

Il corpo come spazio e la pratica della scrittura: *Die Weiber* (1987) di Wolfgang Hilbig

Marta Rosso
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The article aims to demonstrate the concept of *Zwischenraum* underlying Wolfgang Hilbig's short story *Die Weiber* (1987). The setting is to be identified with the social space of the DDR, structured not only through the panoptic control of the Stasi, but also according to rigid ideological norms that polarize the cultural field and produce a spatial gap, as understood by Henri Lefebvre. In the short story, the search for an interstitial space, capable of problematizing reality, is expressed metaphorically through the disappearance of all women: the correspondence between the polarized social space of the DDR and the gender division allows the centrality of the body and the interval of desire to emerge, in order to rhizomatically reconfigure the existing. In *Die Weiber*, this search is channelled through writing: according to Michel de Certeau, such practice can generate and appropriate new social space – a space in which, in Hilbig's view, the culturally repressed can be revealed and the relationship with the deliberately forgotten German history can be re-established.

Keywords Wolfgang Hilbig. Space. Body. Desire. Practice. Identity. Shoah.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La DDR e le tecniche di potere. – 3 Lo scarto individuale. – 4 La resistenza al linguaggio e lo spazio liminare del corpo. – 5 Alterità, *Zwischenraum*, desiderio. – 6 Corpo, rizoma, pensiero. – 7 La tattica della scrittura. – 8 Il rapporto con la storia. – 9 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-04-18
Accepted 2023-06-20
Published 2023-10-30

Open access

© 2023 Rosso | 4.0



Citation Rosso, M. (2023). "Il corpo come spazio e la pratica della scrittura: *Die Weiber* (1987) di Wolfgang Hilbig". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 57, 193-210.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2023/11/009

1 Introduzione

Corpi massicci, carni sudate, arti poderosi, muscoli in trazione, movimenti vigorosi delle membra: con questa lunga, vertiginosa sequenza si apre il racconto *Die Weiber* (in italiano *Le femmine*), a cui Wolfgang Hilbig lavorò tra il 1982 e il 1987.¹ Si tratta di uno dei primi racconti lunghi dell'autore, scritto dopo gli esordi nella poesia e nella prosa breve che corsero paralleli al lavoro di fochista in varie fabbriche della DDR: una doppia esistenza costitutiva del suo pensiero anche dopo il 1979, quando si dedicò unicamente alla scrittura. Ci vollero cinque anni prima che *Die Weiber* vedesse la luce, vale a dire soltanto dopo che Hilbig ebbe oltrepassato, nel 1985, il confine che separava le due Germanie grazie a un permesso di espatrio temporaneo, in seguito prolungato finché il Muro non fu crollato. Pubblicato nella BRD, il racconto scaturisce dall'esperienza del socialismo reale nella DDR. La sua scrittura si realizza nella visceralità della percezione e nella veemenza con cui affligge il corpo: una scrittura fatta di fisicità in eruzione, di liquidi e di mucose, ma anche di pensieri labirintici, visioni incontenibili e di un'inarrestabile, nonostante tutto, ricerca di senso.

Il protagonista del racconto si chiama C., iniziale onnipresente nell'opera di Hilbig e che possiamo considerare il suo *alter ego*, esito della sintesi di due vite parallele che segnarono le vicende dell'autore di Meuselwitz - «un pretesto autobiografico sta alla base di quasi tutti i testi di Hilbig» (Opitz 2017, 15; trad. dell'Autrice):

Mi sono sempre sentito come un uomo con due funzioni. Da un lato ero operaio, dall'altro scrittore, e sempre le due incarnazioni entravano in conflitto - così ho potuto esprimerlo direttamente. In realtà era pressoché impossibile che una di queste persone esistesse per intero. In realtà erano A e B e a un certo punto mi immaginai che si combinassero nel personaggio C. Questa è la sua origine. Una cosa proprio semplice. (Hilbig 1993 cit. in Opitz 2017, 15; trad. dell'Autrice)

Nelle prime pagine di *Die Weiber* incontriamo dunque C., un operaio affetto da una straziante malattia della pelle che lo ricopre di desquamazioni fetenti. C. viene licenziato dalla fabbrica metallurgica² in cui lavora, facendo la spola tra le città di M. e di A.,³ a causa dei suoi comportamenti osceni e di una scarsa attitudine al lavoro.

¹ Cf. Hosemann 2010, 347.

² L'ambientazione corrisponde alle *Hochfrequenzwerkstätten* di Meuselwitz, dove Hilbig lavorò nel 1963-66: cf. Hanisch, s.d.

³ Meuselwitz e Altenburg: cf. Stillmark 2009, 144.

Mentre nella fabbrica, nascosto nello scantinato («Formenkeller», Hilbig 2010, 7) a riordinare gli stampi dei pezzi meccanici, poteva spiare le donne all'interno del reparto presse attraverso una grata nel soffitto, in seguito al licenziamento C. riappare in città e scopre che le donne, lì, sono scomparse:

Era successa una cosa terribile, la peggiore da quando avevo imparato a contemplare la vita dall'esterno, da quando avevo imparato a usare la vita per confezionare descrizioni che mi consentissero una vita interiore. (Hilbig 2019, 20)⁴

L'uomo non si dà pace. Si chiede se la causa sia da ricercare nel suo «ritorno alla vita esterna» (un'«offesa mostruosa»), se quindi la sua persona costituisca l'«antimateria per la loro materia», oppure se non le può vedere «perché ero lontano, inesistente, divorato e nascosto nelle budella delle mie stesse piattole che non potevano annidarsi nella fredda purezza delle femmine. Oppure ero nascosto nella budella di mia madre...» (24).

Le donne diventano un'ossessione: in un flusso di pensieri e ricordi, C. ripercorre i momenti in cui si è trovato più vicino a loro, dai colloqui con i donnoni granitici dell'Ufficio d'Indirizzamento al Lavoro fino ai viaggi in pullman per recarsi in fabbrica.⁵ Il loro ricordo diventa così allucinazione, in cui «colossali balle di capelli infeltriti» (30) inondano il paesaggio e traboccano dai bidoni dell'immondizia dove C. finisce per cercarle - dentro bidoni rivestiti di mucose umide, secernenti secrezioni umane, dalla forma uterina. Il peggio è che, insieme alle donne, C. ha perso di vista anche qualcos'altro:

La quantità di cose che andavo perdendo cresceva: era evidente che avevo perso anche il mio nome, sì, non sapevo più chi ero, il mio nome era posseduto da un personaggio che mi era estraneo, solo per quello lui era con le femmine, e loro non sospettavano niente. Il mio nome era perduto, proprio come lo erano tutti quei capelli fluenti, fruscianti... perduti perché mi era proibito toccarli, ah, non c'era speranza. (29)

A C. il nome serve per difendersi, dopo il licenziamento, davanti al Tribunale del Lavoro e allo Stato intero. L'unico modo per recuperare

⁴ Si è deciso di citare i passaggi di *Die Weiber* nella versione italiana di Riccardo Cravero, pubblicata con il titolo *Le femmine* insieme a *Vecchio scorticatoio* (*Alte Abdeckerei*, trad. di Roberta Gado) per Keller Editore nel 2019.

⁵ Sul cui sfondo svettano le discariche, tòpos che ritorna più volte in questo e altri racconti: per un approfondimento del rapporto tra spazzatura, storia e memoria in Hilbig cf. Pye 2008; 2012.

lo, «per legare la mia identità al discorso che dovevo tenere all'Ufficio del Lavoro» (29), è ritrovare un racconto scritto in gioventù, un osceno racconto pornografico finito nell'immondizia: «non arriverò al focolaio della mia malattia se non mi metto completamente a nudo, visto che è evidente che la mia schizofrenia della parola è iniziata già allora» (38).

2 La DDR e le tecniche di potere

L'invisibilità delle donne sembra impedire al protagonista di vedere anche se stesso: per questo arriva disgraziatamente a sperare che la madre con cui ancora convive, partita da più di un mese per visitare la sorella in Germania Ovest lasciandolo alla deriva domestica, torni a casa e riprenda a disprezzarlo, a vergognarsi di lui: «mi avrebbe costretto a diventare l'altro, quello che poteva pensare a se stesso dall'interno, e perciò poteva guardare all'esterno senza limitazioni. Così forse avrebbe avuto un'opportunità... l'altro...» (87).

'Diventare l'altro': così il protagonista percepisce l'imperativo di costruire una precisa identità, il momento finale delle tecniche di potere che hanno dominato un preciso luogo e una precisa epoca - la DDR -, supportato dallo sguardo della polizia segreta, e che rimanda al modello del *panopticon*: quella tipologia di carcere, progettata da Jeremy Bentham alla fine del Settecento, la cui forma consente di sottoporre i prigionieri a un'osservazione costante senza che questi sappiano di essere sorvegliati o meno, e che Michel Foucault prese in seguito a metafora dell'ordine disciplinare organizzato dal potere moderno, tanto invisibile quanto pervasivo ed efficace.⁶

È attraverso i dispositivi - «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (Agamben 2006, 21)⁷ -, e in particolare attraverso il dispositivo del linguaggio, che questa forma di potere opera al fine di produrre il tipo di soggettivazione desiderato, ovvero un soggetto docile e governabile, e così regolare il *bios*.⁸ Più volte nel racconto incontriamo i momenti in cui i dispositivi della DDR agiscono: ad esempio quando C. ricorda di essere stato interrogato da bambino da parte della polizia - a causa di alcuni disegni pornografici in realtà non suoi, ma che lo segnano indelebilmente -, quando viene chiamato a colloquio dall'Ufficio d'Indirizzamento al Lavo-

⁶ Cf. in particolare Foucault 2014.

⁷ Per una definizione di Foucault si rimanda all'intervista del 1977 con Alain Grosrichard pubblicata in Foucault 1994, 299-300.

⁸ Per un approfondimento cf. Coglitore 2016, 163-4.

ro per motivare la mancanza di impiego regolare, quando tenta di prepararsi al discorso-arringa da tenere al Tribunale per difendere la sua intera esistenza di uomo. Momenti in cui sempre fallisce, deludendo le aspettative riposte in lui dal Padre Stato - immaginato nell'atto di copulare con la madre, propaggine dello Stato all'interno del nucleo familiare -, e sempre più si allontana dalle forme pre-stabilite di identità, perdendo anche se stesso.

3 Lo scarto individuale

Da un lato lo spazio controllato dal potere, dall'altro il corpo su cui il potere viene esercitato, a sua volta rappresentato come spazio tensivo e campo di battaglia: tanto pervasivo è lo sguardo della Stasi quanto permeante è la malattia di C.

La prossimità tra spazio e corpo si fa evidente se si prende in considerazione la natura dello spazio sociale. Lo spazio sullo sfondo del racconto, lo spazio angusto disegnato dal potere attraverso precise strategie per renderlo controllabile, è da intendersi come lo spazio sociale in cui si muovevano i cittadini della DDR: «Per capire lo spazio sociale nei suoi tre momenti, bisogna tornare ai corpi», scrive Henri Lefebvre (1974, 60) gettando le basi per la 'svolta spaziale' che ha interessato le scienze umane a partire dagli anni Novanta.⁹ La triplicità in questione si riferisce alle diverse dimensioni insite in tale spazio - percepito, pensato, vissuto - generate rispettivamente dalla pratica spaziale, attraverso cui l'individuo produce e si appropria del 'suo' spazio sociale, dalla rappresentazione dello spazio, organizzato dal potere imponendo un preciso ordine ai rapporti di produzione, al sapere, ai codici, al discorso, e infine dallo spazio di rappresentazione, occupato dall'immaginazione «attraverso le immagini e i simboli che l'accompagnano» (59) e che non sono semplicemente 'imposti' dall'alto, ma anche subiti dalla storia di un popolo o di un individuo, «legati all'aspetto clandestino e sotterraneo della vita sociale» oppure all'arte (55):

La pratica sociale considerata globalmente suppone un uso del corpo: l'impiego delle mani, delle membra, degli organi sensoriali, i gesti del lavoro e quelli delle attività esterne al lavoro. È il *percepito* (base pratica della percezione del mondo esterno, nel senso proprio della psicologia). Le *rappresentazioni del corpo* de-

⁹ Vale a dire a partire da *Postmodern Geographies* (1989) di Edward W. Soja. La bibliografia sullo *spatial turn* è vasta; per un approfondimento cf. ad esempio Dünne, Günzel 2018; Döring, Thielmann 2008; Hallet, Neumann 2009; Schlitte et al. 2014; Talylly 2012; Warf, Arias 2009.

rivano da un miscuglio di acquisizione scientifica e di ideologie: l'anatomia, la psicologia, le malattie e i rimedi, i rapporti del corpo umano con la natura, i suoi dintorni e l'ambiente'. Il 'vissuto' corporale raggiunge esso stesso un alto grado di complessità ed estraneità, perché la 'cultura' vi interviene, come illusione dell'immediatezza, nella simbologia e nella lunga tradizione giudaico-cristiana, di cui la psicanalisi svela alcuni aspetti. Il 'cuore' vissuto (fino ai disturbi e alle malattie) è stranamente diverso dal cuore pensato e percepito. E più ancora il sesso. Le localizzazioni non sono per niente facili, e il corpo 'vissuto', sotto la pressione della morale, arriva a estraniarsi in un corpo senza organi, castrato e castigato. (60-1)

Catalizzatore e amplificatore dello spazio sociale, il corpo si conferma dunque come la sede in cui viene vissuto lo scollamento tra il percepito, il pensato e il vissuto, lo scarto tra esperienza individuale e strategie del potere, l'estraneità dello spazio disegnato da una cultura lontana dalle necessità dei suoi utenti. La coesione dei tre momenti è invece indispensabile «in modo che il 'soggetto', il membro di un determinato gruppo sociale, possa passare dall'uno all'altro senza perdersi. [...] Certamente deve esistere un linguaggio comune, un consenso, un codice» (61); quando la coesione manca, come nel caso dello spazio sociale in *Die Weiber*, al suo utente non restano che gli interstizi - dello spazio, del corpo, del linguaggio.

4 **La resistenza al linguaggio e lo spazio liminare del corpo**

Nel racconto di Hilbig la battaglia per la riconquista dell'io non può che avere luogo sul corpo, inteso come dimensione in cui lo scarto delle dimensioni sociali si fa - dolorosamente - percepibile. Il corpo del protagonista appare sì irrimediabilmente compromesso dalla malattia e dalla sofferenza, ma soltanto perlustrandolo, esaminando tutte le possibilità registrate e le connessioni invisibili alla ricerca di nuove semiotizzazioni, C. può tentare di opporre resistenza, e così di porre se stesso, per fare fronte al dispositivo per eccellenza dell'autorità. Resistere al linguaggio significa resistere al discorso che fissa i rapporti di potere - la sua stessa malattia è del resto «una malattia della parola» (Hilbig 2019, 38), che non compromette soltanto ricordi e pensieri, perché «il corpo *vissuto*, sotto la pressione della morale, arriva a estraniarsi in un corpo senza organi, castrato e castigato» (Lefebvre 1976, 61).

L'intromissione dello Stato nella vita del protagonista gli impedisce infatti di conoscere se stesso, lasciando campo libero alla decadenza fisica e psicologica:

Ogniquale volta percepivo in me la forza insospettata per esaminarmi, addirittura per conoscermi, e dunque magari per estirpare da me il germe della malattia, dovevo prendere atto che lo Stato mi strappava di mano i mezzi per farlo [...] dovevo esistere io stesso necessariamente come forma di realtà annientata. (Hilbig 2019, 54)

L'identità non si è mai formata perché illegittima nel mondo in cui vive, di qui la dicotomia (la dissociazione?) alla base del racconto, per cui il protagonista può esistere solo in due modi: o come cittadino dello Stato socialista, involucro vuoto di se stesso, oppure come emarginato in uno spazio creato dalla sua stessa scrittura in cui non esiste nulla all'infuori della propria persona.

Il corpo di C. è corrotto, la sua identità è rimasta in potenza perché a essere corrotta è, in prima istanza, la lingua: la parola è imprigionata nelle maglie del discorso ufficiale dello Stato, che ha ripulito il linguaggio di tutto ciò che potrebbe deviare e disperdere le energie del singolo, delle 'oscenità' che lo trattengono dal contribuire alla realizzazione del socialismo e del bene pubblico. Lasciarsi andare alla dimensione sessuale - e con essa a tutta la natura pulsionale dell'uomo - è infatti «roba da capitalisti»:

Così, secondo un metodo molto educativo, presero a separarmi dalla coscienza del mio cazzo, coscienza che fu presa in mano dall'educazione sessuale stessa, poiché andava tutelata la pulizia dei miei sentimenti. [...] a un certo punto mi misi in testa che la divisione del Paese stesse avvenendo a partire dalla cintola delle femmine, con tanta accortezza che loro nemmeno se ne rendevano conto... e la parte inferiore del corpo delle femmine, la loro profumata raffinatezza, così credevo di poter evincere dallo stufato polemico che davano da mangiare al mio cervello, andava dall'altra parte del muro, andava nel campo dei reazionari, dove si diceva le imbottissero di soldi. La cosa naturalmente doveva disgustarmi. [...] Con mio orrore a un certo punto constatai che il mio cazzo - il quale mi dava noie da un bel po' - mirava anche lui a passare dall'altra parte del muro [...]. (59-63)

È la parodia di uno schematismo istituito dalla DDR stessa, che per definire la propria identità di nazione si contrappose all'"altra", a un 'al di là', istituendo una modalità di pensiero dicotomica e un cortocircuito semiotico che C. sperimenta sul proprio corpo. A Ovest i corpi, a Est le teste; il Muro percorre non soltanto lo spazio, ma anche gli esseri umani. Est e Ovest compongono così una ben precisa 'geografia immaginata', mentre uomini e donne diventano territori occupati e «colonizzati» (Cazzola 2021), sui quali hanno luogo le battaglie per l'identità culturale, intesa come una costruzione di

pendente dal momento storico in cui è situata¹⁰ - e non soltanto, si vedrà, in prospettiva postcoloniale.

5 Alterità, *Zwischenraum*, desiderio

La dissociazione, di natura linguistica, nel racconto prende dunque «plastische Gestalt» (Cazzola 1994, 155) attraverso il corpo del protagonista fino a distorcersi per mezzo della visione e dell'allucinazione, da cui C. cerca senza sosta una via di fuga, nel tentativo di risanare la propria identità scomposta, attraverso il corpo stesso - inteso non soltanto come la dimensione in cui lo scarto del sociale si fa percepibile, ma anche come dimensione liminare in cui indugiare per rifondare il senso. Tale ricerca è infatti condizionata dall'ossessione per le donne, l'ossessione per l'Altro che permette di approdare *ex negativo* all'individuazione e con cui si può entrare in contatto nello spazio liminare dell'incontro, a un tempo astratto e fisico: lo *Zwischenraum* di Luce Irigaray, il luogo dell'elementare e del fluido (Doetsch 2018, 203-5), che non soltanto riunisce in sé differenza e contatto, ma che significa anche il passaggio da un corpo a un altro, nel materiale primario di cui le soglie dei corpi sono fatte. Alterità come punto di partenza per ripensare l'identità, a maggior ragione quando essa manca: in tale tipologia di soglie il protagonista di *Die Weiber* sembra in effetti indugiare - nelle mucose, nei liquidi, nelle secrezioni, «saliva, sperma, merda... sangue, forfora, squame, croste, sudore, sporcizia» (Hilbig 2019, 109), che nella malattia C. dissemina intorno a sé, disperdendo anche i confini della propria persona, ma che d'altra parte costituiscono l'unica materia, l'unico mezzo rimasto all'individuazione.

Il corpo stesso si trasforma nel racconto in uno *Zwischenraum*, in uno spazio liminare su cui si gioca la battaglia per l'identità, tra lampi di dolore che recidono le relazioni con il mondo:

il pensiero di quel che ero realmente mi infliggeva continue frustrate che subito mi infiammavano i sensi... avevo tutte le membra intorpidite, incapaci di resistere, eppure la mia coscienza desta ardeva come una fiaccola, ero io stesso l'essere infernale che si era accecato, io che non ero capace di percepire altra persona reale al di fuori di me. (87)

La tensione strutturale tra maschile e femminile costituisce lo spazio psicologico in cui si sviluppa tale ricerca nonché l'intera trama: es-

¹⁰ Per un'applicazione delle teorie postcoloniali di Stuart Hall e Edward Said all'opera di Hilbig cf. Loescher 2011; 2013.

sa rappresenta una forza di attrazione irresistibile per la mente del protagonista, che innerva la dimensione dell'esperienza e offre alle reti neurali materia cui aggrapparsi. La sua insuperabile natura dicotomica è costitutiva del concetto di intervallo che in *Etica della differenza sessuale* Irigaray riconosce non soltanto tra uomo e donna, ma anche tra soggetto e oggetto, forma e materia, potenza e atto, che esiste dunque tra due poli opposti e interdipendenti, irriducibile e costitutivo, che divide e unisce, il cui limite viene tracciato diversamente in ogni epoca. Si tratta di uno spazio specifico di ciascuna forma di cultura e che si cerca continuamente di comprimere e riplasmare, perché a occuparlo è il desiderio e «desiderare richiede un'attrazione: la modificazione dell'intervallo, lo spostamento del soggetto o dell'oggetto» (Irigaray 1985, 13).

Tale approccio femminista risulta ormai lontano rispetto alle questioni sul genere al centro del dibattito più recente: Irigaray si concentra infatti sul pensiero della differenza sessuale e ridefinisce la 'soglia' tra i generi senza mai superarla, senza mettere in discussione i rispettivi ruoli e funzioni in quanto 'costruzioni' sociali.¹¹ Nel racconto di Hilbig, che di certo non intende collocarsi all'interno del dibattito femminista,¹² la differenza di genere viene piuttosto presa a metafora per rappresentare un altro tipo di costruzione sociale, di scissione insuperabile e costitutiva, che dalla condizione politica e sociale del mondo esterno si è imposta ed è penetrata nei meandri dell'inconscio individuale: anche l'intimo di C. è caratterizzato da una dicotomia strutturale e profonda, specchio della frattura politica che dal 1961 ha attraversato lo spazio geografico tedesco, influenzando a sua volta il sistema politico, sociale e culturale della DDR e la vita dei suoi abitanti. Un intervallo percorre l'opera di Hilbig: uno spazio psicologico in cui corpo e realtà si fondono, attraversato da tensioni e forze di attrazione incanalate nello sguardo,¹³ nelle sensazioni, nei pensieri che perennemente tendono a un 'al di là', che desiderano qualcos'altro, e che trova forma attraverso la parola e la scrittura; uno spazio 'di nessuno' venuto a crearsi tra due poli in opposizione eppure interdipendenti fra loro, che non possono esistere senza l'altro - il maschile e il femminile, ma anche, soprattutto, l'individuo e la sua patria, l'Est e l'Ovest -; un intervallo che è dunque spazio interstiziale e che nei testi dell'autore diventa lo spazio di azione al cui interno i suoi protagonisti-*alter ego* vivono la propria condizione di incompletezza e di impotenza.

11 Si rimanda ad esempio alle teorizzazioni di Judith Butler (2014; 2023). Per un approfondimento cf. Cavarero, Restaino 2002.

12 Falsata è a sua volta la lettura 'antifemminista' dell'autore in Niedzwiegienė 2007.

13 Cf. Hell 2002.

6 Corpo, rizoma, pensiero

Il disorientamento esistenziale del protagonista prende forma nel campo di energie di tale *Zwischenraum*. A muovere l'intera narrazione è la sua ricerca delle donne, che con la loro scomparsa sembrano invece aver annullato la loro 'carica di attrazione' e depolarizzato il campo, ora occupato da un individuo solipsistico, isolato dal mondo angusto in cui è inserito. La sua pulsionalità si fa di conseguenza ancora più pervasiva, e il suo desiderio irraggia la materia secondo un movimento rizomatico e reticolare in cui tutto è connesso, in cui tutto rimanda in qualche modo a tutto, come «un tubero che agglomera atti molto diversi, linguistici, ma anche percettivi, mimici, gestuali, cogitativi» (Deleuze, Guattari 2003, 40), perché «è sempre per rizoma che il desiderio si muove e produce» (48).

Estremamente critico nei confronti della ricezione passiva delle mode 'neostrutturaliste' – così le definisce in *'Ich'* – tra gli ambienti intellettuali della DDR, resisi complici della paradossale *Aufklärung* operata discorsivamente dalla Stasi per trasfigurare il reale nella realtà desiderata,¹⁴ in *Die Weiber* Hilbig sembra tuttavia compiere un'effettiva *Gegenaufklärung* del potere nel tentativo di evadere dalle linee di forza attraverso cui il suo linguaggio pervade l'esistente, lo spazio come il corpo. Nel racconto il principio di associazione eterogenea e di iperconnessione che organizza la scrittura si àncora alla dimensione fisica e corporea, perché è in essa che lo scarto della trialettica spaziale si fa percepibile, percorrendola parallelamente ai lampi della sofferenza personale alla ricerca di un senso al di là del precostruito. Muovendosi rizomaticamente tra gli interstizi del corpo e del linguaggio, attraverso le sensazioni corporee e, a un tempo, la scrittura, Hilbig va a sabotare non soltanto i dispositivi, ma anche tutte le dicotomie, gli stretti confini e le rigide norme dell'epoca in cui è vissuto, a «drammatizzare l'evento della parola/scrittura e liberare le dimensioni sessuali/linguistiche represses in quanto possibile *linea di fuga* dall'ordine simbolico» della lingua-potere (Eckart 1996, 116; trad. dell'Autrice).¹⁵

¹⁴ Cf. Rosso 2023, cap. 3.5.3.

¹⁵ Diversi critici, da Gabriele Eckart (1996) a Marie-Hélène Quéval (2009), hanno letto l'intera opera di Hilbig in prospettiva post-strutturalista. Si discorda tuttavia da tale interpretazione: la figura del rizoma risulta certo utile per spiegare la sovrapposizione tra corpo e linguaggio (in Deleuze infatti «[o]gni cosa è corpo: il pensiero, i segni, le parole sono corpi, immersi in un piano privo di qualsiasi trascendenza. Tutto si muove, si scontra, entra in risonanza, si compone e si scompone sul volto dell'immanenza. Un nuovo pensiero, radicalmente empirista, fa esplodere l'essere e l'Idea, disseminandoli su tutta la superficie della vita e sui movimenti contingenti e caotici dei corpi», Rizzo 2012, 39) volta a scardinare, in prose come *Die Weiber*, le verità precostruite della realtà socialista; tuttavia il pensiero rizomatico non rappresenta per Hilbig un punto di

Così anche il corpo rappresentato in *Die Weiber* diventa un tutt'uno con lo spazio, un corpo crocevia attraversato da linee di forza da rifrangere e deviare, provenienti dall'interno («sentivo uno strappo da qualche parte, un dolore reumatico, come se qualcuno mi passasse dentro la carne dei fili sudici e sfibrati», Hilbig 2019, 92) e dall'esterno, ovvero dai centri di controllo del potere e delle istituzioni che strutturano le tappe della vita umana per plasmare precisi soggetti, la cui sorveglianza viene percepita in ogni fibra del corpo di C. Ma si tratta anche di un corpo che genera a sua volta spazio: uno spazio, né reale né onirico, vomitato da un pensiero «ipertrofico» (Cazzola 2021) e «libero dalla realtà» (Hilbig 2019, 48) che eccede le possibilità di cui dispone nel quotidiano per conquistarsi un qualcosa di suo. È lo spazio in cui si muove dunque un soggetto in esilio dal mondo, in «esilio nei desideri illeciti» (42), *vissuto* attraverso la scrittura.

7 La tattica della scrittura

«Alla radice di ogni dispositivo sta dunque un fin troppo umano desiderio di felicità e la cattura e la soggettivazione di questo desiderio in una sfera separata costituisce la potenza specifica del dispositivo», continua Agamben (2006, 26); C. non è allora capace di lasciarsi catturare dai dispositivi del potere perché la sua unica felicità consiste nella pratica 'privata' della scrittura: «nello scrivere mi percepivo come soggetto», mentre «[p]er la funzionaria il mio io non era nemmeno da considerare» (Hilbig 2019, 34).

Così mal visti dalle donne e in particolare dalla madre, dal momento che essi «avrebbero potuto spingermi a smettere di perseguire anche solo uno degli obiettivi ideali, vuoi di natura ideologica vuoi igienica, che la famiglia, la scuola e il mondo mi proponevano» (70), i tentativi letterari sono tanto travagliati quanto necessari. Prima di trovare forma nel linguaggio, la scrittura di C. nasce da un desiderio viscerale e impellente; ma poiché i suoi desideri sono difformi, allora anche la scrittura va nascosta, negata, insieme all'identità che su essa si fonda. Come in un circolo vizioso, non trovare un'identità vuol dire a sua volta non trovare le parole, ammalarsi, trasformarsi in un mostro ributtante, che nella sua anormalità riconferma la norma in quanto tale:

Fuori il mio corpo correva nella notte, del tutto insensibile, mentre dentro di me la parola era immersa nel miasma stantio, diffuso

arrivo, bensì un mezzo per recuperare, come si vedrà, la memoria storica falsata dal potere. Cf. Rosso 2023, cap. 3.5.9.

e tuttavia tenace di un'angoscia vecchia e impenetrabile, i vocaboli si dibattevano imprigionati in reti nebulose, e più i guizzi di terrore laceravano fili e maglie, più quelle si tendevano fitte e sottili. Che cosa ci facevano le mie parole in mezzo a quel groviglio, mi domandavo: forse cercavano di accoppiarsi e non ci riuscivano; va' via, su vieni, resta qui... erano parole guastate dalla diffidenza verso il luogo in cui venivano pronunciate. - Mi sembrava di ricordare di aver immerso anche l'io di quel vecchio testo pornografico in una sostanza somigliante a un groviglio umido e marcescente. (39)

Possiamo accostare la pratica della scrittura raffigurata nel racconto a tutte quelle microattività (camminare, leggere, abitare, parlare, cucinare) che Michel de Certeau esamina in *L'invenzione del quotidiano*: attività che il singolo individuo realizza attraverso il *corpo*, intese come processo semiotico attraverso il quale riorganizzare le relazioni di senso in cui si trova immerso e così creare uno spazio sociale di cui appropriarsi e da abitare. Se qui è in particolare attraverso la pratica del camminare che il corpo e i suoi movimenti tracciano «scritture mute» (Cervelli 2012, 79) attraverso cui rendere proprio o familiare uno spazio disegnato da qualcun altro - una forma di «bracconaggio» sul territorio della cultura (Certeau 2001, 6) -, il personaggio di Hilbig, attraverso il corpo, vive piuttosto la scrittura stessa; la costruzione del senso prelinguistico, prodotto dall'individuo certiano attraverso i gesti delle pratiche quotidiane, in Hilbig si attua invece per mezzo di una lingua dalla consistenza fisica, imprigionata nel corpo, tanto vergognosa quanto ricercata, e nell'intimo costantemente praticata. Si tratta di parole talmente vive, di una necessità di scrivere così impellente da diventare a tutti gli effetti una tattica del quotidiano: la scrittura è infatti, anche per Hilbig, l'unica pratica a consentire un'identità che davvero gli appartenga. Una simile tattica di sopravvivenza sta alla base dell'impulso alla scrittura del personaggio di C., alienato non soltanto dal proprio ambiente lavorativo, ma dall'intera realtà in cui è cresciuto - con il paradosso che l'unico spazio sociale che C. riesce ad abitare è quello immaginario, prodotto dalla scrittura stessa.

Mentre il corpo compromesso diventa spazio tensivo e terreno di lotta, soltanto resistendo al linguaggio e muovendosi rizomaticamente attraverso la pratica della scrittura C. riesce d'altro canto a rifondare il legame di senso con il reale, primo passo per la riconquista dell'io, recuperando il passato dimenticato, la tragica storia tedesca della prima metà del Novecento da cui lo Stato socialista, con il suo mito di fondazione come erede dell'antifascismo,¹⁶ ha redento se stesso.¹⁷

¹⁶ Cf. Sabrow 2004.

¹⁷ Cf. anche Pasqualini 2018, 540-1.

8 Il rapporto con la storia

La precisa costellazione di norme e valore forgiata dall'*Aufbau* del socialismo era sì volta a fondare un'alternativa politica, economica e sociale al modello capitalista, ma ha implicato d'altra parte l'inibizione di quella parte della natura umana considerata potenzialmente pericolosa per la Ricostruzione stessa: il desiderio. Se è vero che, come ricorda Cazzola (1994, 161), anche l'Occidente ha fatto ricorso alla 'desublimazione repressiva', alla concessione di forme di piacere e di libertà superficiali per così imporre i rapporti di produzione capitalistici (Marcuse 1974), in Germania (Est) si può rintracciare l'origine di tale modello repressivo fin nel guglielminismo, il cui modello autoritario ha continuato a esistere, interiorizzato, anche dopo il nazionalsocialismo e la Seconda guerra mondiale (Cazzola 1994, 165).

Incapace di regolare un *bios* umano desessualizzato, la natura castrante della DDR ha prodotto una tecnica di potere compensativa, penetrante discorsivamente ogni anfratto dell'intimo dove l'occhio della polizia segreta non può arrivare. Il protagonista tenta così di eludere lo sguardo panottico del potere attraverso il proprio, uno sguardo visionario e sotterraneo, che con desiderio guarda la vita 'vera' dal basso - così come i corpi virulenti delle donne attraverso la grata nello scantinato della fabbrica, il cui ferreo reticolato si imprime indelebilmente sulla sua retina - e che penetra talmente in profondità nel reale da indurre una perdita di realtà: «Dovevo affidarmi alle *allucinazioni* per riuscire a trovare il mondo e le possibilità di viverci» (Hilbig 2019, 55).

C. ha già intravisto cosa si nasconde dietro la superficie della realtà socialista, cosa il socialismo ha cercato di superare e dimenticare: l'ha visto da bambino, quando andava a giocare nelle baracche dei lager, dove fantasie di sangue e di morte si impressero nella sua mente e si legarono ai «primi desideri erotici infantili» (40), trasformandolo in un pornografo senza speranza di riscatto. È dal ricordo delle baracche, dall'immagine dei cumuli di capelli rasati che deriva l'appellativo 'femmine' (*Weiber*): così venivano chiamate le prigioniere nei campi di concentramento per distinguerle dalle donne guardie. «[E] quando, là fuori davanti alla mia città, cercavo di ricordare me stesso, mi venivano in mente quelle lunghe file di femmine» (111), scrive Hilbig nel finale; 'femmine' diventa allora un nome onorifico, attraverso cui riconnettersi alla vera natura delle cose:

Il mio linguaggio era pieno di capelli, nel fiume di parole che facevo fluire da me si agitavano e frusciano capelli, in autunno gli alberi malati e spogli al di là della discarica indossavano parucche di crini e fumo, i camion della nettezza urbana li gettavano al vento sulle pendici delle miniere abbandonate. Capelli che già sospettavo dentro i bidoni dell'immondizia sui bordi delle vie.

Capelli a cui ero destinato in quanto rifiuto umano [...] Capelli che non era possibile salvare se non li accoglievo nella mia lingua. (Hilbig 2019, 42)¹⁸

Il rapporto di Hilbig con il passato nazionalsocialista tedesco e la shoah fu sempre sofferto e tormentoso. «Hilbig era convinto che fu soltanto per un capriccio della storia se, nascendo tardi, non si rese colpevole dei crimini commessi dai tedeschi durante la guerra. E nondimeno nutriva sensi di colpa, perché suo padre, da soldato, era stato dalla parte dei colpevoli», precisa Opitz (2017, 27; trad. dell'Autrice) ricordando il testo che l'autore di Meuselwitz pubblicò nel 2002 sulla *F.A.Z.* in risposta alla celebre *Lettera di Lord Chandos* (1902) in cui Hugo von Hofmannsthal tematizzò la crisi del linguaggio di inizio Novecento:

Un giorno di quell'anno funesto venni alla luce, come si suol dire, urlando. – Vivo tuttora sotto quella luce: sono diventato un uomo gentile e bisognoso d'affetto, che dal punto di vista linguistico non è del tutto impotente, ma mi chiedo come mettere in relazione questa luce che mi illumina, anche se è la luce di notti insonni, con me stesso. Se la provvidenza, che si serve di ogni sorta di imponderabilità, mi avesse portato al mondo soltanto vent'anni prima, sarei probabilmente diventato uno di quegli uomini belli, biondi e con gli occhi azzurri che, coperti di sangue, sghignazzanti e sbronzi, presero parte a crimini da loro in seguito negati con fermezza, e che tutt'oggi si stenta fin troppo spesso a riconoscere. Parlo in una lingua che consente le più svariate possibilità per esprimere quella stessa negazione, e per casualità non posso accusarmene. (Hilbig 2021, 132-3; trad. dell'Autrice)

Mentre a Lord Chandos le parole si sfacevano in bocca come funghi marciti, l'eredità della Seconda guerra mondiale tolse del tutto la capacità di parlare, e non soltanto a Hilbig – si pensi alla radicalizzazione della crisi del linguaggio che indusse alla celebre affermazione del 1949 di Theodor W. Adorno, in seguito rivista, secondo cui scrivere una poesia dopo la frattura nella storia della civiltà che fu Auschwitz era «un atto di barbarie» (1972, 22). Ritrovare le parole, rievocare il rumore degli zoccoli delle detenute del lager (Opitz 2017, 101-2),¹⁹ recuperare la memoria è per Hilbig il compito più proprio della letteratura.

¹⁸ Traduzione leggermente modificata.

¹⁹ Anche in questo caso si tratta di un motivo autobiografico e storico: a Meuselwitz il lager femminile era situato nella Nordstraße, vicino alla casa di Hilbig nella Rudolf-Breitscheid-Straße.

Soltanto attraverso la tattica eversiva della scrittura il protagonista del racconto può sottrarsi al discorso ufficiale e rievocare la storia tedesca caduta forzatamente nella dimenticanza, può rievocare le *femmine*, fatte della stessa materia esalata dal suo corpo in decomposizione; «che altro erano se non terra?» (Hilbig 2019, 109), si chiede infatti C. nel finale, suggerendo tuttavia che unicamente la scrittura, con le sue metafore, può forse restituirne anche l'anima:

In caso di necessità potevo elargire loro le mie unghie, i miei denti, eppure la loro anima doveva essere diversa dalla mia. Per ottenere l'anima bisognava probabilmente pregare la loro divinità femminile, e questa era Gaia, la Terra. [...] La loro anima però andava descritta in maniera magari simile ai loro capelli. Fluente e morbida, un torrente che iniziava a scurire sotto la pioggia. (Hilbig 2019, 109-10)

9 Conclusioni

Nonostante il senso di colpa, la sofferenza e l'estraneità, nelle opere di Hilbig permane un legame con la DDR, non ideologico ma viscerale, una relazione simbiotica con la violenza che plasma - anche nelle resistenze di un soggetto che tenta di sfuggirvi per cercare se stesso altrove -, la stessa violenza strutturale che perpetua il potere e da cui il socialismo applicato non fu dispensato, come l'Hilbig fochista al servizio dello Stato operaio sperimentò in prima persona.

In *Die Weiber* è in particolare nella dimensione del corpo - un corpo vivo fino all'estremo, in cui i pensieri e le parole assumono una consistenza fisica e dolorosa - che viene vissuta la soggettività, in questo caso un'identità inaudita e mancata, che mai si realizza nel mondo degli uomini e che sempre viene cercata attraverso la pratica della scrittura.

Nel corso di una potente crisi del linguaggio il corpo senza identità diventa un luogo di nessuno, campo di battaglia delle politiche culturali, teatro di forze violente, *Zwischenraum* da riplasmare. Un corpo che sintetizza istanze eterogenee, che può soltanto ingurgitare e rivomitare pezzi di mondo, smembrando i discorsi ufficiali alla ricerca della propria voce con una lingua rizomatica, che attraverso un gioco di infinite analogie si rimodella nella visionarietà, come da lezione espressionista e ancor prima romantica.²⁰ Un corpo pri-

²⁰ Fin da giovane Hilbig fu un grande lettore dei Romantici, in particolare di Hoffmann, Tieck, Eichendorff, Novalis, mentre già nel 1956, con il primo stipendio come apprendista alesatore nella *Maschinenfabrik* del paese, acquistò l'opera completa di E.T.A. Hoffmann (Opitz 2017, 144). Sul rapporto tra Hilbig e il Romanticismo cf. inol-

vato del senso e mosso da un desiderio pervasivo, quello delle 'femmine', alla tragica ricerca di un'alterità che lo riporti in connessione non soltanto con la storia, così collocando Hilbig nella *Ostmoderne*,²¹ ma anche con il proprio io:

Nessuna risposta, nessuna eco. [...] Lo sapevo, non mi era riuscito di descrivere le femmine; restavano assenti, assenti in questa città, assenti nella mia descrizione. Assenti come la luce e la vita in queste strade... (Hilbig 2019, 118)

Bibliografia

- Adorno, Th.W. (1972). «Critica della cultura e società». *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Trad. di C. Mainoldi. Torino: Einaudi, 3-22. Trad. di: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955.
- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Nottetempo.
- Böttiger, H. (2004). *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien: Paul Zsolnay.
- Butler, J. (2014). *Fare e disfare il genere*. A cura di F. Zappino. Milano: Mimesis. Trad. di: *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Butler, J. (2023). *Corpi che cantano. I limiti discorsivi del 'sesso'*. A cura di S. Capelli; C. Fioravanti. Roma: Castelvecchi. Trad. di: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993.
- Cavarero, A.; Restaino, F. (2002). *Le filosofie femministe*. Milano: Mondadori.
- Cazzola, R. (1994). «Verseucht sind das Land, die Menschen, die Sprache. Versuch zur Erzählung *Die Weiber*». Wittstock, U. (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 153-73. Trad. it.: «Contaminati il Paese, la gente, il linguaggio. Sul racconto di Wolfgang Hilbig *Le femmine*». *Altri animali*, 9 aprile 2021. www.altrianimali.it/2021/04/09/contaminati-paese-la-gente-linguaggio/.
- Certeau, M. de (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Trad. di M. Baccianini. Roma: Edizioni Lavoro. Trad. di: *L'Invention du quotidien*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1980.
- Cervelli, P. (2012). «Un corpo sempre sfuggente. Lo spazio delle pratiche fra Michel de Certeau ed Emilio Garroni». *Humanitas*, 67, 79-90.
- Cogliatore, R. (2016). «Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea». Maltese, P.; Mariscalco, D. (a cura di), *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*. Verona: Ombre Corte, 153-72.
- Corkhill, A. (2008). «Wolfgang Hilbig's Appropriation of Romantic Discourse». *Neophilologus*, 92(1), 93-107.

tre Corkhill 2008; Eckart 1996, 15-40; 157-72; Kasper, Theile 2017; Lohse 2010, 127-204; Pfeiffer 1998.

²¹ Cf. la «Einleitung» e il capitolo «Die späte Moderne des Ostens» in Böttiger 2004, 7-20; 85-157; cf. inoltre Rosso 2023, 96, 118-22, 139-40, 167, 213.

- Deleuze, G.; Guattari, F. (2003). *Mille piani*. Vol. 2, *Capitalismo e schizofrenia*. Trad. di G. Passerone. Roma: Castelvecchi. Trad. di: *Mille plateaux*. Vol. 2, *Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Doetsch, H. (2018). «Körperliche, technische und mediale Räume. Einleitung». Dünne, J; Günzel, S. (Hrsgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 195-211.
- Döring, J.; Thielmann, T. (Hrsgg.) (2008). *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript.
- Dünne, J; Günzel, S. (Hrsgg.) (2018). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eckart, G. (1996). *Sprachtraumata in den Texten Wolfgang Hilbigs*. New York; Washington D.C.; Baltimore; Bern; Frankfurt a.M.; Berlin; Vienna; Paris: Peter Lang.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits 1954-1988*. Vol. 3, *1976-1979*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2014). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi. Trad. di: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Hallet, W.; Neumann, B. (Hrsgg.) (2009). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript.
- Hanisch, V. (s.d.). «Auf Wolfgang Hilbigs Spuren in Meuselwitz. 2: Die Hochfrequenzwerkstätten». *LiteraturLand Thüringen*. www.literaturland-thueringen.de/artikel/auf-wolfgang-hilbigs-spuren-in-meuselwitz/die-hochfrequenzwerkstaetten/.
- Hell, J. (2002). «Wendebilder. Neo Rauch and Wolfgang Hilbig». *Germanic Review*, 77(4), 279-303.
- Hilbig, W. (1993). «'...die Verwirrung in Worte kleiden'. Wolfgang Hilbig im Gespräch mit Eberhard Rudolph». *Süddeutscher Rundfunk*, 29. Oktober.
- Hilbig, W. (2010). *Die Weiber. Alte Abdeckerei. Die Kunde von den Bäumen*. Hrsg. von J. Bong; J. Hosemann; O. Vogel. Frankfurt a.M.: S. Fischer. Werke 3.
- Hilbig, W. (2019). *Le femmine. Vecchio scorticatoio*. Trad. di R. Cravero; R. Gado. Rovereto: Keller.
- Hilbig, W. (2021). «Lieber Lord Chandos... Eine Antwort auf Hugo von Hofmannsthals *Lord-Chandos-Brief*». *Essays. Reden. Interviews*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 131-5. Werke 7.
- Hosemann, J. (2010). «Nachbemerkung zu dieser Ausgabe». Hilbig, W., *Die Weiber. Alte Abdeckerei. Die Kunde von den Bäumen*. Hrsg. von J. Bong; J. Hosemann; O. Vogel. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 347-8. Werke 3.
- Irigaray, L. (1985). *Etica della differenza sessuale*. Trad. di L. Muraro; A. Leoni. Milano: Feltrinelli. Trad. di: *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- Kasper, N.; Theile, G. (2017). *Asozialität und Aura. Wolfgang Hilbig und die Romantik*. Paderborn: Fink.
- Lefebvre, H. (1976). *La produzione dello spazio*. Trad. di M. Galletti. 2 voll. Milano: Moizzi. Trad. di: *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- Loescher, J. (2011). «'The West and the Rest': Die 'imaginäre Geographie' ost- und westdeutscher Autoren: Ortheil, Hilbig, Rosenlöcher». *KulturPoetik*, 11(1), 97-110.
- Loescher, J. (2013). «Kognitive Karten lesen. Spatial Turn in der Literaturgeschichte: Uwe Tellkamp, Hanns-Josef Ortheil, Wolfgang Hilbig». *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 43(2), 123-34.

- Lohse, K. (2010). *Schattenwelten. Romantische Montan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR(-Literatur): Hilbig, Fühmann, Bräunig*. Marburg: Tectum.
- Marcuse, H. (1974). *Eros e civiltà*. Trad. di L. Bassi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965.
- Niedzviegienė, L. (2007). «Der antifeministische Diskurs in der Erzählung *Die Weiber* von Wolfgang Hilbig». *Literatūra*, 49(5), 203-9.
- Opitz, M. (2017). *Wolfgang Hilbig. Eine Biographie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Pasqualini, A. (2018). «La DDR tra storia e memoria». *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, 2, 538-46.
- Pfeiffer, J. (1998). «Die Subjektproblematik im deutschen Gegenwartsroman: Wolfgang Hilbig's Roman 'Ich' und der Künstlerroman der Romantik». Fetz, R.L.; Hagenbüchle, R.; Schulz, P. (Hrsgg.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin; New York: de Gruyter, 1198-212.
- Pye, G. (2008). «Trash Objects, History and Memory: Theorising Rubbish With Wolfgang Hilbig». *German Life and Letters*, 61(2), 261-78.
- Pye, G. (2012). «Trash and Transformation: The Search for Identity in Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen* and *Alte Abdeckerei*». *New German Critique*, 39(2), 87-102.
- Quéval, M.-H. (2009). «Une fantomachie est-Allemande ou la déconstruction du 'moi' dans les romans de Wolfgang Hilbig». Larson, A. et al. (éds), *L'impersonnel en littérature. Explorations critiques et théoriques*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 33-47.
- Rizzo, G. (2012). «Pensare sulla superficie del corpo. Il materialismo in Deleuze». *Quaderni di Inschibboleth*, 1, 39-66.
- Rosso, M. (2023). *Spatial turn, identità e migrazione: Berlino prima e dopo la caduta del Muro nei romanzi "Ich" di Wolfgang Hilbig e "Alle Tage" di Terézia Mora* [tesi di dottorato]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Rusconi, G.E. (2009). *Berlino. La reinvenzione della Germania*. Roma; Bari: Laterza.
- Sabrow, M. (2004). «Antifascismo e identità della Repubblica democratica tedesca». De Bernardi, A.; Ferrari, P. (a cura di), *Antifascismo e identità europea*. Roma: Carocci, 255-68.
- Schlitte, A. et al. (Hrsgg.) (2014). *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*. Bielefeld: Transcript.
- Stillmark, H.-Ch. (2009). «Wolfgang Hilbig – *Die Weiber*. Ein Cross-over unter anderem zu Mythos, Bibel und auch Freud». Peitsch, H.; Lezzi, E. (Hrsgg.), *Literatur, Mythos und Freud*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 143-55.
- Tally Jr., R.T. (2012). *Spatiality*. London: Routledge.
- Warf, B.; Arias, S. (2009). *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. Oxford; New York: Routledge.