

Variazione poetica, metamorfosi, ibridazione linguistica: scritture del corpo e identità in trasformazione nell'opera di Tawada Yōko

Francesco Eugenio Barbieri

Tawada Yōko nasce a Tōkyō nel 1960. Dopo aver conseguito la laurea in lingua e letteratura russa, si trasferisce in Germania nel 1982, dapprima ad Amburgo, e dal 2006 a Berlino. In questa terra continua la sua esperienza di studio conseguendo un master in *Germanistik* e, successivamente, un dottorato. All'attività accademica affianca fin dal suo arrivo un'intensa attività di scrittura, sia in giapponese che in tedesco, sperimentando contemporaneamente più generi letterari: romanzo breve, racconto, poesia e teatro.

L'esperienza migrante di Tawada si configura quindi come atipica: non siamo più, come in molti casi precedenti, di fronte ad una migrazione mossa da un bisogno di tipo economico, politico o sociale; al contrario la sua migrazione può essere definita come una curiosità che è in primo luogo intellettuale ed etnologica, una ricerca personale che la porta a dislocarsi nello spazio geografico mondiale per incontrare nuove culture e soprattutto nuove forme di espressione. Bisogna in ogni caso sottolineare che la sua produzione in tedesco, la lingua straniera parlata nel paese ospitante, e pubblicata in Germania da piccole ma prestigiose case editrici, si pone al di fuori di quella che va sotto il nome di "letteratura della migrazione", fenomeno che ha cominciato a fare la sua comparsa in Germania in maniera sempre più massiccia a partire dagli anni Settanta del Novecento e diventando fin da subito una delle più interessanti e fertili espressioni artistiche

nazionali (Thüne-Leonardi 2009: 18). Tawada è infatti esterna a questo ambito, sottraendosi al paradigma del migrante per necessità economica o politica e configurandosi invece come vera e propria investigatrice di mondi e culture.

Inoltre, accanto alla vasta produzione in lingua tedesca è presente una altrettanto articolata produzione letteraria nella madrelingua giapponese, che ha contribuito a rendere Tawada un caso letterario non solo nel paese ospitante e in quello di origine¹, ma in un ordine di grandezza sempre più intrinsecamente legato alla dimensione globale degli scambi letterari².

Peculiarità della sua opera è un costante ripensamento dei generi tradizionali, operato intrecciando la dimensione simbolica dovuta ad un'intensa riflessione sulla natura del linguaggio con la nuova realtà quotidiana della sua terra di adozione. Ed è proprio questa situazione, doppiamente personale e artistica che contribuisce a fare di Tawada «la figura più squisitamente letteraria immaginabile» (Arzeni 2003: 623).

Due sono le strategie retoriche che adotta: in primo luogo quella che appare essere una riscrittura della tradizione culturale, sia giapponese che tedesca, spesso creando veri e propri *pastiche* tematici e formali, attraverso la quale elementi del folklore nipponico vengono fatti convivere con momenti della storia culturale europea. Il tutto amalgamato attraverso un uso sapiente dell'ironia, utilizzata innanzitutto per decostruire stereotipi e mettere in crisi la visione grezza e affettata dell'Altro che molto spesso ci costruiamo attraverso una conoscenza solo superficiale di ciò che è esterno, lontano dalla nostra quotidianità culturale.

All'interno della grande varietà di tematiche e simbologie affrontate e messe in scena nella sua opera – che per questo motivo si

¹ Sul tema della 越境文学 *ekkyō bungaku* è presente infatti una corposa bibliografia critica in lingua giapponese. Cfr. Tsuchiya 2009 per una introduzione generale.

² Sul piano internazionale si possono citare numerosi esempi di studi raccolti in volumi e saggi critici, fra i quali Slaymaker 2007, che contiene contributi di studiosi giapponesi, tedeschi e americani.

configura come una delle più poliedriche e affascinanti non solo dal punto di vista simbolico, ma anche sotto il piano squisitamente poetico – un tema ricorrente nella scrittura di Tawada Yōko è quello della metamorfosi, intesa innanzitutto nel senso tradizionale di trasformazione del corpo, introduzione nella narrazione di un elemento meraviglioso, che mette in crisi il concetto di soggettività forte. Come nota infatti Massimo Fusillo, la metamorfosi funge da elemento che «tende a scardinare ogni immagine monolitica della realtà e dell'identità» (2007: 1493). In questo senso, dunque, il processo di metamorfosi assurge al ruolo di paradigma rappresentativo della costruzione della nuova identità del soggetto migrante, risultato del processo di trasformazione messo in atto dal dislocamento doppiamente spaziale e culturale del corpo. Perché come sottolineato da Lucia Perrone Capano, «le figure narrative dei testi di Tawada si trasformano continuamente e, trasformandosi, si dissolvono fino alla perdita di se stesse» (2002: 589).

Tuttavia, altrettanto importanti nella sua opera sono le trasformazioni, le metamorfosi, che lei compie a livello linguistico, ibridando elementi semantici, grammaticali e sintattici delle sue due lingue: la madrelingua giapponese e quella di adozione, il tedesco.

La strategia retorica di Tawada procede dunque in una doppia direzione: se da un lato sono i corpi, specialmente quelli femminili, che subiscono un processo di trasformazione, e dunque la sua scrittura assume «una impronta fisica, prima ancora che intellettuale o morale» (Arzeni 2003: 624), dall'altro è il linguaggio stesso che, attraverso ibridazioni successive, viene completamente mutato per accrescerne le potenzialità espressive.

Attraverso l'analisi di alcune fra le principali opere della scrittrice (*Das Bad*, 1989; *Opium für Ovid*, 2000; e di un testo poetico tratto da *Abenteuer der deutschen Grammatik*, 2010) intendo mostrare come la metamorfosi, nell'opera di Tawada, si faccia processo che problematizza radicalmente l'identità del soggetto, non solo migrante, e come tale processo non si attui unicamente a livello retorico, ma anche linguistico.

Das Bad (Il Bagno) è il primo romanzo breve scritto dall'autrice nel 1989 e una delle poche opere di Tawada ad essere anche tradotta in italiano³. La protagonista della narrazione infatti al mattino guardandosi allo specchio scopre che sulla pelle le sono cresciute tante piccole squame, come se si stesse trasformando in un pesce, o peggio, in un mostro acquatico.

Si dice che il corpo umano sia composto per l'ottanta per cento di acqua, per cui non c'è da meravigliarsi se ogni mattina allo specchio appare un viso diverso. La pelle della fronte e delle guance cambia continuamente, così come il fango di una palude a seconda del movimento dell'acqua, che vi scorre al di sotto, e del movimento delle persone che vi lasciano sopra le proprie impronte. (Tawada 1989: 23)

È il provocatorio incipit del romanzo: il tema della metamorfosi, presente già dalla prima riga, viene fortemente correlato con il tema dell'acqua: il corpo è composto per la maggior parte da sostanza liquida, un qualcosa di fluido, di mutevole e in divenire. Hans-Joachim Graubner descrive infatti l'opera di Tawada come permeata da quella che lui definisce *Wasser-Metaphorik* (in Kersting 2006: 195): in questo senso è dunque facile comprendere come la mutabilità sia una caratteristica intrinseca alla natura umana, il cui corpo è composto per l'ottanta per cento di un mezzo liquido e dunque instabile e informe, in continuo cambiamento per sua stessa natura. Il breve romanzo è la descrizione di una catabasi verso la trasformazione della protagonista in donna-pesce: la narratrice, che all'inizio dichiara di lavorare come interprete, si trasforma piano piano in una specie di donna con le

³ In appendice al sopracitato romanzo compare anche, nell'edizione a cura di Lucia Perrone Capano, la traduzione di «Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht», originariamente contenuto in *Talisman*, una delle opere più conosciute di Tawada. Vi è inoltre una traduzione parziale di *Schwager in Bordeaux* / ボルドーの義兄 *Borudō no gikei* (dal tedesco e dal giapponese) a cura di Caterina Mazza e Paola Maria Filippi e pubblicata nel numero 6 di *Comunicare Letteratura*.

squame, essere ibrido che ha perso la capacità di parlare a causa del furto della propria lingua da parte di uno spirito. Opera complessa, carica di innumerevoli simbologie, mette in scena una grande varietà di significati e temi, soprattutto attraverso immagini attinte da leggende sia giapponesi che appartenenti alla cultura europea. L'azione è giocata tutta sulla tensione fra il mutamento fisico e la perdita della capacità di parola che, come due poli opposti, catalizzano il flusso narrativo contribuendo a creare dinamicità diegetica; in definitiva, a fare avanzare la narrazione.

Ciò che viene qua problematizzato è il concetto di identità: come osserva infatti Lucia Perrone Capano (2003: 8-10), attraverso le successive trasformazioni, il continuo e fluido mutamento del corpo, specialmente femminile, Tawada crea una "bio-grafia", nel senso di una vera e propria 'scrittura (-grafia) del corpo vivente (bio-)' inteso sempre più come un costrutto culturale dato dalla somma delle diverse esperienze del soggetto migrante nel corso della sua esistenza.

La liquidità dei confini, la mutabilità è tuttavia destino non solo del corpo umano. Anzi, come viene chiaramente espresso verso la fine del romanzo stesso, anche l'ambiente in cui viviamo è in continuo mutamento:

Si dice che il mondo sia ricoperto per il settanta per cento dal mare, ed è per questo che non c'è da meravigliarsi se la superficie terrestre ogni giorno mostra una forma diversa. L'acqua che si trova sottoterra muove la terra dal basso, le onde del mare corrodono le rocce, in superficie gli uomini frantumano le rocce e nelle valli creano dei campi e rivoltano il mare.

Così cambia la figura della terra. (Tawada 1989: 78)

La risposta è insita nel luogo che ci ha generati e nel quale viviamo: la metamorfosi, la trasformazione è il destino dell'uomo contemporaneo, non c'è dunque scelta se non arrendersi all'eterno fluire, al costante mutare e divenire di qualsiasi cosa, intrinseco nella natura stessa del nostro pianeta, nelle sue forme e, conseguentemente,

nei corpi suoi abitanti, specialmente quelli “in transito permanente” da un luogo all'altro.

Opera leggermente posteriore, che si colloca in quella che forse potremmo definire come una fase più matura e consapevole della riflessione di Tawada, *Opium für Ovid* è l'esempio perfetto di quello che viene enunciato nel volume stesso, ovvero che tutti i libri sono collegati l'un l'altro, come attraverso un sistema di vene. Con una delle sue usuali immagini simbolicamente e semanticamente densissime, Tawada sostiene infatti che ogni opera fa parte di un più ampio e complesso sistema di relazioni, scambi e intrecci, così articolato che può essere rappresentato solo sfruttando l'immagine di un complicato apparato umano.

Il collegamento di *Opium für Ovid* è esplicitato nel sottotitolo stesso: *Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen* che potremmo tradurre, forse un po' approssimativamente, come “Note del guanciale di 22 signore”. Con un sottile procedimento intertestuale, Tawada crea dunque un'opera che si configura fin da subito come quella che, in prima istanza e con tutte le riserve del caso che il termine comporta, potremmo definire una specie di “riscrittura ibrida” di due capolavori della letteratura mondiale, lontani nel tempo e nello spazio: le *Metamorfosi* del poeta romano Publio Ovidio Nasone e il *Makura no sōshi* 枕草子 (tradotto appunto in italiano come *Note del guanciale*) della dama di corte giapponese Sei Shōnagon 清少納言. Si tratta di opere provenienti da contesti, da luoghi e tempi distanti non solo spazialmente, ma anche culturalmente: il primo è un poema epico-mitologico appartenente alla classicità latina, patrimonio dunque della cultura europea e scritto agli inizi del Primo Millennio; il secondo è una raccolta di osservazioni e note occasionali tenuto da una dama di corte e poetessa giapponese e che risale pressapoco agli anni attorno al 1000 d. C. Tuttavia, l'ibridazione di queste due realtà letterarie viene resa possibile da Tawada attraverso un astuto stratagemma testuale: essa infatti riprende da Ovidio personaggi e situazioni, mentre dell'opera di Sei Shōnagon mutua il genere letterario, ovvero lo *zuihitsu* 随筆, genere proprio della letteratura giapponese, specialmente classica, che consiste

nell'affidare alla carta note sparse e occasionali, annotando alla rinfusa un fluire di pensieri casuali:

In queste mie note, scritte per mitigare la noia di una vacanza a casa, ho voluto fermare quel che i miei occhi hanno veduto e che il mio cuore ha sentito, pensando che nessuno le avrebbe lette. Le ho tenute nascoste sin qui, anche perché vi sono accenni infelicemente scortesii e irriguardosi per qualcuno. [...] Queste note le ho scritte soltanto per me, per trovare conforto nell'annotare i miei sentimenti, e non ho mai pensato che avrebbero potuto allinearsi alle grandi opere e attirare l'attenzione del pubblico [...]. (Shōnagon ca 1000: 256)

Gli echi di entrambe queste opere a livello planetario, dunque, non sono naturalmente sfuggiti a Tawada stessa, che le sceglie come vere e proprie materie prime per plasmare una composizione narrativa dall'intenso sapore transculturale.

Opium für Ovid è appunto una costruzione letteraria perfettamente bilanciata, un'intelligente risultante della somma di queste due opere. Se infatti, come rileva anche Sieglinde Geisel, le *Note del Guanciale* sono permeate da una certa leggerezza, che però conserva una decisa componente ironica, le *Metamorfosi* sono invece impregnate di una forte dimensione passionale, a tratti furiosa, propria delle narrazioni mitologiche ed eroiche pertinenti alla classicità del mondo europeo (Geisel 2001: 48). Tuttavia, secondo Geisel, seppure così diverse nel luogo, nel modo e nell'occasione di composizione, queste opere sono sorprendentemente vicine. Se infatti nelle note di Sei Shōnagon l'istanza narrativa che colleziona queste osservazioni rimane quasi sempre incerta, anche grazie ad un alto grado di indeterminatezza permesso dalla forma grammaticale della lingua giapponese classica, pure nel poema ovidiano questa istanza sembra essere completamente casuale, arbitraria: alcuni miti sono raccontati da un narratore, altri tramandati al popolo, alcune storie inserite quasi improvvisamente nella diegesi (*ibid.*: 49).

Tawada fa propria questa evanescenza dell'istanza narrativa e la riporta nella sua opera, costruendo una narrazione capace di spiazzare il lettore poiché continuamente a cavallo fra ricordo e immaginazione, dove spesso non è chiaro il confine fra il primo e il secondo. Ciò che essa compie è dunque una ricognizione intertestuale – ma soprattutto transculturale – di altissimo livello, dal punto di vista doppiamente retorico e dei contenuti, capace di stabilire un solido ponte di collegamento fra due mondi che sono solo all'apparenza così lontani, ma che in lei stessa convivono.

L'opera si compone infatti di 22 capitoli, ognuno dei quali porta il nome di una delle figure mitologiche (ninfe, naiadi, regine, ancelle...) della cui leggenda e metamorfosi Tawada opera non tanto una riscrittura quanto, a guardar meglio (e da qui la prudenza usata precedentemente nell'uso del termine), quella che - per riprendere una a mio parere felice espressione usata da Ruth Kersting per parlare delle libere versioni dell'opera ovidiana - potremmo chiamare una «poetische Variation» (2006: 189). L'autrice compie ovvero una nuova creazione fondendo elementi della classicità europea in una struttura testuale mutuata dalla tradizione giapponese, trasportando però personaggi e situazioni all'epoca presente e interiorizzando la metamorfosi che non si realizza più a livello unicamente fisico ma, come sottolinea Perrone Capano

Le ventidue figure femminili di quest'opera [...] orientano ormai il metamorfico in anamorfico e anacronico, comprendiamo una sorta di regesto onirico fitto di eventi epifanici, da intuire per istinto e non per logica. (Perrone Capano 2002: 590)

Bisogna insomma abbandonarsi alle sensazioni e alle impressioni, cambiare il proprio punto di vista per penetrare nel testo ed estrapolare i molteplici significati che Tawada vi nasconde, per poter leggere le immagini che rappresenta.

Le ventidue protagoniste della narrazione sono donne che portano i nomi, come si diceva, di figure della leggenda e della mitologia classica europea. Tuttavia Tawada sceglie di rappresentare

donne comuni, non si tratta di regine, ninfe o naiadi che amano dei e semidei, piuttosto di traduttrici, scrittrici, farmaciste. Spesso sole, solo qualche volta straniere in terra straniera, sono per l'autrice il simbolo della femminilità contemporanea. In che modo dunque si collegano alle eroine ovidiane di cui, si è detto, portano il nome? Leda, per esempio, madre di Castore e Polluce nel testo latino, in quello di Tawada fa la farmacista e ci viene detto che

Ihr heimlicher Wunsch, in den Körper einer anderen Frau einzudringen, hat sich in Tabletten, Tropfen und Pulver verwandelt. Eine Suche nach erotischer Lähmung und gegenseitiger Abhängigkeit. (Tawada 2000: 21)

Rimane la componente sessuale già descritta nel mito Ovidiano, ma questa volta Leda si trasforma, in una farmacista, per poter "penetrare" nel corpo attraverso le medicine che prepara e somministra alle pazienti. La sua passione si è metamorfizzata (*verwandelt*) in medicinali da far assumere. Al contrario Coronide, madre di Esculapio dio della medicina, fa l'interprete nella versione di Tawada. Cerere è forse uno dei racconti che rimangono più aderenti al mito originale, presentando alcune caratteristiche e alcuni richiami come la sparizione della figlia e le gambe che sembrano avere qualcosa a che fare con l'agricoltura, secondo la sua insegnante di danza.

Ma dove sono le metamorfosi in *Opium für Ovid*? Ciò che cambia, in effetti, ciò che si tramuta in continuazione è soprattutto l'istanza narrativa. La narrazione oscilla e risuona nelle voci delle ventidue protagoniste: i racconti non sono mai dedicati esclusivamente ad un'unica figura femminile, anzi spesso entrano in gioco attraverso annessi e prolessi anche figure di storie passate o non ancora narrate. Il romanzo è costruito attraverso una continua polifonia di voci e situazioni in dialogo costante, che si sostengono, si aiutano, si contraddicono e che si danno il cambio nel narrare gli eventi, lasciando al lettore il compito di ricostruire l'intreccio di ogni singola storia e di collocarla in quello che alla fine pare essere non una raccolta di ventidue racconti ma una storia unica, una narrazione esplosa in una

polifonia di situazioni in continuo mutamento da un'istanza narrativa all'altra. In un certo senso, come rileva ancora Sieglinde Geisel, le vere protagoniste dell'opera non sono le ventidue figure femminili, quanto piuttosto le loro metamorfosi, intese non tanto in senso favolistico ma come controprove al concetto europeo di identità forte: secondo Tawada infatti l'identità è un concetto mutevole, liquido, sottoposto a continue ridefinizioni e ad infinite trasformazioni, esemplificato perfettamente dalla condizione del migrante dell'epoca contemporanea (Geisel 2011: 50-51).

Spostandoci brevemente dalla forma romanzesca a quella poetica, per concludere, possiamo notare come la metamorfosi nell'opera di Tawada sia presente non solo dal punto di vista tematico, ma anche formale; il testo viene dunque trasformato, metamorfizzato non solo nel suo contenuto ma anche nella sua stessa natura strutturale:

我 歌 auf der 廁
da 来 der 月 herange 転
裸
auf einem 自転車
彼 hatte den 道 mitten 通 den 暗喩公園 ge 選
um 我 zu 会 (Tawada 2010: 41)

Si tratta, potremmo dire, di una variazione poetica di due testi apparsi originariamente nel 1987 in *Nur da wo du bist da ist nichts*, raccolta di poesie e prosa bilingue tedesco e giapponese, intitolati rispettivamente *Die Flucht des Mondes* la versione tedesca e *月の逃走 Tsuki no tōso* la versione giapponese, entrambe traducibili come *La fuga della luna*. Tuttavia in questa nuova versione, intitolata *Die 逃走 des 月*, Tawada stravolge completamente la forma dei testi originali, compiendo un processo di ibridazione fra la versione in giapponese e quella in tedesco, unendole di fatto in una unica, ottenuta sostituendo tutti i morfemi lessicali delle parole con dei caratteri cinesi (*kanji* 漢字) e lasciando invece in tedesco quelli grammaticali.

Quella riportata è solo la prima strofa della “scrittura mista” per tradurre alla lettera il titolo della sezione del volume che contiene la poesia (ovvero *Die Mischschrift des Mondes*), nella quale Tawada ha creato, come si diceva, un personalissimo sistema di scrittura ibrido giapponese-tedesco: potremmo quasi affermare che abbia riscritto la poesia tedesca in un’ottica giapponese. Come nella lingua giapponese, infatti, le radici di verbi e aggettivi e i sostantivi vengono scritti utilizzando i caratteri di derivazione cinese, mentre tutti i morfemi grammaticali utilizzano l’alfabeto sillabico autoctono, così anche qui rimangono i *kanji* per rappresentare la funzione semantica delle parole, mentre quella grammaticale viene svolta dal tedesco.

Ciò che cambia è la morfologia, ovvero la forma della parola, sulla quale Tawada compie un vero e proprio processo di metamorfosi linguistica: al contrario dei casi precedenti dei romanzi *Das Bad* e *Opium für Ovid*, in questo caso la metamorfosi viene messa in scena non più a livello tematico ma da un punto di vista squisitamente morfologico. Il tedesco fornisce la struttura linguistica, il contesto nel quale l’autrice è immersa, mentre le immagini, la parte visuale della scrittura, viene affidata a un sistema linguistico asiatico. Ilma Rakusa (2011: 75) suggerisce che tale simbiosi linguistica costituisca per Tawada il sistema di scrittura ideale dal punto di vista delle potenzialità espressive, capace di rappresentare appieno la ricchezza e la complessità culturale della realtà contemporanea. Per il lettore che non conosce una delle due lingue, al contrario, l’impatto visivo è doppiamente forte: non solo per la commistione di sistemi grafici, ma anche perché l’interpretazione visuale diventa a questo punto la condizione ideale, se non l’unica chiave di lettura, che gli permette di avvicinarsi alla poesia.

Se dunque nelle opere di narrativa come *Das Bad* e *Opium für Ovid* il collegamento fra Germania e Giappone era espresso dal punto di vista contenutistico e formale, nel caso di *Die 逃走 des 月s* sono la trasformazione, l’ibridazione, la metamorfosi linguistica che vengono messe in scena. Tre opere diverse, distanti nel tempo, tre diversi modi di caricare di significato la metamorfosi: in *Das Bad* si tratta di un cambiamento di tipo fisico, in *Opium für Ovid* abbiamo visto che, più

che i personaggi in senso stretto è la forma del testo e la sua istanza narrativa che sono in continuo mutamento, e il concetto stesso della metamorfosi viene usato per problematizzare il tema dell'identità nel mondo contemporaneo, intesa come idea forte e a tutto tondo. Infine, in *Die 逃走 des 月s* la metamorfosi viene attuata a livello di parole, ibridando elementi morfologici del giapponese con quelli del tedesco. Tutti e tre i casi possono essere interpretati come una problematizzazione spesso indiretta dell'identità migrante e, più in generale, di posizionamento dell'individuo all'interno di una fitta rete di rapporti culturali su scala non più nazionale ma, giorno dopo giorno, sempre più globale.

Protagonisti delle opere di Tawada sono persone la cui identità è spesso mutevole, a rispecchiare la situazione e la posizione dell'uomo contemporaneo all'interno di un mondo i cui confini, geografici e culturali, abbiamo visto essere sempre più fluidi. Sebbene per Tawada abbia infatti ancora senso parlare di singole culture nazionali, con la sua scrittura ci sta suggerendo la possibilità concreta che l'identità contemporanea cominci ad essere ogni giorno che passa sempre di più l'apporto di una serie di fattori diversi, che procedono dall'elemento nazionale ma che si collocano a pieno titolo nell'alveo del rapporto fra cultura e globalizzazione. L'identità contemporanea, nel mondo globale, è quindi in costante mutamento, subisce un lento e continuo processo di metamorfosi, di messa in discussione di se stessa, e diventa la risultante dell'incontro della propria cultura con quella straniera.

Il soggetto migrante nella concezione di Tawada rinasce soggetto nuovo, potremmo forse dire potenziato, arricchendo la propria base culturale di provenienza con le suggestioni della realtà nel quale si è trasferito. Il risultato è spesso una complessa stratificazione, densa di significati, a volte non completamente comprensibile, ma che non smette mai di suscitare la curiosità di critici e lettori. Per Tawada la metamorfosi è, in ultima analisi, il simbolo della continua trasformazione del soggetto in movimento da un punto di partenza a uno d'arrivo, un processo necessario che l'uomo affronta nel corso del suo passaggio da un luogo all'altro, da una cultura all'altra, per

diventare sintesi di proprio e straniero, specchio della complessità del mondo contemporaneo.

Bibliografia

- Arzeni, Flavia, "Metamorfosi della cultura e metamorfosi del linguaggio: Yoko Tawada", *Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini, vol. II/2*, Ed. Mauro Ponzi e Aldo Venturelli, Roma, Bulzoni, 2003: 621-31.
- Fusillo, Massimo, "Metamorfosi", *Dizionario dei temi letterari*, Ed. Remo Ceserani - Mario Domenichelli - Pino Fasano, Torino, UTET, 2007: 1493-97.
- Geisel, Sieglinde, "Kopfkissenbuch der Verwandlung. Die Anverwandlung literarischer Motive und Wahrnehmungsweisen von Ovid und Sei Shonagon in Yoko Tawadas »Opium für Ovid«", *TEXT+KRITIK* 191/192 (2011): 47.
- Kersting, Ruth, *Fremdes Schreiben. Yōko Tawada*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.
- Perrone Capano, Lucia, "Una narratrice senz'anima", *Il bagno*, Ed. Lucia Perrone Capano, Salerno, Ripostes, 2003: 5-20.
- Perrone Capano, Lucia, "Vedere la lingua. Lo sguardo estraneo di Yoko Tawada", *Collage. Studi in memoria di Franca Caldari Bevilacqua*, Eds. Gisella Maiello - Rita Stajano, Milano, Oedipus, 2002: 589-95.
- Rakusa, Ilma, "Die Welt als Zeichen. Yoko Tawadas eigenwillige (Über)Setzungen", *TEXT+KRITIK* 191/192 (2011): 70.
- Shōnagon, Sei, *Makura no sōshi* (ca. 1000), trad. it. *Note del guanciale*, Ed. Lidia Origlia, Milano, SE, 2002.
- Slaymaker, Douglas (ed.), *Yōko Tawada. Voices from everywhere*, Lanham, Lexington Books, 2007.
- Tawada, Yōko, *Abenteuer der deutschen Grammatik*, Tübingen, Verlag Claudia Gehrke, 2010.
- Tawada, Yōko, *Das Bad* (1989), trad. it. *Il bagno*, Ed. Lucia Perrone Capano, Salerno, Ripostes, 2003.
- Tawada, Yōko, *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*, Tübingen, Verlag Claudia Gehrke, 2000.
- Tawada, Yōko, *Schwager in Bordeaux / Borudō no gikei* (2008), trad. it. "Il cognato di Bordeaux", *Comunicare Letteratura*, 6 (2013): 77.

Thüne, Eva-Maria - Leonardi, Simona (eds.), *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Roma, Aracne, 2009.
Tsuchiya Masahiko, *Ekkyō suru bungaku*, Tokyo, Suiseisha, 2009.

L'autore

Francesco Eugenio Barbieri

Dottore di ricerca in "Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali. Indirizzo: Letterature Compare" (SSD: Critica Letteraria e Letterature Compare) presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (2013). È attualmente *tutor* per l'insegnamento "Cultura e Letteratura Giapponese" presso lo stesso ateneo. È cultore della materia "Cultura e Letteratura Giapponese". Si interessa di letteratura comparata (giapponese e anglo-americana), del rapporto globalizzazione-letteratura e di scrittura della migrazione. È autore di articoli sulla letteratura transculturale e sullo spazio urbano nella letteratura angloamericana e giapponese contemporanee in prospettiva comparata.

Email: francesco.barbieri10@unibo.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Barbieri, Francesco Eugenio, "Variazione poetica, metamorfosi, ibridazione linguistica: scritture del corpo e identità in trasformazione nell'opera di Tawada Yōko", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.between-journal.it/>