

«COSÌ TROVAMMO, CON LA PAROLA SBAGLIATA, IL POSTO ESATTO».

FALSI AMICI, AUTOEQUIVOCI E ALTRI LUOGHI POETICI
NEGLI ESPERIMENTI DI DISLOCAZIONE DI ULJANA WOLF.

Traduzioni da *falsche freunde* (2009) e un'intervista con l'autrice.

Maddalena Graziano

La lingua che sposta, disloca, aggroviglia, che squassa e rovescia la realtà che attraversa, è il codice espressivo scelto da Uljana Wolf fin dal suo esordio poetico, *kochanie ich habe brot gekauft* (*kochanie ho comprato il pane*, 2006). La raccolta era costruita su intersezioni linguistiche, geografiche e culturali tra il mondo tedesco e quello polacco. I testi si disponevano intorno a un centro tematico: la bocca che si sposta (*die verschiebung des mundes*), pronta al volo o alla fuga (*flügge, flüchtig*); un'immagine che nella doppia evidenza del suo statuto, corporeo e linguistico-identitario insieme, ricordava la 'lingua salvata' di Canetti e soprattutto la stratificata città-cavità orale (*mundraum*) delle poesie di Thomas Kling.

Nella seconda raccolta, *falsche freunde* (*falsi amici*), Uljana Wolf ha deciso di portare alle estreme conseguenze le premesse dell'opera precedente. Il titolo rimanda all'esperienza della traduzione, di cui la poetessa si occupa per lavoro: come è noto i 'falsi amici' sono parole che in due lingue hanno veste grafica e fonica simile, ma significati diversi – piccoli intralci cognitivi che attraversano i percorsi della traduzione con le loro «valige piene di etimologie e malintese mappe linguistiche».¹ I componimenti, brevi prose liriche, sono organizzati in serie tematiche e formali; per apprezzarli bisogna conoscere quindi la struttura dell'intera raccolta, costituita da un testo introduttivo, quattro sezioni e un testo conclusivo.

La prima sezione, *DICHTionary* (contaminazione di 'dizionario' e 'poesia', *Dichtung*), è un bizzarro vocabolario inglese-tedesco, in cui i testi scaturiscono da 'famiglie' di falsi amici ordinate alfabeticamente. La seconda parte, *Subsisters*, riflette sul dispositivo della traduzione. Per rappresentare poeticamente l'esperienza cognitiva di chi guarda un film in lingua originale con i sottotitoli, l'autrice crea una serie di 'quadri cinematografici' dedicati a dive hollywoodiane degli anni '40 e '50 (qui sono tradotti quelli di Barbara Stanwyck in *Clash by Night*, Tallulah Blankhead in *Lifeboat* e Marlene Dietrich in *Morocco*), declinandoli in una «versione originale» e in una «sottotitolata», germinata dalla prima attraverso malintesi, errori e capovolgimenti. *Alien I: eine Insel*, la terza parte, si ispira ai *Recits d'Ellis Island* di Perec e al tentativo di incrociare poesia e ricerca storica: di nuovo un ordine alfabetico, ma questa volta di malattie – quelle a causa delle quali gli immigrati europei appena sbarcati in America venivano rimandati indietro e che gli ispettori segnavano in gesso con una lettera sulle loro spalle. Per ogni malattia l'autrice, rielaborando fatti storici reali, inventa una micronarrazione in versi. La raccolta si chiude con *Alien II: Liquid Life*, prove di 'poesia concettuale' costruite come uno scavo dentro a testi specialistici, norme giuridiche o articoli di giornale sul tema dei controlli di sicurezza negli aeroporti:

Uljana Wolf ne cancella intere frasi, isolando mozziconi sintattici abbandonati a nuovi, inattesi significati.

Il risultato è un'opera dinamica, quasi tortuosa nel suo attraversare diversi esperimenti letterari dal carattere di vere e proprie *performance*: dove la performatività dei testi risulta anche dal lavoro grafico che – come spesso accade nelle recentissime pubblicazioni poetiche tedesche – dalla copertina alla sistemazione dei testi sulla pagina fino all'uso degli spazi bianchi, integra e completa la scrittura.

Il gioco sullo spazio materiale, d'altronde, non è che il *pendent* visivo del principio ordinatore dell'intera raccolta: una 'poetica dello spazio' secondo cui il linguaggio è «territorio» (*Territorium*) e il senso e la realtà si producono per slittamento e dislocazione. L'esperienza dello spazio distorto, del *displacement* biografico e cognitivo, attraversa e fonda la poesia della Wolf e in una delle poche interviste rilasciate in Germania l'autrice ne parla esplicitamente: «a Kreisau scrivo di cani, a Villa Aurora di Anna O. e prima o poi a Berlino della bougainvillea. Ho la sensazione che anche questa conversazione sia in un certo senso spostata, *all over the place* [...] e io sono per così dire *maladdressed*. Devo cercare citazioni nei libri, ma i libri sono sempre altrove».² La sede delle cose, per Uljana Wolf, è sempre trasferita, scambiata – e nello straniamento dei luoghi è calata la scrittura. I «falsi amici», allora, non fanno che riprodurre le coordinate dello spazio straniato dentro alla lingua: spostano senza sosta il centro di oscillazione intorno a cui si muove il discorso tra due interlocutori. Ed è proprio questa loro qualità equivoca e 'malfida' a renderli sorprendentemente poetici: se la lingua è un luogo, i *Missverständnisse*, i fraintendimenti, sono in realtà inesauribili dispositivi di significazione, nuclei di cerchi concentrici di realtà che si allargano tutto intorno.

Le poesie di *falsche freunde* sfidano così il traduttore a grovigli difficili da districare: da una parte si deve tenere conto della fitta trama fonica che rende i testi «corpi sonori» coesi (*Klangkörper*), dall'altra del gesto concettuale che li genera. Se si può cercare di riprodurre la rete di rime interne, le frequenti allitterazioni e il ritmo, è più difficile, invece, dare conto dell'intrico di giochi linguistici. Tradurre questi testi significa allora avere il coraggio di 'ripoetarli' – «neudichten», secondo le parole di Uljana Wolf – e cercare di lavorare con l'autrice, per costruire 'congegni' poetici nuovi. A giustificare ulteriormente questa scelta traduttiva concorre anche quella sorta di implicita 'teoria' dell'originale letterario che affiora dalle poesie stesse della Wolf; si pensi agli 'autoequivoci' e alle 'autotraduzioni' delle *Subsisters* che, deformando se stesse, svelano le proprie eccedenze di senso, contenute implicitamente già all'interno della versione di partenza, nel corpo delle parole fraintese. Per spiegare il metodo di lavoro alle *Subsisters*, l'autrice racconta di aver usato a volte il traduttore automatico di *google* per 'mescolare' le proprie carte poetiche e creare un materiale grezzo da cui iniziare a scrivere, testimoniando così del suo interesse per la traduzione come 'meccanismo' distorcente e creativo.

Secondo questi criteri è nato anche *false friends* (New York, 2011), finora l'unica traduzione completa di un'intera sezione dell'opera, il *DICHTionary*. Le poesie tradotte da Susan Bernofsky rinunciano ai falsi amici interlinguistici e tessono al loro posto nuovi giochi di parole inglesi. Il libriccino – che si chiude

su cinque *variations*, cinque testi in una traduzione alternativa alla principale – nasce in realtà dal *workshop* letterario proposto dalla rivista «Telephone», che, secondo il motto «no matter how far the translations stray, they can always be traced back to the original», ha raccolto una serie di traduzioni della Wolf a cura di dodici autori americani.³ Se per l'autrice «l'essere in viaggio» (*Unterwegssein*) è «il luogo d'origine della lingua poetica»,⁴ anche la traduzione delle sue opere diventa a sua volta una sorta di nomadismo della scrittura, un esperimento di dislocazione di un originale 'instabile' e potenzialmente illimitato.

NOTE

¹ «Suitcases full of etymology and misread linguistic maps», U. WOLF, *autobr's note*, in EADEM, *false friends*, transl. by S. Bernofsky, New York, Ugly Duckling Presse, 2011.

² «Vielleicht sollte man das Konzept Ort abschaffen», Jan Kuhlbrodt im Gespräch mit Uljana Wolf, «poet», 10, 2011 (consultabile anche online: <http://www.poetenladen.de/jan-kuhlbrodt-uljana-wolf.htm>). Villa Aurora è una residenza artistica a Los Angeles.

³ «Telephone», 1, Fall 2010. Le traduzioni si possono ascoltare in *podcast* alla pagina web *Phoned-in Poetry* (consultabile online all'indirizzo: <http://phonedinpoetry.wordpress.com/tag/uljana-wolf/>).

⁴ «ein zittern wie reisen». *Interview mit Uljana Wolf*, a cura di Anna Chiarloni, in *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, hrsg. von F. Cambi, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 341-346: p. 344.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

U. WOLF, *kochanie ich habe brot gekauft*, Idstein, KOOKbooks, (2007⁴), 2005.

U. WOLF, *falsche freunde*, Idstein, KOOKbooks, 2009.

U. WOLF, *Uljana Wolf*, in *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, hrsg. von F. Cambi, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 352-354.

U. WOLF, *false friends*, transl. by Susan Bernofsky, New York, Ugly Duckling Presse, 2011.

«ein zittern wie reisen». *Interview mit Uljana Wolf*, a cura di Anna Chiarloni, in *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, hrsg. von F. Cambi, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 341-346.

«Vielleicht sollte man das Konzept Ort abschaffen», Jan Kuhlbrodt im Gespräch mit Uljana Wolf, «poet», 10, 2011.

I nuovi poeti di Berlino, antologia a cura di Th. Prammer, Milano, 24 ORE Cultura - Libri Scheiwiller, 2011.

TRADUZIONI

dust bunnies

wir wollten über die kleine tiere sprechen, wollten auf die knie gehen für die kleine tiere, jene aus staub und schlieren, in ritzen und dielen, jene, die in grauen fellen frieren, unsere tiere aus nichts. wir wollten auch ganz nah in deiner sprache und in meiner hauchen, sag mir liebes, hast du heute schon gesaugt. nein, wir wollten unsere tiere nicht erschrecken, klein wie flecken, sind das flecken, haben sie nicht puschelschwänze, lange löffel, oder lange schwänze, tuschelohren, wollten wir nicht weniger rauchen, weniger husten, weniger entweder oder sein. Gestern war die zimmerecke einsam in ihrer knarzenden öde. heute ist sie hort, heute zärtlichen horden ein port, wir wollen also still sein, auf den knien lauschen: unsere kleinen tiere, wie sie ihre wollenen, mondgrauen namen tauschen.

*bestiario degli angoli delle stanze: dust bunnies, wollmäuse, gatti di polvere**

volevamo parlare delle piccole bestie, ci volevamo inginocchiare per le piccole bestie, quelle di polvere e fili, in assi e fessure, in grigie pellicce a gelare, le nostre bestie di niente. volevamo anche soffiare da molto vicino nella tua lingua e nella mia, dimmi tesoro, oggi hai già spolverato? no, non volevamo spaventare le nostre bestie, piccole come macchie, ma sono macchie, non hanno forse nappe alle code, lunghi cucchiari, o lunghe code, un orecchio parlante, non volevamo poi fumare meno, tossire meno, essere meno o tutto o niente. ieri era vuoto l'angolo della stanza nel suo squallore scricchiolante. oggi è rifugio protetto, oggi di tenere orde ricetta, e allora vogliamo tacere, in ginocchio a origliare: le nostre piccole bestie che scambiano nomi di lana, di un grigio lunare.

* le 'piccole bestie' della poesia sono in realtà 'gatti di polvere' anglo-tedeschi: hanno quindi code di nappa come quelle dei conigli (*dust bunnies*) e grandi orecchie come quelle dei topi (*wollmäuse*); per non perdere il legame tra questa anatomia immaginaria – fatta per metà di oggetti e per metà di corpi – e gli animali a cui si riferisce, si è deciso di rendere più esplicito il titolo della poesia, costruendo un 'bestiario domestico' trilingue.

SUBSISTERS

All subtitles invariably transform the original text. ...Transformative subtitling implies that the original is not only what it is, but that it also exceeds itself.

Eric Cazdyn

OV

barbara ist zurück. hooked, caught and cooked. keine konnte schneller sprechen, weiter laufen, nie weit genug. ich helfe ihr, den koffer auszupacken. gänsehaut, wenn mir die slipdress-seide durch die finger rinnt, und auf dem abendkleid das glänzen der pailletten... kannst du haben. barbara keckert. in jeder zimmerecke steckt sie eine neue zigarette an. vorm fenster fad die dämmerung der kleinen stadt, das kleine klatschende meer, nacht der kleinen fische.

OmU

barbara ist zurück. fortgegangen, hergefangen. schnelles schnappen, weiterer durchlauf, nicht weit genug. ich helfe ihr, den koffer auszupacken: ganz haut und hand, die seide liegt wie wasser an, und mit dem abendkleid... die die pailletten... kannst du glänzen. barbara keckert. in jeder, sagt sie, steckt ein neues zimmer, immer mit ecke, zigarette, fäden, dahinter wieder fenster, winzig eine stadt, ein damm, ein kleines meer, das nachts den kleinen fischen applaudiert.

my sister hates fish. they don't talk much,
and their scales make such tacky dresses

Versione originale

barbara è tornata. hooked caught and cooked. nessuna riusciva a parlare più veloce, a correre più lontano, mai lontano abbastanza. l'aiuto a svuotare la valigia. pelle d'oca quando la seta della sottoveste mi scivola tra le dita, e sull'abito da sera lo scintillio delle paillettes... tienilo pure. barbara ringhia. in ogni angolo di stanza si accende un'altra sigaretta. davanti alla finestra piatto il crepuscolo della piccola città, il piccolo mare battente, notte dei piccoli pesci.

Originale con sottotitoli

barbara è tornata. andata, ricatturata. partire di scatto, allontanarsi di corsa, non abbastanza lontano. l'aiuto a svuotare la valigia: pelle e ossa, la seta ti sta addosso come acqua, e con l'abito da sera... quelli che le paillettes... scintilla pure. barbara ringhia. in ognuna, dice, si nasconde un'altra stanza, sempre con angolo, sigaretta, piatti, là dietro di nuovo finestra, minuscola una città, un crepaccio, un piccolo mare che di notte batte le mani ai piccoli pesci.

my sister hates fish. they don't talk much,
and their scales make such tacky dresses.

OV

als talullah ihr berühmtes rad schlägt, ist die party entzückt. alle küssen sich, flüstern, sie hätten talullahs unterwäsche überhaupt nicht vermisst. dass ich sie trage, weiß ja keiner. den tanzsaal nennen wir ein rettungsboot, umspült von blauer seide, und wenn talullah mich ruft, beim namen ihrer schwester, die einfach sister heißt, folg ich ihr an bord. so bewahrt sie jedes geheimnis durch enthüllung. wir teilen bis zum morgen eine warme weste, unerkant, den wind.

Versione originale

quando tallulah fa la sua ben nota piroetta, la festa è incantata. tutti si baciano, bisbigliano, non avrebbero avuto affatto nostalgia della biancheria intima di tallulah. e poi che la porto io non lo sa nessuno. la sala da ballo la chiamiamo scialuppa di salvataggio, lambita da seta blu, e quando tallulah mi chiama, al nome di sua sorella, semplicemente sister, la seguo a bordo. così lei, svelandolo, mantiene ogni segreto. ci spartiamo fino al mattino una calda giacchetta, invisibile, il vento.

OmU

wenn man talullah um rat fragt, schlägt sie eine party vor. dazu entzücktes küssen, flüstern, ein unterschlupf für alles, was man sonst vermisst. ob es trägt, wissen wir nicht. doch wenn der saal ein schiff aus blauer seide ist, das mit uns untergeht, wird jeder tanz zum rettungsruf, gesandt an eine unbekante schwester, schlicht sister. so will es talullah. sie nimmt mich, wie ein offenes geheimnis, an bord, behält es. teils bin ich eine warme weste, teils am morgen der wind.

so she turns herself inside out. what seems to be a lifeboat is in fact the ocean.

Originale con sottotitoli

quando tallulah proietta il suo film, com'è noto si fa una festa. con baci incantati, bisbigli, intimità per tutto ciò di cui si può avere nostalgia. se è un porto, non lo sappiamo. ma se la sala è una nave di seta blu su cui affondiamo, ogni ballo diventa un richiamo di salvataggio, inviato a una sorella ignota, in poche parole sister. così vuole tallulah. mi prende, come un segreto svelato, a bordo, lo custodisce. in parte io sono una giacchetta calda, in parte al mattino il vento.

so she turns herself inside out. what seems to be a lifeboat is in fact the ocean.

OV

wer hat marlene die puppen geschickt? sie sitzen auf dem wüsten schminktisch, nippen am champagner. könnt ihr mir sagen, wie ihr heißt, zylinder etwa, puderfass? die nassen münder schweigen. durchs fenstergitter fällt in schrägen fäden licht, zeichnet in der hitze sterne an die wand. marlene ist jetzt bauchrednerin, raunt da die puppe mit der dunklen haut. die andere singt ein lied. war einst ein frack, war später staub und unsere nichten auch, marie, malade, madame.

Versione originale

chi ha mandato a marlene delle marionette? siedono alla toilette deserta, sorseggiano champagne. potete dirmi come vi chiamate, cilindri forse, polvere di cipria? tacciono le bocche umide. dalle inferriate della finestra filtra luce in fili obliqui, nel caldo disegna stelle alle pareti. ora marlene è ventriloqua, mormora laggiù la marionetta dalla pelle scura. quell'altra canta una canzone. una volta era un frac, in seguito fu polvere, e le nostre nipoti pure, marie, malade, madame.

OmU

man schickte marlene zum verpuppen in die wüste. wer hier an ihrem schminktisch am champagner nippt, der hat die fäden in der hand. man sagt, sie sei wie eine puderwolke im zylinder, schweigsam, schwer zu fassen. durchs schräge fenster streicht das licht, es ist zu heiß, verstehen wir, um zu gefallen. da hebt sich plötzlich ihre stimme, ohne leib, zu einem lied, ein summend dunkler frack, morgana, leicht malade, dann staub, dann lange nichts.

my sister left to become a star. people say
she deserted us, but i know better...

Originale con sottotitoli

si mandò marlene a maturare nel deserto. chi qui alla sua toilette sorseggia champagne è quello che regge i fili. si dice che lei sia come un velo di cipria nel cilindro, taciturna, difficile da afferrare. dalla finestra obliqua vernicia la luce, fa troppo caldo, lo capiamo, per flirtare. all'improvviso laggiù si leva la sua voce, senza ventre, in una canzone, il canticchiare di un oscuro frac, morgana, lievemente malade, poi polvere, poi per molto tempo niente.

my sister left to become a star. people say
she deserted us, but i know better...

ALIEN I: UN'ISOLA

su Ellis Island pure il destino aveva l'aspetto di un alfabeto. Gli ufficiali sanitari esaminavano rapidamente chi arrivava e tracciavano col gesso sulla schiena di quelli che consideravano sospetti una lettera che designava la malattia o l'infermità che pensavano di aver scoperta.

Georges Perec / Robert Bober (trad. di Maria Sebregondi)

B (BACK)

unsere linie ab antwerpen: rother stern auf schwarzem grund. und ja, fast leuchten wir im unterdeck, die krummen rücken nah am meer, fast fühlen wir in jedem wirbel eine woge, wissen, jeder wirbel ist ein weg, der andere vor uns nahm: « as voluntary servants to the said samuel c., master of ship harmony.» die schiffe unserer linie enden immerhin auf -land. «würden sie eine treppe von unten nach oben oder umgekehrt wischen?» «inspektor, ich bin nicht zum wischen hergekommen».

B (BACK)

la nostra linea da anversa: stella rossa su fondo nero. e sì, quasi brilliamo sottocoperta, i dorsi curvi vicino al mare, quasi sentiamo in ogni vertebra un gorgo, lo sappiamo, ogni vertebra è una strada che ha preso altri prima di noi: «as voluntary servants to the said samuel c., master of ship harmony.» le navi della nostra linea finiscono in -land, come a dire: alla fine toccano sempre -terra. «lei pulirebbe una scala dal basso verso l'alto o viceversa?» «ispettore, non sono venuto per pulire».

H (HEART)

man hatte sich so sehr ein herz gefasst, dass es bei ankunft kaum vorhanden ist. die steile treppe bringt alles ans licht – was oben zespringt, diese bande, kann unmöglich einem selbst gehören. «heinrich das stethoskop!» es gibt kein versteck. bei heimlichem stillstand werden die ausbleibenden schläge gezählt. im scharren der wartenden noch jedes rasen abgesondert. «hello and die gezondheid?» in sechsenddreißig sprachen horcht man, durch die kleider, auf den wunden punkt.

H (HEART)

ci si era fatti cuore tanto spesso, che all'arrivo ne resta a malapena. la ripida scala porta tutto alla luce – quel che sobbalza e si spezza, questi cerchi di ferro, è impossibile che ti appartengano.* «enrico, lo stetoscopio!» non c'è scappatoia. dentro un arresto nascosto si contano i battiti persi. nello scalpitio di chi aspetta si isola ancora ogni aritmia. «hello, and la salute?» in trentasei lingue si ausculta, attraverso i vestiti, il punto dolente.

* citazione dalla leggenda dei fratelli Grimm *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* (*Il principe ranocchia o Enrico di ferro*): il servitore Enrico, dopo aver perso il suo signore divenuto ranocchia, si era fatto stringere il cuore in tre cerchi di ferro per evitare che cadesse in pezzi dal dolore. Quando il principe riprende le sue sembianze, i cerchi di ferro cadono di schianto dal cuore del fido Enrico.

«look on my card»

wir wollten über diesen satz wie eine stadt uns beugen, punkt erzeugen, mundraum, traum vom hören, oder sagen: hier, in diesem netz aus zungen, ist ein weg gelungen, ein versehen, verstehen. auf unseren stirnen, die sich fast berührten, klebte lingua franca, schon legende: you are here, i am who, ein routenspiel, doch was wir sprachen, kam nicht an. die roten linien schnalzten, rollten sich zurück in ihre eigenen namen, raunten da mit dem griechen chartis, carta aus italien und karte, also mir: sieht aus, als wären wir hier. almost true friends. so fanden wir, mit falschem wort, den ort, und falteten den rest der stadt, nach art des landes, wie man sagt, in mappen ein.

«look on my card»

ci volevamo piegare su questa frase come su una città, creare un punto, una cavità orale, sognare di sentire, oppure dire: qui, dentro questa rete di lingue, ci è riuscita una strada, uno sbagliare, un capire. alle nostre fronti, che quasi si sfioravano, aderiva lingua franca, già leggenda: you are here, i am who, gioco di rotte, e però non arrivava quel che dicevamo. le strisce rosse schioccavano, si riavvolgevano nei loro nomi, mormoravano col greco chartis, carta dall'italia e karte, dunque mi: sembra che fossimo qui. almost true friends. così trovammo, con la parola sbagliata, il posto esatto, e ripiegammo il resto della città, secondo l'uso del paese, come si dice, tra le altre carte.

INTERVISTA

L'intervista a Uljana Wolf si è svolta a Villa Massimo a Roma l'8 settembre 2011.

Cara Uljana, una delle caratteristiche principali della tua scrittura sembra essere la 'volatilità', così come «volatile» e «fuggitiva» (*flüchtig*) è la bocca che parla ed è parlata in *kochanie ich habe brot gekauft*: costruzioni sintatticamente 'non identificabili', sintagmi ambigui, germinazione dei significati per allitterazione. Nella tua prima raccolta usi la lingua del pane comprato tutti i giorni, tuttavia questo vocabolario quotidiano viene spesso piegato a un acrobatico gioco su termini dalle molteplici rifrazioni lessicali. Si potrebbe allora riformulare la tua citazione da Eric Cazdyn in *falsche freunde* e dire che non solo l'«originale» artistico, ma anche la singola parola poetica «is not always what it is, but it also exceeds itself». Questa eccedenza e incertezza della parola rimanda secondo te a un limite cognitivo della lingua o piuttosto a una sorta di sua 'liberazione'?

Le poesie mi interessano perché sono forme linguistiche che producono sempre un *excess of meaning*, un eccesso di significato. Ed è questo il vero potenziale poetico: che non tutto si possa sciogliere, che sia possibile una diversa forma di comprensione, una comprensione processuale, che partecipa alla riflessione e al gioco della poesia – o anche una non-comprensione. Vorrei sciogliere le parole dal legame con il linguaggio quotidiano e con la produzione di un preciso significato, liberando così il potenziale della lingua. Per questo è molto bello quello che dici sul 'pane': nei miei testi accade che all'improvviso le cose di tutti i giorni diventino straniere e che da un atto comunicativo apparentemente ordinario affiori un'estraneità. Di solito questo avviene in una lingua straniera, ma in fondo può verificarsi anche in tedesco, se lo si guarda con attenzione e lo si allontana e deforma attraverso la poesia. In Walter Benjamin si trova il bellissimo concetto di *Entstellung* (deformazione): una cosa de-formata è anche una cosa resa disponibile ad altre forme di significato. Cerco di realizzare questa variabilità, tra l'altro, ricorrendo alla grafia priva di maiuscole, per accentuare la flessibilità delle parole e far sì che alcuni termini possano essere letti sia come sostantivi che come aggettivi o verbi – cioè attraverso un'intensificazione della 'mobilità' della lingua.¹

Nella tua seconda raccolta, *falsche freunde*, continui a lavorare alle forme dello straniamento e prosegui la tua sperimentazione sul materiale linguistico soprattutto attraverso i giochi di parole. Tuttavia il risultato non è una giocosità morbida o beffarda, quanto piuttosto una sorta di inquietante estetica del fraintendimento, che ci mostra come si possa essere 'apolidi' nella propria stessa lingua, fino ad arrivare a tradurre se

¹ Come è noto, in tedesco i sostantivi vogliono l'iniziale maiuscola; la *Kleinschreibung*, la grafia del tutto priva di maiuscole, rimescola le 'carte grammaticali' e parifica agli occhi del lettore tedesco gli elementi della frase.

stessi. Che cosa significa per te il fraintendimento, questo «incerto enigma» che si è depositato nel centro della tua scrittura?

È la prosecuzione coerente dell'esperienza di *kochanie ich habe brot gekauft*, originata concretamente anche dal fatto che adesso vivo davvero in due lingue, non più soltanto come traduttrice dall'inglese, ma anche perché trascorro lunghi periodi negli Stati Uniti. Così il gioco poetico è diventato gioco esistenziale – o adesso il lato esistenziale si manifesta con più forza nel gioco poetico. Perché quel che noi percepiamo come 'diventare stranieri' attraverso il contatto con un'altra lingua è in realtà per molte persone – e spesso lo dimentichiamo – un'esperienza quotidiana; ma in Europa, con le nostre nazioni e il rapporto vincolante tra identità e lingue nazionali, abbiamo introdotto una separazione linguistica piuttosto artificiale. Per questo nella mia scrittura cerco forse di continuare a indagare, con gli strumenti poetici, quella condizione di contaminazione linguistica che per me e molti altri è sempre più naturale. Questo atteggiamento assume anche una rilevanza politica nella misura in cui, con la mia scrittura, interrogo le rappresentazioni dell'identità e parlo a partire non da un sé stabile, quanto piuttosto da un senso fluido, non fisso del soggetto. È da qui, forse, che proviene quel senso di inquietudine di cui tu parli; all'inizio la contaminazione linguistica può sembrare una minaccia alla nostra identità, ma è piuttosto una sorta di liberazione.

Quello che dici trova forse un corrispettivo spaziale nei luoghi che descrivi: sale di risveglio, «stazioni senza un luogo» (*Bahnhöfe ohne einen Ort*), atterraggi senza una terra, la «frontiera automatica» (*automatisierte Grenze*) degli aeroporti.

Hai ragione. Il confine mi ha sempre interessato: in *kochanie* e in *falsche freunde* ci sono molti confini, perché sono i luoghi dove si produce l'identità. Soprattutto mi interessa che i confini di terra siano stati trasferiti sempre di più negli aeroporti. Controlli del passaporto, verifiche dell'identità al *check-in*: all'improvviso l'aeroporto è diventato una frontiera virtuale. Mi interessava la storia dei controlli di frontiera nel loro rapporto con il corpo che costruiscono e per questo motivo nel capitolo *Alien I* della mia seconda raccolta sono risalita fino alla frontiera degli emigranti in America all'inizio del '900; anche questa era in un certo senso una frontiera virtuale e spostata, dato che si trattava di un isolotto ammonticchiato quasi solo a questo scopo: Ellis Island.

Mi interessano le tue riflessioni sul 'soggetto': la tua prima raccolta si apre su un tradizionale io lirico che osserva, ma già dalla seconda sezione sembri essere alla ricerca di una voce diversa: l'io si sdoppia, oscilla e infine si cristallizza nel plurale. Nella seconda raccolta il plurale si è evoluto; il *wir* della sezione *Alien I* diventa voce di un'esperienza di massa e negli ultimi testi arriva a cancellare del tutto il soggetto per lasciare spazio alla fredda lingua delle burocrazie della sicurezza.

È una domanda molto interessante. Con gli *Aliens* ho riflettuto a lungo sulla posizione del soggetto e del narratore e ho sperimentato diverse soluzioni. All'inizio avevo preparato una prima stesura in cui tutti i testi erano scritti nella forma impersonale del verbo, quindi una lingua fredda e distaccata, perché me li ero immaginati come delle schede amministrative, pagine di un vocabolario inventato portate all'assurdo attraverso le citazioni e l'esperienza linguistica della poesia. Eppure non funzionavano: da una parte c'era il freddo 'indicare', dall'altra l'immedesimazione – entrambi non mi convincevano. Il 'noi' che alla fine ho scelto di usare si trova a metà strada tra queste due possibilità. E infatti nelle poesie ci sono attimi che dal passato si estendono verso il tempo presente: anche per questo motivo mi sembrava legittimo ricorrere a una sorta di 'noi storico'.

La seconda sezione degli *Aliens* è fatta di *erasures*, 'cancellazioni', con le quali volevo sviluppare l'esperienza storica dell'immigrazione sul piano della contemporaneità. Ma non riuscivo a venire a capo della lingua: non potevo lavorare con il linguaggio gelido e burocratico dei funzionari di frontiera e delle comunicazioni governative. Allora ho cercato di riportare in vita alla poesia questa lingua, infiltrandomi in essa attraverso la riduzione, colonizzandola di vuoti e, in fondo, sottraendole in nome della poesia il territorio che delimita. Nel farlo, è scomparso anche l'io come soggetto fisso.

Con la loro lingua senza soggetto questi testi ricordano il lavoro di un altro giovane poeta tedesco, Daniel Falb. Si tratta di una tendenza della lirica tedesca contemporanea?

C'è forse la tendenza a ritenere il tradizionale io lirico una grandezza problematica, a cui si accompagna sempre un pericoloso carattere di immedesimazione; tuttavia questo atteggiamento è un elemento costitutivo essenziale della moderna lirica sperimentale, legata allo scetticismo linguistico. Molti autori giocano con grande aggressività alla costruzione/decostruzione di questo 'io' e Falb è uno dei più radicali. Io ogni volta finisco per utilizzarlo, ma credo si debba essere consapevoli di quale ruolo giochi questa grandezza nella poesia, che tipo di identità costruisce, quali territori nasconde.

In entrambe le raccolte ricorre il tema del sussurro, del mormorio e il corrispondente gesto di origliare. Il punto di articolazione del tuo linguaggio è l'interstiziale: allo stesso modo dei *dust bunnies*, la tua poesia sgattaiola tra le assi dell'impiantito, riferisce dalle periferie dell'accadere. La poesia oggi si concepisce come mormorio semimuto e ascolto sottratto più che come dichiarazione a pieni polmoni da un centro?

Credo che le buone poesie abbiano sempre parlato dai margini. In questo senso per me è molto importante Ilse Aichinger, una scrittrice austriaca i cui testi osservano il mondo sempre a partire dalle zone limite e nelle figure liminari trovano la loro forza di opposizione – gli animali, gli anziani, gli emarginati. Perché il confine è il luogo dove le cose smettono di essere univoche e

ordinabili-nello-spazio (*zuortbar*), dove il parlare stesso viene messo in discussione. In ogni caso le poesie che parlano da un centro e si esibiscono con la pretesa di avere qualcosa da dire mi sono sempre sembrate un po' sospette. Il dire è proprio quel che *non* si ha, nel territorio del linguaggio ci si può solo infiltrare.

Un'ultima domanda: nella tua scrittura è centrale l'esperienza della traduzione. Cosa spinge un poeta a diventare traduttore di poeti? Cosa cerchi nella traduzione di altri poeti e come scegli gli autori da tradurre?

In un piccolo saggio sulla traduzione, il poeta, saggista e filosofo postcoloniale Édouard Glissant ha scritto: «segnare una traccia nelle lingue significa segnare una traccia in tutto ciò che delle nostre condizioni di vita ora comuni non si può prevedere». I poeti segnano tracce nelle lingue e i poeti-traduttori non fanno che moltiplicarle – per amicizia, per passione di 'quel che era ancora straniero un attimo fa' o semplicemente perché tradurre è il modo più intenso di leggere. Di solito gli autori che scelgo di tradurre (cioè quelli per i quali non ricevo un incarico) seguono una precisa pratica estetica che mi interessa, che con la traduzione voglio capire meglio o addirittura apprendere. Senza dubbio, quindi, traduco anche per farmi influenzare. Per dirla in modo un po' drastico: mi interessa che i processi culturali invisibili che spesso hanno luogo nella pratica traduttiva (vale a dire la colonizzazione o domesticazione dell'estraneo nella lingua e cultura d'arrivo), nel caso della traduzione letteraria vengono rovesciati: l'altra lingua, l'altra estetica possono colonizzarmi, nel tradurre mi espongo a questo influsso, isole possono essere scoperte e popolate.