butterfly*, inizia la prima parte, in cui i protagonisti – il figlio, la madre e il gatto – dialogano, a volte con toni accesi e preoccupati, e si danno un gran da fare per cercare un lavoro o una moglie per il figlio. Alla fine della quinta scena, quando il tempo sta

scadendo e i protagonisti hanno fallito nelle loro ricerche, interviene “la drammaturga” che ammette la propria impotenza davanti agli eventi e che decide di far addormentare in scena il protagonista per evitare che vada a casa e sia raggiunto dai poliziotti che lo costringerebbero a rimpatriare. La seconda parte inizia quando, dopo un cambio di scenografia (viene introdotto un bosco con Cappuccetto rosso e il lupo), entrano in scena due personaggi, Troll 1 e Troll 2, «vissuti al tempo di Shakespeare», che commentano l’insipienza della drammaturga affermando di essere stati mandati da William in persona per risolvere la situazione. Troll 1 e Troll 2 hanno il compito di svegliare i personaggi addormentati – Keloğlan, Cappuccetto rosso e il lupo – e la storia può ricominciare fino allo *happy end* finale in cui Keloğlan e Cappuccetto rosso (che si rivela poi alla fine essere una vecchia mascherata) si sposano. Subito dopo, il portiere del teatro lirico consegna a Keloğlan il certificato di permesso di soggiorno, ottenuto grazie al matrimonio, e un bonus di benvenuto in marchi da parte del governo tedesco.

Nel primo testo teatrale di Özdamar, *Karagöz in Alamania*, il rapporto genitori-figli non era stato affrontato in modo diretto²². Vi era abbozzata solo la figura di un padre/zio padrone che decide le sorti del figlio/nipote e quella di un figlio/nipote che ubbidisce senza reagire in alcun modo (a differenza della moglie Ümmü²³, furiosa contro il marito Karagöz).

In *Keloğlan in Alamania* invece, il protagonista, Keloğlan, in Germania vi è cresciuto ed è a tutti gli effetti un turco di seconda generazione con tutti i problemi tipici relativi: soprattutto la necessità di integrarsi e di affermarsi socialmente. Vive con la madre, Kelkari, una turco-tedesca di prima generazione, che si presenta da sola sul palcoscenico all’inizio della rappresentazione. Dalle sue prime battute apprendiamo che ha un passato di cantante lirica in Turchia ma che il suo attuale lavoro è quello di donna delle pulizie proprio in quel teatro, essendo stata giudicata al suo arrivo in Germania brava sì, ma inadatta come cantante. Anche Keloğlan si presenta al pubblico: mixa musica di vario genere e racconta che la musica è la sua passione e che vorrebbe fare il *disc-jockey*.

Il rapporto fra i due è molto stretto²⁴, ma per niente facile: la madre parla per lo più turco; il figlio parla solo tedesco e non capisce il turco. La comunicazione fra i due avviene grazie al gatto Tekir (in turco, ‘soriano’) che svolge il ruolo di interprete, nonché di intermediario.

Senza Tekir non ci potrebbe essere una vera comunicazione fra madre e figlio. Spetta al gatto raccontare tutta la vicenda, ricordare ai protagonisti e al pubblico il problema della scadenza temporale del soggiorno di Keloğlan e intervenire in numerose scene, affinché il figlio possa capire quanto dice la madre. Ne abbiamo selezionate due particolarmente rappresentative degli usi linguistici di Özdamar. Nella prima (I), Kelkari esorta il figlio ad andare a cercare lavoro:

(I) KELKARI Mir kommt wieder mein Herz hoch
Oglum yapma etme gel iß ye, git bir is bir Arbeit

ara, ye kuvvetlen, isyerlerini bir tara²⁵

TEKİR übersetzt:

Keloğlan, komm iss

geh Arbeit suchen.

Du musst heute kräftig sein und es nochmal versuchen.

Particolarmente evidenti nelle battute della madre sono i fenomeni linguistici del *code-switching* (CS) e del *code-mixing* (CM), tipici del linguaggio orale dei migranti, presenti in particolar modo nella parlata dei migranti di prima generazione e ampiamente studiati nella combinazione turco-tedesco, all'interno delle caratteristiche del *Gastarbeiterdeutsch* (GAD)²⁶. La madre, in questo esempio, usa un *extra-sentential switching* o *inter-sentential switching*: il CS non avviene cioè all'interno di una frase, ma tra la prima frase in tedesco, *mir kommt wieder mein Herz hoch* [il cuore mi risale in gola], e le seguenti frasi in turco, *Oglum yapma etme gel iş ye, git bir is bir Arbeit / ara, ye kuvvetlen, isyerlerini bir tara*, prontamente tradotte da Tekir, Keloğlan, *komm iss, geh Arbeit suchen. / Du musst heute kräftig sein und es nochmal versuchen* [Keloğlan, vieni, mangia, vai a cercar lavoro. / Oggi devi essere in forze per continuare a cercarlo]. Nella frase *Oglum yapma etme gel iş ye, git bir is bir Arbeit* è presente anche l'*intrasentential switching*, più noto come *code-mixing*: singole parole di una lingua (in questo caso la parola tedesca *Arbeit*, lavoro) sono inserite nella trama del discorso che avviene nella lingua madre (il turco).

Nel secondo esempio (2) il *code-mixing* è ampiamente e sapientemente utilizzato:

(2) KELKARI Keloğlan, bak sana dört defadır fragen yapıyorum.

Wo ist senin Pantolonun?

TEKİR übersetzt Keloğlan, ich frage dich zum vierten Mal:

wo ist deine Hose?

KELOĞLAN sie hat mich verlassen

KELKARI Schnell, Zeit gidiyor, geh git Brautsuchen yap!

TEKİR Du hast wohl verstanden, du musst auf Brautsuche gehen²⁷.

Nella prima frase della madre in turco è inserito il verbo tedesco *fragen* 'domandare'. Nella seconda frase *Schnell, Zeit gidiyor, geh git Brautsuchen yap!* sono presenti le parole tedesche: *schnell* 'veloce', *Zeit* 'tempo', *geh* 'va', *Brautsuchen* composto formato dal verbo *suchen* 'cercare' (testa del composto) e dal sostantivo femminile *die Braut* 'la sposa' (modificatore). In alcuni di questi casi si potrebbe tuttavia parlare di *prestiti ad hoc* più che di *code-mixing*²⁸.

Anche l'intertestualità, come già accennato, viene utilizzata da Özdamar come uno strumento linguistico più che letterario ed è in questa prospettiva che la osserviamo anche noi all'interno dei suoi testi teatrali.

Già in *Karagöz in Alamania* Özdamar vi aveva fatto ricorso: in molti casi si trattava di modi di dire o di proverbi turchi che la scrittrice ha tradotto letteralmente in tedesco e inserito con disinvoltura nei dialoghi. La particolarità linguistica consisteva nell'in-

serimento di riferimenti intertestuali e di citazioni senza espliciti rimandi alle fonti, con il risultato di produrre un nuovo modo di dire che risulta contemporaneamente ‘familiare’ ed ‘estraneo’ sia all’orecchio di un turco che a quello di un tedesco²⁹.

In *Keloğlan in Alamania* il modo di procedere è molto diverso. Sono presenti nell’opera numerose citazioni da testi di vario genere: un testo teatrale (*Sogno di una notte di mezz’estate* di Shakespeare), varie opere liriche (*Madama Butterfly* e *Manon Lescaut* di Puccini, il *Flauto Magico* e il *Don Giovanni* di Mozart, *La sposa venduta*³⁰ di Bedrich Smetana), un’operetta (*Gasparone*³¹ di Millöcker). A questi vanno aggiunti versi di famose canzoni per bambini (*Häschen in der Grube*, *Wenn ich ein Vöglein wär*, *Auf einem Baum ein Kuckuck*), un celebre canto popolare (*Ein Jäger aus Kurpfalz*), nonché la fiaba di Cappuccetto rosso e il lupo.

Tutti questi testi sono inseriti nella trama della *pièce* in modo vario; nel caso delle canzoni per bambini il personaggio di Keloğlan travestito da Butterfly invita il pubblico a cantare con lui per accontentare Cappuccetto rosso, raggiungendo spesso un effetto parodico che si realizza soprattutto grazie alla pluralità di voci presenti.

In uno studio sul teatro turco-tedesco, El Hissy individua nella *pièce Keloğlan in Alamania* un chiaro esempio di *Rewriting* che si manifesterebbe nella scelta da parte di Özdamar di precise opere europee il cui contenuto «durch das Verfahren der Wiederholung mit Differenz verschoben wird, um somit die Macht dieser Texte und die damit verbundenen Diskurse im Theaterstück zu ironisieren»³².

Va inoltre sottolineato come in quest’opera ci siano relativamente pochi personaggi e, per contro, un ampio uso da parte di questi pochi dell’espedito classico del “travestimento”: Keloğlan in particolare si mette e toglie la parrucca continuamente (si fa anche biondo, Blondogan)³³ e si mette e toglie la maschera, ma anche la madre Kelkari si toglie la parrucca quando entra in casa e si mette la maschera di Butterfly.

3

Perikızı. Ein Traumspiel

L’opera teatrale *Perikızı. Ein Traumspiel* racconta le vicende avventurose di una giovane ragazza turca, Perikızı (in turco, ‘bambina delle fate’), decisa a lasciare la propria patria (la Turchia), la casa e la famiglia per dirigersi verso l’Europa civilizzata (rappresentata dalla Germania), simbolo di libertà e, per lei, di emancipazione. Nella prima lunga scena Perikızı, «che ha perso la testa per il teatro», viene presentata nel confronto diretto con i familiari. Nelle 13 scene seguenti – quelle del probabile sogno – la giovane Perikızı intraprende il suo viaggio pieno di incontri con tanti personaggi che appartengono sia al mondo dei vivi (tre prostitute, un *Gastarbeiter*, un barbone, tre giganti con un occhio solo, tre polli, una civetta, un nano privo di senso dell’umorismo e altri) che a quello dei morti (il nonno di Perikızı, due ragazze armene suicide, il poeta morto Hansi, il poeta Hölderlin e altri). Nella scena finale, l’ambientazione nell’Ade viene abbandonata con

un ritorno alla prima scena e anche allo scambio iniziale di battute fra Perikızı e la nonna, come se tutto appunto non fosse stato altro che un sogno.

Nel testo teatrale il tema del (non)-dialogo fra le generazioni nel contesto della migrazione è affrontato in modo più complesso. La giovane Perikızı vive in Turchia con i genitori e la nonna, a cui è molto legata. L'intera prima scena è costituita da dialoghi lunghi e articolati che si svolgono rispettivamente fra Perikızı e la nonna, Perikızı e la madre e Perikızı e il padre. Dai dialoghi emerge prepotentemente la passione di Perikızı per il teatro e la sua decisa volontà di lasciare la patria e di staccarsi dalla famiglia per andare in Germania a fare l'attrice.

Il brano scelto (3) è, a nostro avviso, esemplare per una descrizione del rapporto madre-figlia. Da un punto di vista linguistico, è presente lo strumento dell'intertestualità che aumenta in modo progressivo e sapiente man mano che il dialogo fra le due donne si fa più acceso.

(3) PERIKIZI Mama, meine Lehrerin sagte, ich werde sitzenbleiben. Ich will nicht mehr in die Schule, ich will Schauspielerin werden.

MUTTER Kann jetzt Shakespeare oder Molière dir helfen? Das Theater hat dein Leben verbrannt.

PERIKIZI Das Theater ist mein Leben, wie kann mein Leben sich selbst verbrennen? Ava Gardner hat auch kein Abitur gemacht, aber du liebst sie, Mutter. Auch Harold Pinter hat für das Theater die Schule verlassen.

MUTTER Die heißen aber Ava Gardner und Harold Pinter.

PERIKIZI Ich werde in die Schauspielschule gehen.

MUTTER Wenn du keinen Erfolg hast, wirst du unglücklich. Du wirst verhungern. Du könntest Anwältin werden, du liebst es zu reden. Anwälte sind wie Schauspieler, aber sie verhungern nicht. Was meinst du, mach dein Abitur.

PERIKIZI «Ich bin ein Geist nicht von gemeinem Stande». [...]

MUTTER Rüttel dich wach, Perikızı. Greif nach der Frucht der Erfahrungen der Toten. Im eigenen Land stirbt man einmal, in der Fremde tausendmal.

PERIKIZI «By the kind Gods, tis must be ignobly done to pluck me by the beard». Ich komm ja wieder zurück.

MUTTER Es gibt keine Rückkehr. Wenn du auch zurückkehrst in einer düsteren Nacht, dein Gewissen wird vor dir hier in Istanbul heimlich in eine Bucht fahren. Ein aus bösen Schuldgefühlen gebautes Piratenschiff. Listig auf dich warten. Listig, tüchtig, ab dem Moment wirst du das schlechte Gewissen täglich als Kleid tragen, das dich wie kaltherzige Hunde beißt.

PERIKIZI «Be thy mouth or black or white, /Tooth that poisons if it bite»³⁴.

Lo schema nel dialogo si ripete: la madre ribatte alla figlia e la figlia alla madre, fino a quando Perikızı non si rifugia nelle battute di personaggi a lei cari (Titania dal *Sogno di una notte di mezz'estate*, Gloucester e Edgar da *Re Lear*) che cita in inglese, alzando quindi una esplicita barriera linguistica tra sé e la madre, che a quel punto si adira. Le citazioni sono introdotte, nel testo scritto, da confini grafici (virgolette e corsivo) e, nella versione recitata, dalla voce, si suppone, impostata dell'attrice. Le citazioni, inoltre, assolvono a nostro avviso in questo dialogo fra madre e figlia la funzione di invocazione di autorità: le parole di Shakespeare vengono fatte proprie da Perikızı e usate abilmente

a sostegno della sua tesi, ma non a caso pronunciate in inglese. Nel brano selezionato e nell'intero dialogo con la madre ci appaiono molteplici esempi di intertestualità che sono tutti inseriti nelle battute della figlia. La fonte letteraria da cui sono tratti non viene mai rivelata.

Ci sembra importante sottolineare la differenza tra questo dialogo e quello iniziale di Perikızı con la nonna: in quello, Perikızı recita la parte di Titania nel *Sogno di una notte di mezz'estate*. La nonna, inizialmente spaventata, chiede aiuto a Allah («Allah, Allah. Wovon ist hier die Rede? Allah hilf»)³⁵; in seguito, prendendo alla lettera ciò che Perikızı/Titania dice («Dann auf das Drittel 'ner Minute fort! / Ihr, tötet Raupen in den Rosenknospen»)³⁶, si preoccupa delle parole della nipote. Viene però rassicurata da Perikızı che le spiega chi sia Titania, cosa faccia e cosa sia il *Sogno di una notte di mezz'estate*: «Großmutter, wein doch nicht. Wische deine Augen, sei heiter / Mein Mund, der so spricht, ist nicht meiner. Ich liebe es, mich zu verwandeln. Wir töten keine Raupen. / Das ist ein Theaterstück. Das ist *Sommernachtstraum*»³⁷.

Sempre in *Perikızı* nella scena 11 (4) e nella scena 13 (5) troviamo un differente uso dell'intertestualità, che ci sembra importante presentare perché il dispositivo retorico-discorsivo della citazione viene applicato da Özdamar in modo diverso. Le numerose citazioni presenti sono esplicite e sottolineate con un crescendo di indicazioni precise e di segni grafici di confinamento testuale:

(4) DER TOTE DICHTER HANSI [...] Vom wahren Gegner fährt grenzenloser Mut in dich.
Liest mit schöner Betonung Kaváfis, Warten auf die Barbaren.
«Worauf warten wir, versammelt auf dem Marktplatz?
Auf die Barbaren, die heute kommen. [...]»³⁸.

E in un passaggio successivo:

(5) Jetzt wird Party gefeiert, getrunken, gelacht. Vielleicht vom
Tonband kommt ein Gedicht. Eine Mädchenstimme liest
einen Teil aus Kaváfis' Gedicht Ithaka
MÄDCHENSTIMME «Bewahre stets Ithaka in deinen Gedanken.
Dort anzukommen ist dein Ziel.
Aber beeile dich auf der Reise nicht»³⁹.

L'autrice citante, cioè Özdamar, attraverso il personaggio del poeta morto Hansi, nell'esempio (4) rende evidente il senso di totale debito di volontà e di intenzione espressiva – debito in questo caso esplicito – contratto nei confronti dell'autore citato, il poeta greco Costantino Kavafis, di cui vengono presentate quasi integralmente le due poesie *Aspettando i barbari* e *Itaca*⁴⁰.

Più articolato il caso delle citazioni da Hölderlin (scena 10 e scena 13). Da parte dell'autrice c'è in questo caso un lavoro complesso di citazioni che vengono presentate principalmente nella forma dell'imitazione, nella ripresa cioè volontaria e consapevole di un brano estraneo con l'intenzione che il lettore/la lettrice riconosca il calco (sti-

listico o tematico) da un altro testo o da un autore di riferimento⁴¹. L'intenzione di Özdamar è resa ancora più esplicita, quasi plateale, nel momento in cui a declamare i versi di Hölderlin ci pensa proprio il personaggio "il poeta Hölderlin". Il poeta tedesco (dal regno dei morti) parla citando sé stesso e lo fa pronunciando battute dal romanzo *Iperione o l'eremita in Grecia* e versi dalle altre sue opere *Passeggiata in campagna*, *Colombo*, *Mnemosyne*, *Pane e vino*, versi che sono variamente e abilmente combinati da Özdamar con un gioco di intertestualità anche all'interno di una stessa battuta del personaggio.

Nel dialogo seguente, ad esempio, tratto dalla scena 10 (6), Hölderlin parla dal regno dei morti e non può sentire Perikızı che invece lo vede, lo ascolta e si rivolge a lui con fare sempre più interrogativo.

(6) HÖLDERLIN «Ähnlich dem Manne, der Menschen frisset
Ist einer, der lebt ohne // (Liebe)».

PERIKIZI Wer seid Ihr?

HÖLDERLIN «O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt, und wenn die Begeisterung hin ist, steht er da, wie ein misrathener Sohn, den der Vater aus dem Hause stieß, und betrachtet die ärmlichen Pfennige, die ihm das Mitleid auf den Weg gab».

PERIKIZI Wer seid Ihr?⁴²

Le battute di Hölderlin sono tratte nel primo caso da *Iperione o l'eremita in Grecia* e nel secondo caso sempre dallo stesso testo, collegato al frammento lirico *Pane e Vino*.

Anche nella scena 13 (7) le battute di Hölderlin sono tratte da *Iperione o l'eremita in Grecia*:

(7) PERIKIZI Wer seid Ihr?

HÖLDERLIN Hölderlin. Willkommen im Hades.

«Wir begegneten einander
wie zwei Bäche, die vom Berge rollen, und die Last
von Erde und Stein und faulem Holz und das ganze
träge Chaos, das sie aufhält, von sich schleudern, um
den Weg sich zu einander zu bahnen, und durchzubrechen
bis dahin, wo sie nun ergreifend und ergriffen
mit gleicher Kraft, vereint in einem majestätischen Strom,
die Wanderung ins weite beginnen»⁴³.

Conclusioni

Özdamar affascina spettatori, lettori e studiosi, come abbiamo ricordato all'inizio, soprattutto per la sua inedita scrittura che nei due testi teatrali analizzati, *Keloğlan in Alamania* e *Perikızı. Ein Traumspiel*, presenta, ad esempio, una mescolanza di lingue

(tedesco, turco, inglese), di varietà stilistiche (*GAD*, tedesco standard, dialetti) e di linguaggi (il linguaggio del teatro, il linguaggio della narrativa, la lingua come *performance*, il linguaggio della letteratura per l'infanzia), oltre che di culture e di tradizioni (la cultura turca, la tradizione araba, la cultura tedesca).

Nell'analisi della lingua dei due testi teatrali scelti, abbiamo focalizzato la nostra attenzione sull'uso di alcuni degli strumenti linguistici a disposizione della scrittrice, in particolare il *code-switching*, il *code-mixing* e l'intertestualità, che ci sono sembrati particolarmente significativi nella sua rappresentazione del dialogo/non dialogo fra le generazioni nel contesto della migrazione.

Nel primo testo, *Keloğlan in Alamania*, abbiamo riscontrato, nella lingua del personaggio della madre, Kelkari, un ampio uso di *code-switching* e di *code-mixing*, che sono non a caso le peculiarità linguistiche dei turchi di prima generazione, che quindi la drammaturga è molto attenta a individuare e a riproporre. Özdamar non rivolge invece una particolare attenzione alla lingua del personaggio del figlio, Keloğlan, che ci saremmo potuti aspettare parlasse canaco⁴⁴ in quanto rappresentante della seconda generazione di migranti e che invece parla un tedesco povero ma senza le caratteristiche peculiari di questa *Gruppensprache*. Lo straniamento linguistico della generazione dei genitori non sembra essere per Keloğlan una difficoltà: il suo personaggio non ha problemi né di identità né linguistici di alcun tipo, esprime soltanto l'esigenza di trovare un lavoro (e/o una moglie).

L'attenzione della drammaturga è invece senz'altro rivolta alla difficoltà del rapporto madre-figlio che si manifesta attraverso la lingua. Questa difficoltà diventa nella *pièce* estrema, tanto da poter parlare di una vera e propria incomprensione che viene accentuata dall'introduzione di un personaggio, il gatto Tekir, con la precisa funzione di interprete e traduttore fra la madre che parla turco e il figlio che parla tedesco, nonché talvolta di intermediario nei conflitti familiari.

Nella prima parte della *pièce* abbiamo individuato numerose citazioni (da *Il sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare) e riferimenti a opere liriche (come *Madama Butterfly*): sia le citazioni esplicite che i riferimenti sono magistralmente orchestrati da Özdamar e sono presentati solo nelle didascalie, ma non nelle battute dei personaggi. Nella seconda parte della *pièce*, dopo l'intervento diretto della drammaturga e la sua ammissione di non sapere come far proseguire la storia, la situazione si ribalta anche dal punto di vista linguistico: sono i personaggi stessi, infatti, da questo momento in poi a usare l'intertestualità. Keloğlan/Butterfly canta versi dal *Flauto Magico* di Mozart, Cappuccetto Rosso canta note canzoni per bambini (*Häschen in der Grube*, *Wenn ich ein Vöglein wär*, *Auf einem Baum ein Kuckuck*) e un celebre canto popolare (*Ein Jäger aus Kurpfalz*), fino ad arrivare alla scena finale dove quasi a coronamento della fiaba tutti insieme cantano un brano da *La sposa venduta* di Bedrich Smetana.

In *Perikızı. Ein Traumspiel*, pur essendo presenti personaggi di tre generazioni diverse (la nonna; la madre e il padre; la giovane Perikızı che vuole migrare), non vi sono barriere linguistiche paragonabili a quelle che abbiamo visto in *Keloğlan in Alamania*. Tutti parlano tedesco e tutti comunicano fra di loro solo in tedesco e, se si eccettuano

pochi casi di *code-mixing* nella parlata della nonna, non vi è da parte di nessun personaggio un uso di *code-switching*. Quasi inaspettatamente Perikızı nella scena 8, sola sul palcoscenico, compone una poesia in turco, come a voler ricordare a sé stessa e al pubblico le sue origini. Una civetta legge le sue labbra e traduce la poesia in tedesco. Anche nella scena 10, Perikızı, rimasta nuovamente sola sul palcoscenico, canta una canzoncina per bambini in turco e ancora una volta interviene la civetta che la traduce in tedesco. Nell'ultima scena, nell'Ade, alla vista del nonno morto e delle amiche della nonna, Perikızı va loro incontro per abbracciarli salutandoli in turco.

L'intertestualità ampiamente presente, come abbiamo visto, viene usata principalmente dal personaggio Perikızı: è lei che parla citando Titania dal *Sogno di una notte di mezz'estate* o altri personaggi a lei cari.

Ci sembra esemplare il diverso utilizzo dell'intertestualità da parte di Özdamar all'interno dei differenti rapporti nipote-nonna, figlia-madre e figlia-padre. Nel dialogo con la nonna, questa pratica non vuole costituire una barriera linguistica: Perikızı infatti, parlando con lei, cita sì Titania, Gloucester e altri personaggi shakespeariani, ma non lo fa mai in inglese, bensì sempre in tedesco.

Il lungo dialogo/scontro con la madre, di cui abbiamo analizzato alcuni passi, presenta una dinamica completamente diversa: Perikızı figlia si rifugia in un certo senso nelle battute di Titania quando non riesce a contrastare la madre, e lo fa parlando in inglese, alzando cioè una esplicita barriera linguistica nel loro rapporto, operazione questa che irrita sempre più la madre fino a indurla a chiedere l'intervento del marito per far rinsavire la figlia.

Nel seguente dialogo col padre è presente un nuovo aspetto di intertestualità: è il padre questa volta a usare questo strumento (in questo caso, letterario), raccontando la storia di Odisseo peregrino per terre straniere che non riesce a tornare a casa (con l'invito implicito alla figlia a non imitarlo). E riesce proprio grazie alla storia di Omero a farsi ascoltare da lei (che resta peraltro ferma nel suo proposito di andare via).

Le evoluzioni nella scrittura di Özdamar che abbiamo riscontrato riguardano in particolar modo la presenza progressivamente diradante del *code-switching* e del *code-mixing* e l'uso progressivamente ascendente dell'intertestualità, che non si limita a essere una intertestualità "esterna", con modelli letterari impliciti (soprattutto in *Karagöz* e nella prima parte di Keloğlan) o espliciti (in particolare, nella seconda parte di Keloğlan e in *Perikızı. Ein Traumspiel*), ma è anche una intertestualità "interna" alla scrittrice: leggendo *Perikızı. Ein Traumspiel*, si ritrovano molte reminiscenze di altri testi narrativi e teatrali scritti da Özdamar negli anni precedenti.

Questo conferma un ininterrotto percorso poetico creativo di Özdamar. L'argomento migrazione, filo conduttore di tutti i suoi scritti, non è mai trattato come resoconto o reportage con tratti autobiografici, ma viene sempre affrontato letterariamente, ogni volta con nuove forme espressive. Il dialogo/non dialogo fra le diverse generazioni è un tema sempre presente e trova in *Perikızı. Ein Traumspiel*, a nostro avviso, la sua espressione più articolata.

Il percorso di Özdamar, frutto di una continua riflessione sulla realtà esterna e di una introspezione sulla propria, con una focalizzazione sulla lingua, rispecchia e conferma quanto è stato scritto su di lei: «Leben und Erzählen als Migration»⁴⁵ (il vivere e il narrare come migrazione).

Note

1. Sulla collocazione di Özdamar nel panorama letterario tedesco cfr., in particolare, L. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, Palgrave Macmillan, New York 2005; M. Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006; T. Cheesman, *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*, Camden House, 2007; C. G. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Metzler Verlag, Stuttgart 2007; M. Hofmann, I. Pohlmeier (Hrsg.), *Deutsch-türkische und Türkische Literatur. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2015.
2. In particolare, Halkevi İşçi Tiyatrosu (dt.: Volkshaus Arbeitertheater), Berlin Oyuncuları (dt.: Berliner Darsteller) e Kreuzberg Türk Halk Sahnesi (dt.: Kreuzberg Türkische Volksbühne).
3. M. Frölich, *Aufbrüche in geteilten Welten: Emine Sevgi Özdamars transkulturelle Spurensuche*, in M. Frölich, A. Messerschmidt, J. Walther (Hrsg.), *Migration als biographische und expressive Ressource*, Brandes & Apsel Verlag, Frankfurt am Main 2003, p. 46.
4. «Günter Grass è l'Ovest, Christa Wolf è l'Est e io sono il divano». Si veda l'intervista rilasciata da Özdamar a Dayioglu-Yücel in Y. Dayioglu-Yücel, O. Gutjahr (Hrsg.), *Emine Sevgi Özdamar*, in "Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur", München 2016, p. 80.
5. La peculiarità del movimento "Secondo Nuovo" era l'uso di una lingua quotidiana molto vicina al parlato senza essere mai banale.
6. Ece Ayhan (Mugla 1931-Smirne 2002), poeta turco contemporaneo. L'amicizia consolidata nel tempo trova espressione, tra l'altro, nel secondo nome della scrittrice, Emine, da lui donatole, e nell'opera scritta da Özdamar in turco *Kendi Kendinin Terzisi bir Kambur* a lui dedicata.
7. Turgut Uyar (Ankara 1927-Istanbul 1985), poeta turco; Cemal Süreya (Tunceli 1931-Istanbul 1990), poeta e scrittore turco; İlhan Berk (Manisa 1918-Bodrum 2008), poeta e traduttore turco.
8. Juan Goytisolo (Barcellona 1931-Marrakech 2017) è considerato uno dei più importanti esponenti della Generazione del '50 e uno dei più grandi scrittori spagnoli; John Berger (Londra 1926-Parigi 2017), critico d'arte, scrittore e pittore britannico; Can Yücel (Istanbul 1926-Datca 1999), poeta turco, noto per un uso colloquiale e crudo della lingua. Figlio del primo ministro della cultura della Repubblica turca, traduttore in turco tra l'altro dell'*Amleto* di Shakespeare, di García Lorca e Brecht. Arrestato con l'accusa di aver tradotto Che Guevara e Mao, dopo il Putsch militare in Turchia del 1971, venne liberato tre anni dopo grazie a un'amnistia.
9. Per un approfondimento si veda il bel saggio di Dayioglu-Yücel, *Una autentica bomba letteraria*, in Dayioglu-Yücel, Gutjahr (Hrsg.), *Emine Sevgi Özdamar*, cit., pp. 71-9.
10. La sua opera prima, *Mutterzunge*, è stata eletta «libro dell'anno» nel 1994 in America dalla rivista "Publisher's Weekly"; il suo primo romanzo, *Das Leben ist eine Karawanserei*, ha vinto, tra gli altri, l'Ingeborg Bachmann Preis nel 1991 ed è stato definito «Miglior libro dell'anno» nel 1994 dal "London Times Literary Supplement"; il suo secondo romanzo, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, ha vinto nel 1999 il Premio Adelbert von Chamisso, per gli scrittori stranieri che scrivono in tedesco; per il terzo romanzo, *Seltsame Sterne starren zur Erde*, ha vinto nel 2004 il Premio Heinrich von Kleist. Nel 2009 ha ricevuto il Premio Theodor Fontane; nel 2010 le è stata consegnata la Medaglia Carl-Zuckmayer; nel 2012 le è stato assegnato il Premio Alice Salomon Poetik.
11. *Keloğlan in Alamania. La riconciliazione del maiale e dell'agnello*.
12. *Perikızı. Ein Traumspiel / Perikızı. Un Sogno*, introduzione, traduzione e cura di S. Palermo, Liguori, Napoli 2016.
13. Per una biobibliografia aggiornata di Özdamar si rimanda a http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_dettaglio.php?id=93; consultato il 30 marzo 2018.
14. «Potrei quasi dire che le parole hanno corpo» (cit. in Frölich, *Aufbrüche in geteilten Welten: Emine Sevgi Özdamars transkulturelle Spurensuche*, cit., pp. 47-8).

15. Si veda, tra gli altri, M. E. Brunner, *Literarische Mehrsprachigkeit und Transkulturalität. Der Dialog zwischen den Kulturen und das Echo von Mimikry und sprachlicher Hybridität im Werk deutsch-türkischer Autorinnen*, 2003 (<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/80/35>; consultato il 30 marzo 2018); E. M. Thüne, 'Mundhure' und 'Wortmakler.' Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar, in F. Cambi (Hrsg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 305-19; E. Güde, *Zur Poetik der Sprachmischung bei Emine Sevgi Özdamar – Eine Spurenlese*, 2011 (<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuaded/article/view/1023013485/1023012704>; consultato il 30 marzo 2018).

16. Per un elenco più completo e un'analisi dettagliata di alcuni di questi, cfr. S. Palermo, *Werkstattbericht einer deutsch-italienischen Übersetzerin*, in M. E. Brunner, N. Gagliardi, L. Perrone Capano (Hrsg.), *Deutsch-italienische Kulturbeziehungen als Seismograph der Globalisierung in Literatur, Übersetzung, Film, Kulturarbeit und Unterricht*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2014, pp. 225-36.

17. *Karagöz in Alamania. Schwarzauge in Deutschland*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1982; successivamente, Özdamar scrisse una versione in forma narrativa di questo testo teatrale e la inserì nella raccolta di racconti *Mutterzunge* (1990). Per la traduzione in italiano del racconto si veda *Karagöz in Alamania. Occhi neri in Germania*, in E. S. Özdamar, *La lingua di mia madre*, a cura di L. Perrone Capano, trad. di S. Palermo, Palomar, Bari 2007.

18. Nella *pièce*, la Germania è rappresentata da una porta che viene ripetutamente attraversata nelle due direzioni.

19. Cfr. Lutz Tantow, «*aber mite in bißl einem guten Willen tät man sich schon verständigen können*». Aspekte des 'Gastarbeiter'-Theaters in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin, in "InfoDaF", 2, 3, 1985, p. 217.

20. Sulla storia di questo testo si veda, tra gli altri, S. Palermo, *Karagöz in Alamania. Occhi neri in Germania. Transiti nella scrittura di Emine Sevgi Özdamar*, in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Palomar, Bari 2009, pp. 281-98.

21. Pur non essendoci in *Keloğlan in Alamania* alcun riferimento esplicito alla caduta del Muro, è stato sottolineato che in Özdamar è presente un'attenzione particolare verso quel momento storico-politico culturale della Germania. Cfr., in particolare, M. El Hissy, *Getürkte Türken*, transcript, Bielefeld 2012, p. 94.

22. La figura del padre del protagonista Karagöz appare infatti solo in un sogno fatto all'inizio della *pièce* dalla moglie di Karagöz. Il sogno la mattina seguente si rivela reale e lo zio di Karagöz (che nella realtà assomiglia al padre del sogno) costringe Karagöz ad andare in *Alamania* a cercare lavoro e successo. L'intero passo del sogno, costituito da una lunga e divertente contrattazione della libertà del figlio fra il padre, il vicino, proprietario di un melo, e uno strozzino sopraggiunto dopo poco, è portato avanti a suon di proverbi e modi di dire turchi, tedeschi e/o internazionali di grande interesse non solo linguistico. Si veda, a tale proposito, tra gli altri, Palermo, *Karagöz in Alamania. Occhi neri in Germania. Transiti nella scrittura di Emine Sevgi Özdamar*, cit., pp. 281-98.

23. Il personaggio della moglie di Karagöz, la giovane Ümmü, nella *pièce* ha un ruolo molto più importante rispetto alla successiva versione narrativa: si ribella al suo destino di restare da sola in una stanza in Germania in attesa del marito Karagöz e lo abbandona. È una delle prime *Gastarbeiterinnen* a cui viene data voce e nella rappresentazione del 1986 il ruolo viene affidato a una cantante lirica greca. Si veda, a tale proposito, K. N. Ha, *Ethnizität und Migration reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, wvb, Wien 2004, p. 36, e L. Stewart, *Ümmü in Alamania? Female Voice and Song in the Premiere Production of Emine Sevgi Özdamar's Karagöz in Alamania (1986)*, in "Oxford German Studies", 45, 3, 2016, pp. 252-74.

24. L'espressione senz'altro più esplicita di questo rapporto è rappresentata dal filo di lana che la madre lega al polso del figlio che si sta allontanando (al termine di un lungo dialogo), trattenendo il rocchetto fra le mani. Simbolicamente altrettanto importante è il taglio volontario del filo fatto in seguito da Keloğlan.

25. Il turco parlato da Kelkari corrisponde per grandi linee alla traduzione tedesca che il gatto fa per il figlio (e per gli spettatori).

26. Numerosissimi sono gli studi sul *code switching* analizzato non solo dal punto di vista grammaticale ma anche sociolinguistico. Fra i più importanti si rimanda a J. Gumperz, *Discourse Strategies*, Cambridge University Press, Cambridge 1982; C. Myers-Scotton, *Duelling Languages: Grammatical Structure in Codeswitching*, Oxford University Press, Oxford 1997; P. Auer (Hrsg.), *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Routledge, London-New York 1998; S. Poplack, *Code-Switching (Linguistic)*, in *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Elsevier Science Publisher, Amsterdam 2015, pp. 918-25; e, in ambito turco-tedesco, si vedano, in particolare, gli studi di J. Androutsopoulos, V. Hinnenkamp, *Codeswitch-*

ing in der bilingualen Chat-Kommunikation: Ein explorativer Blick auf bellas und turks, in M. Beisswenger (Hrsg.), *Chat-Kommunikation. Sprache, Interaktion, Sozialität & Identität in synchroner computervermittelter Kommunikation. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsfeld*, Ibidem Verlag, Stuttgart 2001; e di W. Kallmeyer, I. Keim, *Linguistic Variation and the Construction of Social Identity in a German-Turkish Setting*, in J. Androutsopoulos, A. Georgakopoulou (eds.), *Discourse Constructions of Youth Identities*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam 2003, pp. 29-46.

27. KELKARI Keloğlan, bak sana dört defadır fragen yapıyorum. / Wo ist senin Pantolonun? / TEKIR *traduce* Keloğlan, te lo chiedo per la quarta volta: / dove sono i tuoi pantaloni? / KELOGLAN mi hanno abbandonato / KELKARI Schnell, Zeit gidiyor, geh git Brautsuchen yap! / TEKIR Hai certamente capito, devi cercarti una moglie.

28. Sulla controversa distinzione fra *code-mixing* e prestiti *ad hoc* si veda in particolare P. Muysken, *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 244; e T. Gümüşoglu, *Sprachkontakt und deutsch-türkisches Code-Switching*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010.

29. Si veda, tra gli altri, A. Weber, *Im Spiegel der Migrationen*, transcript, Bielefeld 2009, p. 237.

30. *La sposa venduta* (in ceco *Prodaná nevěsta*) è un' *opéra comique* in tre atti del compositore ceco Bedřich Smetana, su libretto di Karel Sabina. È considerata un importante contributo allo sviluppo della musica ceca. È stata composta tra il 1863 e il 1866 ed è stata rappresentata, senza successo, al Teatro Provisorio di Praga il 30 maggio 1866 in una versione in due atti con dialoghi parlati. Il 25 settembre 1870 va in scena l'ultima versione, in tre atti, nel Teatro Provisorio di Praga, diretta dal compositore.

31. Operetta in 3 atti di Carl Millöcker (1884). Librettisti: R. Genée e F. Zell.

32. «viene fatto slittare attraverso il procedimento della ripetizione differenziata, per poter ironizzare sulla forza di questi testi e sui discorsi ad esso connessi» (El Hissy, *Getürkte Türken*, cit., p. 93).

33. Personaggio del "teatro delle ombre" turco.

34. PERIKIZI Mamma, la mia maestra ha detto che sarò bocciata. Non voglio più andare a scuola, voglio diventare un'attrice. / MADRE Shakespeare o Molière sono in grado ora di aiutarti? Il teatro ti ha distrutto la vita. / PERIKIZI Il teatro è la mia vita, come può la mia vita autodistruggersi? Anche Ava Gardner non ha preso il diploma, ma tu la ami, mamma. Anche Harold Pinter ha lasciato la scuola per il teatro. / MADRE Ma loro si chiamano Ava Gardner e Harold Pinter. / PERIKIZI Andrò a scuola di teatro. / MADRE Se non avrai successo, sarai infelice. Morirai di fame. Potresti diventare avvocato, ti piace parlare. Gli avvocati sono come gli attori ma non muoiono di fame. Che ne pensi, prenditi il diploma. / PERIKIZI «Sono uno spirito di rango non comune». [...] MADRE Scuotiti, Perikizi, non dormire! Cogli il frutto delle esperienze dei morti. Nel proprio paese si muore una volta sola, in terra straniera, mille volte. / PERIKIZI «By the kind Gods, 'tis most ignobly done / to pluck me by the beard». Tanto poi ritorno. / MADRE Non c'è ritorno. Anche se torni in una notte scura, la tua coscienza verrà prima di te di nascosto in una baia qui a Istanbul. Una nave pirata costruita con malvagi sensi di colpa. Ti aspetterà con astuzia. Con astuzia, sapientemente, da quel momento ogni giorno indosserai come un abito il senso di colpa, che ti morde come cani senza cuore. / PERIKIZI «Be thy mouth or black or white, / Tooth that poisons if it bite» (Özdamar, *Perikizi. Ein Trauerspiel/Perikizi. Un Sogno*, cit., pp. 35-6 e 43).

35. NONNA «Allah, Allah. Di che si sta parlando? Allah aiutaci!» (ivi, pp. 14-5).

36. PERIKIZI «[...] / poi, nella terza parte di un minuto, via! / Voi ad uccidere bruchi nei boccioli di rosa» (ivi, pp. 16-7).

37. PERIKIZI «Nonna, dai, non piangere. Asciugati gli occhi, sii allegra. / La mia bocca, che parla così, non è la mia. / Io amo trasformarmi. / Noi i bruchi non li uccidiamo. / È un lavoro teatrale, è il *Sogno di una notte di mezz'estate*» (*ibid.*).

38. IL POETA MORTO HANSI «[...] Dal vero avversario arriva dentro di te un coraggio sconfinato. / *Legge con una bella intonazione Kaváfis*, Aspettando i barbari: / "Che cosa aspettiamo così riuniti sulla piazza? / Stanno per arrivare i Barbari oggi. [...]» (Özdamar, *Perikizi. Ein Trauerspiel/Perikizi. Un Sogno*, cit., p. 139).

39. «Ora si fa festa, si beve, si ride. Forse dal registratore si sente una poesia. Una voce di ragazza legge un passo dalla poesia *Itaca di Kaváfis* / VOCE DI RAGAZZA: "Sempre devi avere in mente *Itaca* – / raggiungerla sia il pensiero costante. / Soprattutto, non affrettare il viaggio» (ivi, p. 155).

40. La scelta di queste citazioni e la loro modalità rimandano alla riflessione sulla citazione letterale, che «nonostante l'apparente coinvolgimento meccanico del solo piano testuale, mette invece fortemente in gioco (e spesso in discussione) la relazione tra le due figure autoriali – tra le due diverse presentazioni di un unico enunciato» (A. Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma 2013, p. 34).

41. G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 275-82.

42. HÖLDERLIN «Simile all'uomo che divora altri uomini // È colui che vive senza // (amore)» / PERIKIZI «Chi siete voi?» / HÖLDERLIN «Oh, un Dio è l'uomo quando sogna, un mendicante quando riflette e, quando l'estasi si è dileguata, si ritrova come un figlio fuorviato che il padre cacciò via di casa e contempla i miseri centesimi che la pietà gli ha dato per il suo cammino». / PERIKIZI Chi siete voi? (Özdamar, *Perikizi. Ein Traumspiel/Perikizi. Un Sogno*, cit., p. 133).

43. PERIKIZI «Chi siete voi?» / HÖLDERLIN Hölderlin. Benvenuta negli inferi. / «Ci incontravamo / così come confluiscono l'un nell'altro due torrenti che, rimbalzando giù dal monte, / allontanano da sé il fango, i sassi, il legno putrido e il greve caos che li trattiene / per aprirsi il corso l'un verso l'altro e / straripare fin là dove, congiungendosi e fondendosi, / uniti in un solo maestoso fiume, / si avviano verso l'ampio mare»» (ivi, p. 153).

44. Sulla lingua canaca cfr., tra gli altri, N. Gagliardi, *Nicht nur 'Kanak Sprach': la lingua mista dei giovani tedeschi e i suoi riferimenti mass-mediatici*, in "Testi e Linguaggi", rivista del Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università di Salerno, 2, 2008, pp. 130-48, e il recente studio di M. Nakiboglu, S. Ögretmen, *Emigration nach Deutschland und die sprachliche Entwicklung der Migranten*, in M. Toprak, I. Karabag (Hrsg.), *Migration und kulturelle Diversität*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2015, pp. 97-107.

45. Frölich, *Aufbrüche in geteilten Welten: Emine Sevgi Özdamars transkulturelle Spurensuche*, cit., p. 47.

