



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
"Studi umanistici e sociali"

CICLO XXIV

COORDINATORE Prof. Angela Andrisano

La Torre, l'Atlantide e l'Inferno. Motivi e miti nella recente letteratura tedesco-orientale

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/13

Dottorando

Dott. Aversa Francesco Valerio

(firma)

Tutore

Prof. Galli Matteo

(firma)

Anni 2009/2011

INDICE

Premessa	3
Abbreviazioni	5
I. MITO E DDR	
1. La genesi della DDR come pratica mitopoietica	6
1.2 Piccolo lemmario di una mitologia collettiva	8
1.3 Mito classico e letteratura fino al 1989	13
1.4 Mito classico e letteratura dopo la <i>Wende</i>	16
1.5 Il mito oltre l'antichità	20
1.6 Per una definizione di <i>mitologema</i>	24
II. LA TORRE	
2. Hans Mayer: <i>Una Torre di Babele</i>	30
2.1 Ancora una <i>Torre</i>	33
2.2 La Torre: tratti di un mitologema	36
2.3 Verticalità	38
2.4 La <i>turris eburnea: refugium</i> massonico e resistenziale	45
2.5 Uno scandaglio acustico: tempo, ritmo e musica	52
III. L'ATLANTIDE	
3. Vineta ovvero Atlantide	60
3.1 Il mitologema Atlantide	64
3.2 <i>Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman:</i> «Es muß ATLANTIS heißen»	67
3.3 <i>Eins zu Eins: «im Frühnebel der Geschichte verschwunden»</i>	71
3.4 Excursus: <i>The Atlantis Syndrome</i>	75
3.5 La sindrome in <i>Mit der Geschwindigkeit des Sommers</i>	77
3.6 <i>Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land: «ATLANTIS: Die zweite Wirklichkeit»</i>	83

IV. L'INFERNO

4. Mitografi del sottosuolo:

Reinhard Jirgl e Kurt Drawert	92
4.1 Il mitologema infero	92
4.2 Il <i>descensus</i> mutilato	94
4.3 Il <i>limes</i>	95
4.3.1 Il <i>limes</i> in <i>Hundsnächte</i>	96
4.3.2 Il <i>limes</i> in <i>Ich hielt meinen Schatten für einen anderen un grüßte</i>	105
4.4 Logomania infera	108
4.4.1 Logomania in <i>Hündsnächte</i>	110
4.4.2 Logomania in <i>Ich hielt meinen Schatten für einen anderen un grüßte</i>	113
4.5 I «non morti»	116
4.5.1 I «non morti» in <i>Hundsnächte</i>	117
4.5.2 I «non morti» in <i>Ich hielt meinen Schatten für einen anderen un grüßte</i>	120
4.6 Ipomnesia: La DDR come impossibile <i>locus memoriae</i>	121
4.6.1 Ipomnesia in <i>Hundsnächte</i>	122
4.6.2 Ipomnesia in <i>Ich hielt meinen Schatten für einen anderen un grüßte</i>	126
Bibliografia	130

PREMESSA

In un convegno tenutosi a Ferrara nello scorso autunno, gli organizzatori¹ hanno (provocatoriamente) invitato un gruppo di specialisti e studiosi a interrogarsi sulla liceità dell'etichetta *Post-DDR-Literatur* nell'identificare il campo letterario della letteratura tedesco-orientale degli ultimi ventitre anni. Dalle discussioni – cui hanno preso parte, oltre a giovani studiosi, letterati che si occupano di questioni legate alla *DDR-Literatur* da più di tre decenni (Wolfgang Emmerich, Anna Chiarloni) o che a questa hanno dedicato studi seminali tra anni Novanta e oggi (Michael Opitz, Holger Helbig, Matteo Galli, Eva Banchelli) – è emersa, come prevedibile, l'immagine di un ambiente letterario estremamente diversificato, multiforme, lungi dall'essere sussumibile a cappelli delimitanti², pur tuttavia caratterizzato da componenti che rimandano a elementi di continuità identificabili.

Tra le tipologie espressive della letteratura tedesco-orientale dell'ultimo ventennio – autobiografismo, epos familiare, engagement, comicità, *Ostmoderne* e via dicendo – i capitoli seguenti si prefiggono di esaminarne una in particolare, ovvero le pratiche che verbalizzano lo stato DDR alla luce della sua scomparsa dalle cartine geografiche, nella convinzione che un'ulteriore modalità rappresentativa dell'oriente tedesco post-1989 risieda in una mitopoiesi che riscrive e il quarantennio 1949-1989 e la Germania riunificata. Come si evince dal sottotitolo del presente studio, il *medium operandi* è il mito, o meglio l'indagine attorno a tre complessi mitici, e ai motivi che da essi derivano e con cui gli stessi si relazionano.

¹ Matteo Galli e Viviana Chilesse. Si fa riferimento al convegno *Im Osten geht die Sonne auf?* (Ferrara, 23-26 novembre 2011).

² E sulla diversificazione si incentra ad esempio una delle più recenti pubblicazioni sul tema, Rechten, Renate / Tate, Dennis (eds.): *Twenty Years On. Competing Memories of the GDR in Postunification German Culture*. Camden House, Rochester: 2011.

Tale operazione, in sé avvincente, ha evidentemente comportato scelte dolorose, ovvero la rinuncia all'inclusione di opere che in una qualche misura non sono estranee³ alle tipologie iconiche in esame, ma la cui trattazione avrebbe portato il discorso ben al di là del perimetro entro il quale si è deciso di indugiare, quello di un immaginario mitologico definibile e chiaramente individuabile. E in questo risiede l'ambizione delle pagine che seguono.

³ Penso soprattutto ad *Alte Abdeckerei* (1991) di Wolfgang Hillbig, a *pech&blende* (2000) e *vierzig kilometer nacht* (2003) di Lutz Seiler.

ABBREVIAZIONI

DT: Tellkamp, Uwe: *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land*. Suhrkamp, Frankf/M: 2008.

EZE: Sparschuh, Jens: *Eins zu Eins*. Kiepenheuer & Witsch, Köln: 2003.

H: Jirgl, Reinhard: *Hundsnächte*. Hanser, München: 1997.

IH: Drawert, Kurt: *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte*. C.H. Beck, München: 2008.

MD: Schoch, Julia: *Mit der Geschwindigkeit des Sommers*. Piper, München: 2009.

ZSB: Sparschuh, Jens: *Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman*. Kiepenheuer & Witsch, Köln: 1995.

I. MITO E DDR

1. La genesi della DDR come pratica mitopoietica

Auferstanden aus Ruinen
Und der Zukunft zugewandt,
Laß uns dir zum Guten dienen,
Deutschland, einig Vaterland.
Alte Not gilt es zu zwingen,
Und wir zwingen sie vereint,
Denn es muß uns doch gelingen,
Daß die Sonne schön wie nie
Über Deutschland scheint.⁴

Così recita la prima strofa dell'inno nazionale della Repubblica Democratica Tedesca, per la musica di Hans Eisler su una poesia di Johannes R. Becher. L'inno, fatto debuttare nel 1949 e cantato fino ai primi anni Settanta per essere successivamente riprodotto nella sola partitura strumentale, presenta già a partire dal suo incipit una caratteristica di un immaginario che andava costituendosi insieme al neonato stato socialista: si immagina un popolo nato a partire dalle macerie della guerra e che guarda «al futuro». I cittadini che vivono nella 'Germania Democratica' sono investiti delle caratteristiche di una sorta di fenice o di un manto cristologico che li vorrebbe «risorti» dalle rovine del nazionalsocialismo.

Il testo di Becher serve a fare luce su alcune pratiche discorsive che accompagnano la fondazione della DDR. L'inno della neonata repubblica risponde a una duplice volontà. Da un lato si vuol rappresentare il nuovo ordine come una costruzione collettiva che nasce dall'estinzione totale del vecchio: i cittadini si immaginano generati, risorti dalle rovine della capitolazione tedesca. Il presente sembra non

⁴ Becher, Johannes R.: *Gesammelte Werke, Band 6. Gedichte 1949-1958*. Aufbau, Berlin: 1973, p. 61

intrattenere nessun rapporto con il passato recente: in sintesi, la genesi dello stato socialista avviene per trascendenza. Da un altro vi è l'intenzione di presentare i valori del nuovo popolo:

Glück und Frieden sei beschieden
Deutschland, unserm Vaterland.
Alle Welt sehnt sich nach Frieden,
Reicht den Völkern eure Hand.
Wenn wir brüderlich uns einen,
Schlagen wir des Volkes Feind!
Laßt das Licht des Friedens scheinen,
Daß nie eine Mutter mehr
Ihren Sohn beweint.⁵

La seconda strofa contiene molte delle parole d'ordine cui il linguaggio burocratico attingerà per l'intera durata del quarantennio: fratellanza, pacifismo, solidarietà fra popoli, unità contro il nemico. Delle pratiche attuative di questo percorso palingenetico ci parla la terza e ultima strofa:

Laßt uns pflügen, laßt uns bauen,
Lernt und schafft wie nie zuvor,
Und der eignen Kraft vertrauend,
Steigt ein frei Geschlecht empor.
Deutsche Jugend, bestes Streben
Unsres Volks in dir vereint,
Wirst du Deutschlands neues Leben,
Und die Sonne schön wie nie
Über Deutschland scheint.⁶

La gioventù operosa è, in sostanza, l'ingrediente che permetterà l'affermarsi di una nuova «libera generazione», e l'ascesa di questa («emporsteigen») porterà, *ça va sans dire*, alla realizzazione del progetto

⁵ *Ivi.*

⁶ *Ivi.*

comunista. Siamo in presenza di un inno che potremmo definire 'pasquale' e la liturgia celebra la resurrezione di ciò che si dava per morto; e come nel caso del Cristo, la natura del risorto si eleva rispetto a quella del morto – il corpo si è transustanziato nello spirito, per lasciarsi la vita materiale alle spalle.

La presentazione del testo dell'inno nazionale – cui si dovrà perdonare l'eccesso di pathos, pur sempre meglio digeribile che in altri inni – è interessante nella misura in cui esso contiene un numero apprezzabile di lemmi che saranno parte integrante del lessico ufficiale della DDR.

Risiede nelle corde retoriche della politica culturale di Stato la volontà di presentare il neonato stato *sub specie mythologiae*. Al 'mito della resurrezione', di cui si è visto, vanno aggiunte altre pratiche di marca simile atte a incensare la repubblica socialista con la solennità della trasfigurazione mitopoietica.

1.2 Piccolo lemmario di una mitologia collettiva

È qui possibile compilare un lemmario, incompleto ma rappresentativo, con alcuni dei miti circolanti in DDR che, nel corso del quarantennio di esistenza del paese, hanno segnato l'immaginario dei cittadini, soprattutto nella portata identitaria. Tutti i seguenti lemmi sono da intendersi, infatti, come puntelli alla definizione del ritratto 'ufficiale' del cittadino della DDR, visto come soggetto socio-culturale tedesco, contrapposto al suo omologo occidentale. Così la filosofa e antropologa Elke Uhl:

Der Mythos DDR war ein Kollektivmythos. Bei aller marxistischen Terminologie, derer sich der Staat zur Rechtfertigung seiner Existenz bediente: immer schien das Motiv einer Schicksalsgemeinschaft durch [...].⁷

⁷ Uhl, Elke: «Mythos DDR» in: *Der blaue Reiter. Journal für Philosophie*. 7, 1/1998, pp. 54-7, qui p. 56.

Il processo di costruzione della nazione socialista si accompagna alla parallela creazione di un nuovo immaginario. Gli apparati della politica culturale mirano a instaurare un lemmario normativo che possa inocularsi – per dirlo con l’efficace lessico di Pierre Bourdieu – nell’*habitus* linguistico dei cittadini. Le parole d’ordine, codificate da parte delle avanguardie che reggono lo stato, vengono così somministrate nel comune sentire linguistico, e questo avviene con la complicità di mezzi di comunicazione pervasivi e invasivi, in uno stato in cui il controllo della parola e dell’espressione aspira a essere ‘totale’ – scolarizzazione, organizzazione statale del tempo libero, oltre a quello lavorativo, informazione, insomma i media. Con Niklas Luhmann possiamo affermare che il sapere è vincolato al raggio d’azione del mezzo di comunicazione:

Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien. [...] Wir wehren uns mit einem Manipulationsverdacht, der aber nicht zu nennenswerten Konsequenzen führt, da das den Massenmedien entkommene Wissen sich wie von selbst zu einem selbstverstärkenden Gefüge zusammenschließt.⁸

I lemmi di seguito proposti valgono a produrre un saggio dell’incidenza della mitopoiesi della costruzione dello stato socialista, il suo sostrato mitico, nel sentire collettivo.

Antifaschismus; la DDR si rappresentava come repubblica sorta non già dalle conseguenze della ripartizione del mondo in sfere di influenza in seguito alla sconfitta del nazifascismo, bensì sulla vittoria di un eroico antifascismo resistenziale, capitanato dai ‘fratelli’ sovietici. L’antifascismo in DDR non è un semplice principio costituzionale o un orientamento di buona condotta politica. L’antifascismo è un vero e

⁸ Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Westdeutscher Verlag, Opladen: 1996², p. 9.

proprio mito di fondazione che rivisita la storiografia, in particolare quella socio-culturale, e assimila i cittadini della DDR ai «vincitori della storia»⁹. A questo mito collettivo attinge non solo il dizionario ufficiale, ma anche una certa letteratura degli anni della costruzione, pensiamo al romanzo *Die erste Reihe* (1951) di Stephan Hermlin, o a *Die Patrioten* (1954) di Budo Uhse.

Literaturgesellschaft e Leseland (la «società delle lettere» e il «paese della lettura»); Johannes R. Becher, primo ministro della cultura della DDR e sorta di poeta della nazione, battezza il paese «società di letterati» («Literaturgesellschaft»): una repubblica che idealmente si compone di cittadini illuminati e istruiti, un paese in cui l'alfabetizzazione sarebbe capillare e dove le case editrici statali ammontano a ben settantotto¹⁰. Nel 1982 l'allora ministro della cultura Klaus Höpcke parla di un *Leseland*, riprendendo un concetto introdotto l'anno prima, al X congresso della SED, dal segretario generale Erich Honecker¹¹.

Bühnenrepublik, la «repubblica dei teatri»; la DDR vantava, dato statisticamente comprovato¹², una densità di palcoscenici e di programmazione per abitante di gran lunga superiore alla media degli stessi sul suolo della Repubblica Federale. Potendo contare su ingenti finanziamenti statali e su una presenza capillare sul territorio, i teatri erano prodotto di consumo su larga scala, addirittura d'esportazione: non solo Brecht, ma anche Heiner Müller e Peter Hacks, che negli anni Sessanta e Settanta vengono allestiti sui palcoscenici di mezza Europa

⁹ Si veda l'articolo di Rüdiger Schmidt, «Sieger der Geschichte? Antifaschismus im "anderen Deutschland"», in: Großbölting, Thomas (Hrsg.): *Friedensstaat, Leseland, Sportnation? DDR-Legenden auf dem Prüfstand*. Ch. Links, Berlin: 2009, pp. 208-29.

¹⁰ Cfr. Links, Christoph: «Leseland DDR. Bedingungen, Hintergründe, Veränderungen» in: *Ibid.*, p. 197.

¹¹ Ne parla Helmut Peitsch alla voce «Leseland» in: Opitz, Michael / Hofmann, Michael (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur*. J.B. Metzler, Stuttgart: 2009, pp. 189-91.

¹² Cfr. Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Aufbau, Berlin: 2007³, pp. 436-7.

(fino al 1977 i teatri occidentali sono gli unici a mettere in scena Heiner Müller). I teatri tedesco-orientali offrivano ospitalità ad «autori e registi giovani e ruggenti»¹³ che qui potevano formarsi con maestri del calibro di Benno Besson, Wolfgang Engel e B. K. Tragelehn.

Demokratie; la repubblica socialista si autoproclama democratica sin dalla ripartizione della Germania in seguito agli accordi delle potenze alleate. Basti pensare alla denominazione del settore sovietico di Berlino, il “settore democratico”.

Kollektiv, il «collettivo»; è in prima istanza il collettivo di lavoro, la micro-cellula organizzativa dell’impiego in fabbrica e nei campi (il modello è quello di importazione sovietica della *Brigade*). Esso diviene inoltre la caratteristica di uno stato psicologico della massa che si voleva anti-individualista di principio; nel ‘lessico familiare’ della DDR si traduce nel *Wir-Gefühl*, parola-mito che sarà tra gli ingredienti principali dell’onda ostalgica espressasi con maggior vigore a cavallo tra anni novanta e zero¹⁴. Al «bello e caldo sentimento del noi» («Das schöne warme Wir-Gefühl»¹⁵) Jana Hensel dedica il primo capitoletto delle sue memorie d’infanzia e adolescenza, *Zonenkinder* (2002).

Zukunft, «futuro»; in molti libelli propagandistici della SED si presenta lo stato attuale della DDR come tappa di transizione verso uno stadio futuro, ovviamente migliore. La vulgata vuole lo stato socialista come un modello temporaneamente ottimale, la cui qualità della vita sarebbe di sicuro oltremodo dignitosa, ma assolutamente perfettibile: «Siamo naturalmente ben lungi dall’essere completamente soddisfatti. [...] Non riusciamo a distribuire più di quanto viene prodotto. Ma quello

¹³ «Der avantgardistische Aufbruch des Theaters im Westen wurde in den späten sechziger Jahren vorbereitet und flankiert von zahllosen Bildungsreisen der jungen wilden Regisseure und Autoren in den Osten, um sich Anregungen und ideologische Nahrung für die eigene Arbeit zu holen», Wolfgang Bergmann in: Irmer, Thomas / Schmidt, Matthias: *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Ein kurzer Abriß mit längeren Interviews*. Hrsg. v. Wolfgang Bergmann. Alexander, Berlin: 2003, p. 8.

¹⁴ Cfr. l’articolo «Das Kollektiv» di Lutz Niethammer in: Sabrow, Martin (Hrsg.): *Erinnerungsorte der DDR*. C.H. Beck, München: 2009, pp. 269-80.

¹⁵ Hensel, Jana: *Zonenkinder*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg: 2002, p. 11.

che produciamo, viene distribuito equanamente»¹⁶. Più avanti, in un opuscolo della collana *Panorama DDR* – una sorta di brochure statistico-illustrativa degli standard di vita in DDR a cura dell'agenzia di stampa per l'estero (*Auslandspresseagentur*) - , si legge: «Come si vive in DDR? In tranquillità e sicurezza, liberi e certi, consapevoli e operosi – e ad ogni modo: *domani* [corsivo mio] ancora meglio di oggi»¹⁷. L'insistenza sulla semantica di una teleologia marxista appare del tutto evidente nella metafora del «domani» come termine *ad quem* e promessa della realizzazione del progetto comunista.

Arbeiter-und-Bauern-Staat, «Stato degli operai e contadini». Si tratta della forma statale anticapitalista per eccellenza, derivata dal precetto leninista (da *Stato e rivoluzione*, 1917) che prevede l'egemonia del proletariato, la classe dirigente del socialismo. L'idioletto della DDR incorpora questa parola-mito nella retorica ufficiale per indicare il superamento di quelle entità statali – quelle capitaliste occidentali – che si reggono su precetti borghesi e, implicitamente, non riconoscono la centralità del cittadino-lavoratore. Sappiamo che si tratta di una leggenda e che la classe operaia non è mai stata dirigente, bensì ha occupato le retrovie di una avanguardia elitaria – quella contro cui una folta massa manifesta il 17 giugno 1953.

La lista sin qui presentata valga a esemplificare l'impianto di una retorica di stato che si potrebbe definire, con modesta cautela, una risposta alla "Dottrina Hallstein" sul piano del linguaggio, ossia una implementazione a livello lessicale, e a questo punto lessico-mitologico, di uno slancio verso la delineazione di una identità, laddove il principio Hallstein in BRD avoca a sé il diritto esclusivo di rappresentare i popoli di nazione tedesca. Queste parole d'ordine costruiscono un insieme semantico che nel corso della vita della DDR si è insinuato in maniera capillare in un immaginario mitologico collettivo che perdura, si modifica

¹⁶ Hell, Andreas (Hrsg.): *Wie lebt man in der DDR? Lebensstandard und Lebensweise im Sozialismus*. Auslandspresseagentur, Berlin (Ost): 1974, p.124.

¹⁷ *Ibid.*, p.128.

e si arricchisce ben oltre il termine del 1989¹⁸, ad esempio con l'aggiunta di un ulteriore lemma mitologico, questa volta di conio occidentale, *Stasi-Land*, sintesi di un certo atteggiamento riduzionista che vorrebbe leggere l'esercizio di soprusi, spionaggio capillare e terrore come dato specifico della DDR.

1.3 Mito classico e letteratura fino al 1989

Come argomenta Michael Hofmann, la frequentazione che molti autori tedesco-orientali assai rappresentativi intrattengono con la mitologia classica, se confrontata con quella mostrata dai colleghi tedesco-federali, assume una funzione centrale nel corpus della loro produzione¹⁹. Una tendenza che Wolfgang Emmerich così commenta:

Der Rückgriff auf den Mythos [!] ist zunächst überraschend in einer Gesellschaft, die mit Marx die alten Mythen zur kindlichen «Volksphantasie» erklärt hat [...]. Diese marxsche [!] Verkürzung des Mythos auf überlebte *Naturmythologie* [!] wurde von vielen Autoren der DDR verworfen. Sie erkannten zumal im griechischen Mythos ein Netz traumatischer Erinnerungsfragmente aus der frühen *Gesellschaftsgeschichte* [!] der Menschheit, die sie als eine Geschichte von Gewalt und Schrecken lasen.²⁰

Si pensi alla frequenza con cui Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz, Thomas Brasch o Peter Hacks attingono al baule dei mitologemi dell'antichità, con le rivisitazioni del patrimonio antico in *Der Frieden* (Hacks, 1962), una riscrittura da Aristofane, nel *Philoktet* (Müller, 1968), nella parabola dell'ignoranza del popolo di Itaca a cospetto delle macchinazioni del potere, in *Odysseus' Heimkehr* (Schütz, 1972), nel paradosso di un Marsia in sciopero contro Apollo in *Der*

¹⁸ Su altre parole-mito, e sulla differenziazione d'uso delle stesse negli anni successivi alla *Wende* da parte di ricostruzioni ora fosche ora tenui della DDR, si sofferma il volume: Großbolting, Thomas (Hrsg.): *Friedensstaat, Leseland, Sportnation?*, cit.

¹⁹ Cfr. Hofmann, Michael: «Mythos und Literatur» in: Opitz, Michael / Hofmann, Michael (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur*, cit., pp.231-2.

²⁰ Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, cit., pp. 355-6.

Zweikampf (Brasch, 1977), in *Kassandra* (Wolf, 1983). Non vi è dubbio che la correzione dei mitologemi antichi ha un impiego specifico nella resa ‘a chiave’ di situazioni altrimenti non esplicitabili nel censorio biotopo letterario della DDR, il mito si presenta come una delle modulazioni metaforiche della cosiddetta *Sklavensprache*²¹, il codice linguistico degli oppressi. Altresì merita di essere ricordata la posizione da socialisti riformisti che accomuna una buona parte degli autori citati – con la sicura eccezione del marxista dogmatico Hacks. Questi erano ideali allievi delle lezioni di Lipsia di Ernst Bloch, il filosofo del «non ancora» che informa con il suo «principio speranza» le velleità di socialisti che, come Wolf, Braun, Müller e Schütz, avrebbero voluto l’attuazione di un «socialismo dal volto umano», ben distante dalle violente deformazioni della tentacolare burocrazia della SED. Va da sé che l’impiego della mitologia antica si presta in modo congeniale alla trasmissione di messaggi in codice. Ma questo non basta: il ‘lavoro sul mito’ serve soprattutto ad amalgamare questa contingenza con intenti più ampi. Se Peter Hacks rielabora materiale dell’antichità in grazia di una sorta di libido classicheggiante, più complesso è il discorso, ad esempio, per Heiner Müller.

Prendiamo il caso del *Philoktet*. La correzione apportata al mito di Filottete, nella quale ben poco rimane del materiale sofocleo²², permette all’autore di affacciarsi nuovamente al pubblico della DDR; il *Philoktet* supera gli ostacoli censori²³ in virtù della portata universale dei complessi problematici attorno al potere e alle sue deformazioni e viene

²¹ Su quanto sia limitante voler operare con la categoria della *Sklavensprache* spende si esprime Christoph Hein in una raccolta di saggi – prevalentemente scritti tra 1980 e 1987. Cfr. Hein, Christoph: *Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche*. Suhrkamp, Frankf/M: 2004 [1987], in particolare le pagine di «Waldbruder Lenz», pp. 68-93.

²² Nel testo *Philoktet 1979. Drama mit Ballett (Entwurf)* Müller arriva a porsi in aperta ‘competizione’ con Sofocle: «Schauplatz ist die Felseninsel Lemnos, die entgegen der Falschmeldung des Sophokles dicht besiedelt ist [...]», Müller, Heiner: *Werke 5. Die Stücke 3*. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Suhrkamp, Frankf/M: 2002, p. 9.

²³ I testi di Müller erano stati di fatto proibiti sul palcoscenico in seguito all’ostracismo subito in particolare per *Die Umsiedlerin* (1961) e *Der Bau* (1964).

pubblicata in «Sinn und Form» nel 1965, benché la sua messa in scena debba attendere il 1977, con nove anni di ritardo sul debutto in BRD²⁴.

L'intreccio di Sofocle è per Müller

[...] als «Modell, nicht Historie» zu lesen. Sie zeige und zitiere «Haltungen, [...] nicht Bedeutungen». Sie sei «in der Vorgeschichte der Menschheit» angesiedelt, «die in großen Teilen der Welt noch geschieht, wo die Qualitäten der Figuren für sie tödlich sind».²⁵

Come prosegue Emmerich²⁶, è interessante notare quanto la ricezione del dramma si diversifichi a seconda del suo pubblico, proprio grazie alle modalità di riscrittura del mito classico: la morte di Filottete per mano di Neottolemo (mentre in Sofocle è Eracle, *deus ex machina*, a convincerlo a partire per Troia) e l'astuzia ingannatrice di Ulisse simboleggiano per il pubblico occidentale la miseria morale e la spietatezza di un sistema facilmente identificabile con quello del blocco dell'est. La ricezione della critica in DDR punta invece ad apprezzarne le qualità pacifiste e anti-imperialiste²⁷. Entrambe le posizioni lasciano poco spazio, e risultano troppo costrittive rispetto alla rappresentazione di una conflittualità – quella delle parole e delle idee²⁸, come sintetizza Eva C. Huller, o nell'allegoria della natura ferita nel corpo di Filottete, per Heinz-Peter Preußner²⁹ – che non si risolve in un agone tra parti concorrenti, ma mira a rimanere tale, perché, ed è il compito del mito, tale va perpetuata – e di questo ci si occuperà a breve.

²⁴ Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, cit., p. 539.

²⁵ Ibid., p. 220.

²⁶ Riprendo qui i dati di Emmerich, in: Ibid., pp.220-1

²⁷ Questa la posizione di Werner Mittenzwei, riportata in: Ibid. 220.

²⁸ Cfr. il sottocapitolo «Vom Konflikt des Wortes zum Konflikt der Ideen», in: Huller, Eva C.: *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Böhlau, Köln: 2007, p. 51.

²⁹ «Natur setzt er [Müller] identisch mit dem schwärenden Wundkörper, den Philoktet repräsentiert», Preußner, Heinz-Peter: *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*. Böhlau, Köln: 2000, p. 254.

1.4 Mito classico e letteratura dopo la *Wende*

Come si diceva, tra anni Settanta e Ottanta la *Sklavensprache*, e per essa il materiale mitologico classico, funge da chiave di accesso a registri critici e non conformi. All'indomani della *Wende* parrebbe dunque non più necessario l'appello a una strategia simile. A smentire una supposizione simile basterà rammentare qualche caso emblematico.

L'approdo di Volker Braun, riconducibile per *ductus* poetico e credo politico alla generazione di Wolf e Müller, alla correzione del mitologema antico avviene piuttosto in ritardo – fatta salva una breve incursione con testi dedicati alla figura di Prometeo negli anni Sessanta e Settanta. È del 1992 il testo per la scena *Iphigenie in Freiheit*, una riscrittura a chiave del materiale euripideo in cui la figlia di Agamennone diviene sorta di allegoria della DDR 'acquisita' dalla BRD, alias Toante.

Il fatto che un autore come Braun si rivolga al mito per raccontare gli anni post-riunificazione è da intendersi come sintomatico degli anni della «svolta», anni tutt'altro che 'in chiaro' per una rielaborazione letteraria della storia recente. Oltretutto, il perseverare della mitopoiesi in autori quali Christa Wolf (*Medea. Stimmen*, 1996) e Heiner Müller (*Herakles 13*, 1991 o 'Ajax zum Beispiel', 1992) negli anni successivi alla *Wende*, costituisce un fatto rivelatore dell'insussistenza della strumentalità della *Sklavensprache* nel solo contesto censorio.

Heiner Müller riprende negli anni del suo *writer's block* il mitologema di Aiace, con la lirica 'Ajax zum Beispiel' (1994). Si tratta di una reazione, dal sapore *zivilisationskritisch*, alla nuova Germania, un paese saturo di simboli e atteggiamenti del capitalismo avanzato e dell'industria di intrattenimento:

In den Buchläden stapeln sich
Die Bestseller Literatur für Idioten
Denen das Fernsehen nicht genügt

Oder das langsamer verblörende Kino³⁰

Con delle considerazioni che sembrano ancorare la Germania riunificata a non-luoghi distopici, Müller commenta così i nuovi rapporti di potere:

Deutschland ist zu einem Markt unter vielen anderen geworden, der weder Hintergründe noch metaphysische Reserven mehr besitzt. Deutschland ist ortlos. [...] Es gibt nur noch Märkte, und dadurch entsteht eine ungeheure Leere. Die Frage ist, ob der Mensch das aushält.³¹

L'io poetico del Müller post-*Wende*, che si presenta più autobiografico che mai, assiste ad uno scenario di apocalittica ipertrofia, lo stadio terminale in cui versa il corpo sociale, alla stregua di quello di Aiace, ucciso, prima ancora che dalla propria vergogna, dalla violenza con cui la storia si abbatte sul genere umano. Non meno crudele appare l'agire della storia nell'ultima rivisitazione del mito di Eracle con la quale Heiner Müller conclude il ciclo, iniziato nel 1966 con *Herakles 5*, dedicato all'eroe classico. In *Herakles 13* (1991) alla dodicesima fatica della tradizione antica – quella conclusiva, in cui l'eroe recupera Cerbero dal Tartaro – si aggiunge un ulteriore appuntamento per Ercole, quello con la follia, che lo soggioga e lo conduce allo sterminio della propria famiglia (con una dose di autobiografismo: Heiner Müller tematizza nei primi anni Novanta il suo presunto 'tradimento del padre', che risale a quando lo scrittore aveva quattro anni – nel 1933 il socialdemocratico Kurt Müller viene catturato nottetempo dalle SA, mentre Heiner finge di dormire³²).

Nel 1996, a tredici anni di distanza dalla precedente correzione di un mitologema antico (*Kassandra*), Christa Wolf, anche lei investita nei primi anni novanta da un blocco di scrittura, ritorna a servirsi del

³⁰ Müller, Heiner: *Werke 1. Die Gedichte*. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp, Frankf/M: 1998, p. 292.

³¹ Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*. Verlag der Autoren, Frankf/M: 1994, p. 217.

³² Cfr. Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen: Eine Autobiographie*. Kiepenheuer & Witsch, Köln: 2003⁵, pp. 18-9.

materiale classico con *Medea. Stimmen*. Nella struttura di questo romanzo polifonico anche Wolf rende à clef la recente storia tedesca per riproporre la ‘straniera’ Medea non come la livorosa infanticida di Euripide. La donna colchica è qui la rappresentante di una minoranza mal tollerata e offesa dalle dinamiche di una società patriarcale, Corinto, leggasi la nuova Germania Federale. L’operazione non è molto dissimile a quella già presentata in *Kassandra*, dove Omero, Eschilo (soprattutto) ed Euripide vengono rielaborati nell’io lirico della figlia di Priamo ed Ecuba che dà la sua versione dei fatti. Qui si eleva il grido di protesta della donna-oggetto contro il sistema fallocentrico, incarnato tra gli altri da «Achille la bestia»³³. Alla stregua della Medea che verrà, la Cassandra visionaria furiosa e sprezzante di Euripide (*Le troadi*) viene corretta nel senso di una femminilità saggia e politicamente consapevole. E questo semplice dato – quello di una sostanziale continuità della funzione-mito nell’elaborazione letteraria di un particolare pedoclima sociale – porta alla luce un dato rilevante: la *Wende* non costituisce una cesura sul piano narrativo, almeno per gli autori più rappresentativi di una compagine che profondamente ha marcato la letteratura tedesco-orientale, per i quali non è sostenibile, con importanti riserve nel caso di Volker Braun³⁴, un riposizionamento radicale a livello della mitopoiesi. Una vera e propria *Stunde Null* sul piano letterario non c’è stata.

La sostanziale continuità che si è vista presente nel corpus di autori che hanno operato nella DDR è rintracciabile anche nell’osservazione di generazioni successive?

³³ «Dann kam Achill das Vieh», Wolf, Christa: *Kassandra. Erzählung* Suhrkamp, Frankf/M: 2008 [1983], p. 98.

³⁴ Braun si riposiziona sul piano dei generi letterari. Se prima della *Wende* era considerato principalmente un prolifico drammaturgo e poeta, del Braun post-*Wende* si deve dire che, se il poeta continua a produrre come e più di prima, il drammaturgo cede, benché non del tutto, il passo al narratore di forme brevi – con l’eccezione del *Machwerk* del 2008. Nella lirica post-1989 Braun immette una, prima di allora solo accennata, vena antichizzante nel recupero di figure (Marco Aurelio) e loughi della romanità imperiale (ad esempio in ‘Plinius grüßt Tacitus’, poesia dedicata a Heiner Müller, che a sua volta riprende la Roma antica sotto forma di riflessione poetologica e insieme storiografica in ‘Mommsens Block’).

Da una parte è riscontrabile un percorso letterario che nulla intende spartire con la generazione dei *twentyniners* – così definibile, per la classe d'appartenenza, la compagine Wolf-Müller – e che, nella più tipica affermazione agonistica che passa per un simbolico parricidio/matricidio, rifugge da un impiego di strategie letterarie che velino un certo *engagement* politico-sociale. Il pensiero va alla temperie che sottende la cosiddetta *Prenzlauer-Berg-Szene* e alla sintesi contenuta nelle affermazioni: «Volker Braun? Di lui posso solo dire che il giovanotto si dà troppa pena. Sono cose con cui non ho più nessun rapporto»³⁵. Dall'altra sarebbe lecito pensare che altri abbiamo inteso raccogliere il testimone dei 'mostri sacri' Wolf, Müller e Braun. Ciò avviene in parte, ed è soprattutto Heiner Müller la figura che tra queste sembra costituirsi mallevadore di voci nuove nel panorama di autori che debuttano a cavallo tra la DDR e la nuova Germania riunificata – pensiamo a Durs Grünbein e Reinhard Jirgl. Entrambe le risposte contengono importanti elementi di verità e altrettanti motivi di smentita. Ma nello specifico del caso di questo studio il punto è un altro.

La produzione di scrittori socializzati in DDR e attivi prevalentemente dopo la caduta del Muro rimanda all'uso di una mitologia che ha, in apparenza, poco in comune con le pratiche sin qui brevemente illustrate. Come i loro predecessori, gli autori della post-*Wende*, in particolare quelli di cui si parlerà di seguito, non hanno bisogno del 'parlar per miti' per insinuare messaggi da passare ai lettori. Se i *twentyniners* immettono in circolazione miti secondo la prassi della correzione del mito, i loro colleghi più giovani attingono a un bacino lontano da quello dei mitologemi antichi che, pur conservandone polisemia e rinvii di significanti, appare più problematico da definire. Se della *Medea* di Wolf, analogamente alla *Kassandra*, si può dire che riporta una struttura armonicamente compatta dal punto di vista

³⁵ «Volker Braun? Da kann ich nur sagen, der Junge quält sich. Dazu habe ich keine Beziehung mehr». Sono le parole di Fritz-Hendrick Melle, riportate in: Anderson, Sascha / Erb, Elke (Hrsg.): *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*. Kiepenheuer & Witsch, Köln: 1985, p. 147.

allegorico – caratteristica, questa, tipica del mito classico e delle sue correzioni -, la dimensione narrativa di un Drawert o di un Tellkamp, per citare due dei nostri autori, congloba in sé partiture e stili, tanti quanti sono i piani di decifrazione che i testi consentono e richiedono. Parimenti, l’Aiace mülleriano si mette in scena in una modalità epica in costante dialogo con il mitologema di partenza, laddove l’Atlantide di Jens Sparschuh, o ancor più di Julia Schoch, si regge su forme e strutture più fluide, tutte da decifrare.

1.5 Il mito oltre l’antichità

Che la *Wende* abbia segnato profondamente l’opera di numerosi autori tedesco-orientali è un dato incontrovertibile e già ampiamente discusso³⁶, e che la possibilità che da un rivolgimento storico repentino e incisivo scaturiscano narrazioni mitologiche è cosa nota, almeno a partire dalle osservazioni di Hans Blumenberg, per il quale:

Die Geschichte sagt, daß schon einige Ungeheuer aus der Welt verschwunden sind, die noch schlimmer waren als die, die hinter dem Gegenwärtigen stehen; und sie sagt, daß es schon immer so oder fast so gewesen ist wie gegenwärtig. Das macht Zeiten mit hohen Veränderungsgeschwindigkeiten ihrer Systemzustände begierig auf neue Mythen, auf Remythisierungen, aber auch ungeeignet, ihnen zu geben, was sie begehren.³⁷

³⁶ Soprattutto sulle continuità fra produzione pre- o post-*Wende* in autori significativi della ex DDR si concentrano i seguenti studi: Grub, Frank Thomas: *“Wende” und “Einheit” im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Band 1: Untersuchungen*. De Gruyter, Berlin: 2003; Helbig, Holger (Hg): *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Akademie, Berlin: 2007; Köhler, Astrid: *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 2007; Ludwig, Janine / Meuser, Mirjam (Hrsg.): *Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland*. Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen, Freiburg: 2009.

³⁷ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankf./M.: 1979, p. 41.

Sovente si parla, in particolare nei salotti massmediatici, di ‘mito della DDR’ e la stessa entità statale non si è sottratta, come si è visto in precedenza, ad una auto - *mise en scene* in chiave mitologica.

Negli anni successivi alla riunificazione tedesca si è spesso fatto riferimento alla nascita di una nuova mitologia, ovvero di nuovi miti letterari. Spesso, tuttavia, si tratta di miti del quotidiano, derivanti da legittime forme di banalizzazione nostalgica di oggetti della memoria tedesco-orientale. Sono gli anni dell’infanzia di giovani autori che parlano, nel ricordo in prima persona, di un tempo nel quale ‘in fondo non si stava poi così male’. Un esempio: Claudia Rusch, cresciuta a pane e dissidenza – i genitori erano in rapporti con il circolo di Robert e Katja Havemann -, ricorda la sua *Jugendweihe* come una cerimonia tutto sommato innocente, la cui memoria è mazzata dalla levità della fanciullezza:

Als wir dran waren, erhob ich mich und tat das, was ich immer tat: Ich ging los und stand es durch. In meinem bedeutungsvollen Westkleid stieg ich auf die Bühne, schwor mit gekreuzten Fingern auf den Staat und wurde erwachsen.³⁸

La letteratura che è fiorita nel solco di questa inclinazione alla *laudatio temporis acti*, propria del memoriale giovanile, si mostra tuttavia assai debole, se la si vuol leggere come un tentativo di mitizzazione, ancor prima che sul banco di prova della qualità letteraria. Si ha a che fare viepiù con «rappresentazioni collettive», una «mistificazione che trasforma [...] [una postuma] cultura piccola borghese in natura universale»³⁹.

Assai utile per tracciare una linea di demarcazione tra questa produzione e un’altra che invece, a mio avviso, si inserisce in una pratica mitopoietica più propriamente intesa, sono le considerazioni che Franz Fühmann offre in occasione di una prolusione tenuta nel 1974 all’istituto

³⁸ Rusch, Claudia: *Meine freie deutsche Jugend*. Fischer, Frankf/M: 2003, p. 50.

³⁹ Barthes, Roland: *Miti d’oggi*. Con uno scritto di Umberto Eco. Trad. di Lidia Lonzi. Einaudi, Torino: 1994 [1974], p. XVII.

di Germanistica della Humboldt-Universität di Berlino Est dal titolo «L'elemento mitico nella letteratura» («Das mythische Element in der Literatur»). Qui l'autore, critico e sorta di mecenate per una buona compagine di voci di rilievo del panorama letterario della DDR degli anni Settanta e Ottanta (Wolfgang Hilbig e Uwe Kolbe tra gli altri), delinea le caratteristiche che fanno di certa letteratura una produzione ad alto gradiente mitopoietico, prendendo le mosse da una fondamentale distinzione, quella tra mito e favola. Se la favola è una forma di *narratio fabulosa* in cui intreccio e figure risultano funzionali allo scioglimento univoco di un conflitto, ad esempio con il ricorso alla lezione moraleggiante, il mito assurge a una narrazione dal valore dialettico talmente rilevante da non lasciare spazio a letture unilaterali, a riconciliazioni o soluzioni di sorta. Così Fühmann riassume la portata etica della favola:

Jede Frage, die ein Märchen aufwirft, ist moralisch eindeutig mit Ja oder Nein beantwortbar, und die Antwort ist gleichzeitig die Norm für das praktische Handeln.⁴⁰

Il mito à la Fühmann, per contro, si nutre di elementi che non consentono una *reductio ad unum* dei vettori ermeneutici; l'elemento mitico è una cifra che amplifica e ramifica le reti semiotiche sino al punto in cui esse denunciano la propria inestricabilità:

[D]as Begehrte erschauernd zu fürchten und das Gefürchtete erschauernd zu begehren, dieser Widerspruch ist im Märchen getilgt, der Mythos aber gibt ihn wieder, und er weist [...]auch auf die urtiefte Verwurzelung der Menschennatur im Reich all dessen, was Leben heißt, hin. Denn Natur- wie Gesellschaftswesen zu sein, das ist der Grundwiderspruch des Menschen [...].⁴¹

⁴⁰ Fühmann, Franz: *Das mythische Element in der Literatur*. In Id.: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964 – 1981*. Hinstorff, Rostock: 1983, pp. 82-140, qui, p. 92.

⁴¹ *Ibid.*, S. 94.

L'«ambiguità di fondo» («Grundwiderspruch») è, secondo Fühmann, quanto permea le narrazioni più squisitamente mitiche ovvero la sommatoria degli elementi che sospingono l'elaborazione letteraria al di là della decodificazione semplice, verso il luogo in cui le istanze campeggiano su un terreno moralmente umbratile e sfuggente, ossia la complessità della natura in cui operano gli individui. Per portare un'esemplificazione palpabile di cosa qui si intenda per 'dialetticità' o 'ambiguità', basti ricordare un'altra delle celebri riattivazioni mitologiche di Heiner Müller, *Der Horatier* (1968). E vi troviamo ancora conflitti, tra Roma e Alba, tra Etruschi e Romani, tra fratello (l'Orazio) e sorella, tra coreuti ed eroi, tra ragion di Stato e giustizia, tutti sciolti, in una non-soluzione, nel verso «nel sangue che cade sulla terra»⁴².

Il corpus in oggetto a questo studio si definisce sulla scorta di quei portati tematici e motivici presenti nelle singole opere da discutere che, nel corso delle ricerche, si sono rivelati più proficui di altri al fine di una sistematizzazione, il più possibile coerente, della iconografia che caratterizza l'elaborazione letteraria della DDR nella sua 'vita postuma'.

Dunque perché Torre, Atlantide e Inferno? Innanzitutto, perché i tre complessi iconici rimandano immediatamente a connotazioni interpretative perspicue e offrono uno spettro diversificato della elaborazione letteraria della DDR. Inoltre, mi è parso di poter raccogliere attorno a questi che a breve si chiameranno "mitologemi" una convergenza figurativa nella verticalità evocata da queste immagini, sia essa lo spazio aereo implicato dall'icona torre o della stratificazione che costituisce oggetto di indagine archeologica, ovvero le profondità dell'aldilà sotterraneo.

La compresenza di questi tre complessi iconici di matrice mitologica consente inoltre una, forse azzardata ma interessante e

⁴² «Daß das Blut auf die Erde fiel», in: Müller, Heiner: *Werke 4. Die Stücke 2*. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Suhrkamp, Frankfurt/M: 2001, pp. 75-85, passim.

affascinante, lettura dell'esperimento DDR: una sorta di allegoria della caduta che si lega, e risponde, a quella della costruzione⁴³. Se leggiamo la Torre come babilonese simbolo sconsiderato e superbo della struttura della DDR, di una vana velleità meritoria di punizione divina, è immaginabile che il crollo di questa si risolva nella immersione (Atlantide) o nella caduta verso il centro della terra, al modo della caduta luciferina, atto di fondazione dell'aldilà infero. E se, con Tellkamp, la Torre crolla con il 1989, i resti della dissoluzione di questo edificio si costituiscono oggetto del passato cristallizzato nell'indagine archeologica (alla ricerca di un'Atlantide) e si tramutano in una topografia del sottosuolo (nella modalità infera).

1.6 Per una definizione di *mitologema*

Ha sicuramente ragione Pierre Brunel quando afferma che il termine 'mito' è esso stesso divenuto mito, nell'accezione di Roland Barthes:

Come ogni altro termine di significato incerto, è utilizzato a tutti i propositi, soprattutto nel linguaggio dei media, tanto che si potrebbe senza dubbio aggiungere a *Mythologies* di Roland Barthes un capitolo intitolato "Il Mito del mito". Il raddoppiamento stesso contenuto in questa espressione conferma che ci sono stati mutamenti di significato [...]⁴⁴

Nella sua interpretazione come 'mito del quotidiano' il termine è sicuramente inflazionato, se non addirittura – specie colloquialmente e nella sua aggettivazione "mitico" – impiegato con arbitraria scioltezza (nei significati di "storia falsa", "avvenimento dubbio" o, al contrario, di "persona o situazione superlativa").

⁴³ La tesi di una continuità tra mito di fondazione e un 'mito del tramonto' è esposta in: Galli, Matteo, «"Wende mit erzgebirgischem Ä": narratori della ex-DDR fra idillio e anti-idillio», in: Svandrlik, Rita (a cura di): *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*. Palomar, Bari: 2002, pp. 237-61.

⁴⁴ Brunel, Pierre: «Introduzione» in: Id. (a cura di): *Dizionario dei miti letterari*. Ed. italiana a cura di Gianfranco Gabetta. Bompiani, Milano: 1995 [1988], p. VI.

La letteratura scientifica, per contro, ha nei secoli tentato di definirne con puntualità la natura – i contesti in cui il pensiero mitico si forma – la sua valenza epistemologica e il suo possibile impiego tassonomico. Ciononostante sociologi, antropologi e culturologi avvicendatisi nello studio del pensiero mitico e delle sue manifestazioni non sembrano essere approdati a soluzioni univoche e assiomatiche. Cosa che in fondo non sarebbe nemmeno auspicabile.

Claude Lévi-Strauss corregge Lucien Levy-Bruhl quando afferma che il pensiero mitico non è un *modus cogitandi* pre-logico, quindi disordinato e legato a pratiche primitive, bensì rimanda a una forma di pensiero e di logica altra e alternativa. Lévi-Strauss sottolinea, attraverso l'accentuazione di modelli basali, parabole che si ripetono nelle narrazioni di una varietà di gruppi umani (i mitemi), che il mito va ricondotto a «una filosofia nativa»⁴⁵. Mircea Eliade, delineando un'antropologia dell'*homo religiosus*, analizza le relazioni tra mito, ritualità e pensiero spirituale, oltre che delle manifestazioni mitizzanti delle ideologie, considerate solo in apparenza espressioni di un sentimento secolare. Ernst Cassirer allarga lo spettro, nell'ambito della sua *Philosophie der symbolischen Formen* (1929), identificando nel mito una «forma simbolica»⁴⁶, il primo germe della forza di rappresentazione immanente a tutte le forme di attività intellettuale e di espressione artistica. Per Jan Assmann, preoccupato in prima linea di esaminare i prodotti socio-culturali del mondo pre-ellenico, il mito è sempre da riferirsi a uno stato passato e impegna pertanto il lavoro mnestico:

Mythos ist der (vorzugsweise narrative) Bezug auf die Vergangenheit, der von dort Licht auf die Gegenwart und Zukunft fallen läßt.⁴⁷

⁴⁵ Lévi-Strauss, Claude, cit. in: Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia*. UTET, Torino: 1971, p. 588.

⁴⁶ «[S]ymbolische Form», Cassirer, Ernst: *Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*. Fischer, Frankf/M: 1985 [1949], p. 49.

⁴⁷ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. C.H. Beck, München: 2007⁶, p. 78.

Jan Assmann mette in chiaro tre aspetti considerati di capitale importanza in molta della ricerca teorica attorno al mito: a) esso guarda al passato per b) mettersi in dialogo con un presente o futuro e lo fa c) con mezzi «preferibilmente narrativi». Inutile evidenziare quanto sia quest'ultimo aspetto a dover godere di particolare attenzione per il presente studio. Peccando di tautologia, dobbiamo convenire che il mito, in ossequio all'etimologia, è anzitutto narrazione.

A Hans Blumenberg si devono riflessioni chiare e pregnanti sul dato narrativo del mito. Al momento di illustrare le sue riflessioni attorno alla valenza («Bedeutsamkeit») del mito, Blumenberg introduce la sua trattazione citando in esergo dal *Fin de partie* di Beckett:

*Ah, les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça*⁴⁸

E con questa citazione Blumenberg si mette in dialogo. Per il filosofo il mito ha sempre, dunque non solo in determinati gruppi e condizioni sociali, ricoperto il ruolo di criterio ordinatore; esso rende la natura «più amichevole» («freundlicher»⁴⁹) e fa in modo che gli uomini possano sentirsi «a casa» («heimisch»⁵⁰) nel mondo. «Il mito realizza condizioni di familiarità»⁵¹: questa è la risposta di Blumenberg alle «vecchie domande» di cui parla Beckett. A ben vedere, si tratta di un ufficio simile a quello postulato da T. S. Eliot nel celebre articolo «*Ulysses, Order and Myth*»:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is

⁴⁸ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, cit., p. 68.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁰ *Ivi.*

⁵¹ «Der Mythos schafft Vertrautheitsbedingungen», *Ibid.*, p. 137.

simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.⁵²

Passando dalle funzioni alle caratteristiche, Blumenberg rintraccia alcuni fondamentali costituenti della narrazione mitologica:

Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung.⁵³

Il nucleo narrativo di cui parla Blumenberg, e che costituisce l'unità minima del mito, è per un verso stabile («beständig») e chiaramente riconoscibile, mentre per un altro si presta a modifiche e variazioni, anzi le stimola:

[I]hre [der Mythen] Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel "Thema mit Variationen" in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht so etwas wie 'heilige Texte', an denen jedes Jota unberührbar ist.⁵⁴

È con la compresenza di queste due qualità – stabilità e duttilità – che il mito si fa tradizione, patrimonio collettivo e si riproduce nei secoli.

Blumenberg sembra non solo aver letto ma anche recepito e interiorizzato, persino nella strategia argomentativa e metaforica, le lezioni con cui Karl Kerényi introduce la sua definizione di mitologia:

⁵² Eliot, T.S.: «*Ulysses, Order and Myth*» [1923], in: O'Connor, William Van (ed.): *Forms of Modern Fiction*. Indiana University Press, Bloomington: 1959 [1948], pp. 120-4, qui p. 123.

⁵³ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, cit., p. 40.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

Sie [die Mythologie] ist eine Kunst neben und in der Poesie (die Gebiete dieser beiden schneiden sich), eine Kunst mit einer eigentümlichen, stofflichen Voraussetzung. Es gibt eine besondere Materie, durch die die Kunst der Mythologie bestimmt wird: eine alte, überlieferte Stoffmasse, enthalten in bekannten und doch nicht jede weiteren Gestalten ausschließenden Erzählungen - «Mythologem» ist für sie das beste griechische Wort – über Götter und göttliche Wesen, Heroenkämpfe und Unterweltsfahrten. Die Mythologie ist die Bewegung dieser Materie: etwas Festes und zugleich doch Bewegliches, Stoffliches und doch nicht Statisches, sondern Verwandlungsfähiges.

Am nächsten liegt der Vergleich dieses Aspektes der Mythologie mit der Musik [...]. Das musikalische Werk zeigt den Künstler als Gestalter, und es zeigt uns zugleich die tönende Welt, wie sie sich gestaltet.⁵⁵

Tanto Kerényi quanto Blumenberg interpretano il lavoro del mitografo alla stregua di quello del musicista compositore. Entrambi maneggiano un arsenale di materiali noti e identificabili, ma sono in costante ricerca di nuove strade per rimodellare e variare melodie e suoni.

Nella sua definizione di mitologema, Hans Blumenberg è tuttavia più sobrio di Karl Kerényi, impegnato, questi, a propugnare anche una riattivazione di una antimoderna spiritualità⁵⁶, ed è la definizione del filosofo di Lübeck a fornirci uno strumento operativo⁵⁷ ai fini delle riflessioni contenute nei capitoli che seguono:

Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersetzt sich der Abwandlungen und provoziert sie auf der spätesten Stufe des Umgangs mit ihm, nachdem periphere Variation und Modifikation den Reiz gesteigert haben, den Kernbestand unter dem Druck der veränderten Rezeptionslage auf seine Haltbarkeit zu erproben und das gehärtete Grundmuster freizulegen.⁵⁸

⁵⁵ Kerényi, Karl: «Einleitung. Über Ursprung und Gründung der Mythologie», in: Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl: *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Gerstenberg, Hildesheim: 1982² [1951], p.11.

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 9-10.

⁵⁷ La scelta di usare lo strumento del mitologema deriva dalla solidità terminologica dello stesso, come sin qui dimostrato. Sono ben consapevole della pari pertinenza di un'altra terminologia – motivo, tema, soggetto, topos. È tuttavia comprovata, come dimostrano le diatribe concettuali dei tematologi, l'assenza di un'unanimità nel restringere il campo di tale nomenclatura. Cfr. Lefèvre, Matteo: «Per un profilo storico della critica tematica», in: *Studi (e testi) italiani*. 18 (2006). Bulzoni, Roma: 2006, pp. 11-29.

⁵⁸ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, cit., pp. 165-6.

D'altronde questo concetto di unità narrativa minima, così delineato da Blumenberg, sembra godere di buona resistenza anche alla prova del tempo. Ancora nel 2005, i curatori di un volume collettaneo sulla persistenza dei mitologemi dell'antichità nella letteratura contemporanea, sotto forma della modalità brechtiana della correzione del mito – non fanno altro che parafrasare quanto già elaborato da Kerényi e Blumenberg:

Mythen sind traditionelle Geschichten, die sich dadurch auszeichnen, daß sie immer wieder neu erzählt werden können. Sie existieren nicht, wie heilige Texte, in einer geschützten, unveränderbaren Form, sonder grundsätzlich im Modus der Variation [...] ⁵⁹

Or dunque non resta che assecondare i desiderata di Karl Kerényi e convenire che «l'unico modo di comportarsi [...] è quello di lasciar parlare i mitologemi per se stessi e prestar loro semplicemente ascolto». ⁶⁰

⁵⁹ Seidensticker, Bernd / Vöhler, Martin (Hrsg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. In Zusammenarbeit mit Wolfgang Emmerich. De Gruyter, Berlin: 2005, p. 2.

⁶⁰ «[Aus diesem bildhaft-sinnvoll-musikalischen Aspekt der Mythologie] ergibt sich als richtiges Verhalten zu ihr: die Mythologeme für sich reden lassen und einfach hinhören» Kerényi, Karl: «Einleitung. Über Ursprung und Gründung der Mythologie», cit., p. 13. La traduzione qui riportata è di Angelo Brelich, in: Kerényi, Karl: «Introduzione. Origine e fondazione della mitologia», in: Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl: *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Trad. di Angelo Brelich. Boringhieri, Torino: 1972, p. 17.

II. LA TORRE

2. Hans Mayer: Una Torre di Babele

Nel 1991 l'ultraottantenne Hans Mayer dà alle stampe una raccolta di memorie personali sulla DDR. Il titolo recita: *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik*, e cosa Mayer intenda sottolineare con il rimando al mito della Torre babilonese viene chiarito dal testo che avvia il libro, intitolato «La parola diviene vocabolo» («Das Wort wird zur Vokabel»). Qui Mayer evoca due testi di Johannes R. Becher, l'inno nazionale della DDR e una poesia della tarda produzione, 'Turm von Babel'. Nella contrapposizione dialettica tra le due composizioni Mayer rinviene la presenza di un complesso mitologico:

Hier – beim «Turm von Babel» - die Voraussicht einer unvermeidbaren Katastrophe. Dort - «Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt» - eine Hoffnungsstärke, die beim eiligen Verfasser der Verszeilen bis an die Grenzen der Absurdität geraten ist. [...] Vielleicht ist der Widerspruch zwischen dieser übersteigerten Zuversicht, einem Entgegendichten bis hin zur unmöglichen Zukunftsvision, und der Untergangsvision des babylonischen Unternehmens nur scheinbar.⁶¹

Se da un lato vi è il Becher che sembra soccombere a una semantica (e a un lieve kitsch) tracotante, quella della resurrezione e della universalità di alcuni miti quotidiani della DDR («fratellanza», «pace», operosità), dall'altro vi è un poeta più dialettico, l'allievo di Lukács⁶² nel quale si manifesta quella che Mayer definisce «una nuda "Dialettica dell'illuminismo"»⁶³ e che sa della caducità che accompagna la *hybris* del mito della costruzione. Nelle quattro strofe della poesia di Becher si

⁶¹ Mayer, Hans: *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik*. Suhrkamp, Frankf/M: 1991, p. 13.

⁶² Cfr. «Für Dialektik als literarisches Prinzip» in Lukács, Georg: *Essays über Realismus*. Luchterhand, München: 1971, pp. 13-7.

⁶³ «[...] eine nackte "Dialektik der Aufklärung"», Mayer, Hans: *Der Turm von Babel*, cit, p. 13..

evoca un Caino che, dopo aver messo fuori gioco Abele, dà alla sua boria la forma di una torre che possa «giungere al cielo» («in den Himmel steigen»⁶⁴); tuttavia la costruzione rimarrà un vocabolo senza messaggio, senza parola, e in questo si sostanzierà la caduta della Torre. Riporto le ultime due strofe:

[...]
Gerüchte aber schwirren,
Die Wahrheit wird verschwiegen.
Die Herzen sind verwirren –
So hoch sind wir gestiegen!

Das Wort wird zur Vokabel,
Um sinnlos zu verhallen.
Es wird der Turm zu Babel
Im Sturz zu nichts zerfallen.⁶⁵

Come evidenzia lo stesso Mayer, è probabile che le contraddizioni che si palesano dal raffronto del Becher della *Nationalhymne* e quello del 'Turm von Babel' siano tali per il lettore che legga nella Torre la parabola del socialismo reale, e forse non volute dal primo capo del Ministero della Cultura della DDR⁶⁶. Al di là dell'intenzionalità, la contraddizione nelle angolazioni da cui il poeta guarda al mito di costruzione è presente ed evidenzia una dialettica che Mayer, continuando ad alludere alla Torre di Babele interpreta così:

Die Widersprüche bei Johannes R. Becher waren stellvertretend für alle, die sich am Turmbau von Babel seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges beteiligt hatten. Hoffnung

⁶⁴ Citato in: lb., p. 11.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ «Ob es der Dichter so verstanden hat, weiß ich nicht. Daß auch große Dichter ihr Werk nicht so verstehen können wie die Nachgeborenen, ist ein häufiger Vorgang», Mayer, Hans: *Wendezeiten. Über Deutsche und Deutschland*. Suhrkamp, Frankfurt/M: 1995, p. 141.

und Unglaube, Aufbaustimmung und tiefe Enttäuschung, beides muß miteinander betrachtet und bei der Rückschau erinnert werden.⁶⁷

Mayer, che peraltro è stato testimone diretto della costruzione dello stato socialista (avendovi vissuto dal 1948 al 1956), vede nella caduta della DDR il cedimento definitivo di una struttura lasciata incompiuta, come rappresentata nell'iconografia della Torre di Babele di Bruegel il Vecchio. Per Hans Mayer la Torre babilonese è sì simbolica della storia dello stato socialista, ma essa è anche e soprattutto l'icona del destino di una classe di intellettuali e scrittori che si era direttamente impegnata nella costruzione. La ricostruzione in DDR si ammanta di un'aura intellettuale che la BRD non conosce:

Schon vor ihrer Proklamierung, noch im Zustand einer sowjetischen Besatzungszone, war die DDR ein Staat der Schriftsteller. Die Bundesrepublik Deutschland war es keineswegs. Im Gegenteil [...] Kein geachteter deutscher Schriftsteller in einem Regierungsamt oder auch nur im Parlament. Abgesehen natürlich von Carlo Schmid. [...] Kein deutsches Gegenstück zum Minister André Malraux, zu Jorge Semprun im Spanien nach Franco, kein Paul Claudel oder Pablo Neruda oder Alberto Moravia im Bereich des staatlich-gesellschaftlichen Lebens.⁶⁸

La DDR come nazione di letterati si contrappone a una BRD che non fa nulla, o quasi (Mayer ricorda i tentativi di Theodor Heuss), per far rientrare gli scrittori della Repubblica di Weimar sul proprio suolo – secondo Mayer, che ricorda rammaricate confidenze fattegli da Thomas Mann in persona, gli scrittori in BRD non vengono presi sul serio al punto da essere integrati nelle istituzioni.

Nella versione di Mayer la Torre di Babele è soprattutto la DDR degli anni della ontogenesi del socialismo reale, dello *Aufbau*, e a popolarla è la generazione di intellettuali con cui egli stesso si forma – Ernst Bloch, Anna Seghers, Stephan Hermlin, Walter Janka, Peter Huchel, per citarne alcuni. Questi, da posizioni diverse, continueranno ad

⁶⁷ Mayer, Hans: *Der Turm von Babel*, cit., p. 15.

⁶⁸ *Ib.*, p. 188.

abitarla mentre altri – quelli che sono *hineingeboren*, dal titolo di una raccolta di Uwe Kolbe del 1980 – si accampano in tende all'esterno della torre⁶⁹, ovvero non partecipano delle istituzioni del paese, mettendosi anzi ai margini di queste. Tuttavia lo stesso Mayer sembra in più punti mettere la totalità statale sotto il cappello metaforico della torre; in effetti, la versione biblica del mito non parla di una repentina distruzione, bensì di una punizione in due fasi: a) interruzione dei lavori di costruzione della città di Babele, b) dispersione delle genti verso altre terre del pianeta (Genesi 11, 7-9). Traslando la parabola veterotestamentaria, possiamo individuare nella prima fase la fine delle illusioni, da collocarsi temporalmente tra le vicende ungheresi del 1956, l'arresto di Walter Janka, passando per il famigerato *Kahlschlag-Plenum* del 1965, e la *Ausbürgerung* di Wolf Biermann, per far coincidere la biblica dispersione delle genti e delle lingue, l'abbandono e il crollo definitivo di Babele, con la *Wende*.

2.1 Ancora una Torre

Nel 2008 esce il terzo romanzo di Uwe Tellkamp (classe 1968), allora noto più per aver vinto il *Bachmannpreis* del 2004 che per i (pochi) riconoscimenti ottenuti con i suoi due precedenti lavori, *Der Hecht, die Träume und das portugiesische Café* (2000) e *Der Eisvogel* (2005). *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land* diviene l'evento letterario dell'autunno 2008⁷⁰, vende non meno di 450.000 copie in cinque mesi e per venti settimane rimane nella classifica dei bestseller

⁶⁹ *Ib.*, p. 207.

⁷⁰ «*Der Turm* ist das Buch dieses Herbstes» per Frank Junghänel e Markus Wächter in: «Die Turmgesellschaft». *Berliner Zeitung*, 22.11.2008. Thomas Brussig lo definisce un «Roman der Superlative», in: «Schau genau hin». *Der Spiegel*, 29.09.2008. Per Helmut Böttiger, sebbene ne contesti talune lungaggini e banalità, tanto da augurarsi che l'autore prima o poi vi rimetta mano, il romanzo «steht außerhalb der Zeit», in: «Weißer Hirsch, schwarzer Schimmel», *Die Zeit*, 19.09.2008.

dello *Spiegel*⁷¹. Il rilevante (per mole e ambizioni del testo) numero di lettori che da subito fagocita il romanzo, una messe di recensioni tra il laudativo e il superlativo, il conferimento del premio intitolato a Uwe Johnson, seguito dal *Deutscher Buchpreis* nell'ottobre del 2008 e dal *Deutscher Nationalpreis* nel giugno 2009, fanno di Tellkamp qualcosa di assai vicino a una 'star nazionalpopolare'. Tellkamp personifica l'emblematico intellettuale della Germania riunificata: un autore di socializzazione tedesco-orientale, che in DDR pubblica un solo testo – un pezzo satirico sull'*Eulenspiegel* (nel 1987) – e che raccoglie, assecondando una convincente analisi di Heribert Tommek⁷², l'eredità della generazione degli *Hineingeborene*, i nati a Muro già eretto e che non hanno mai nutrito una speranza nel socialismo (come ad esempio hanno fatto *Reformsozialisten*⁷³ quali Christa Wolf, Volker Braun, Heiner Müller, Christoph Hein). Per dirla con Wolfgang Emmerich:

Als sie erwachsen wurden, war dieser Sozialismus nicht mehr als »Hoffnung« erkennbar, sondern nur noch als »deformierte Realität« (H. Müller). Sie fühlten sich nicht mehr als »Nachgeborene« einer dunklen Zeit von Nazismus und Krieg, denen es vergönnt war, besseren, freundlicheren Zeiten entgegenzuschreiten (das war Brechts Erwartung). Die gutgemeinte Idee, nun seien sie an der Reihe, den »Staffenstab« des Projekts Sozialismus aufzunehmen und weiterzugeben, mußte ihnen fremd sein.⁷⁴

Tellkamp si aggiudica un posto di prim'ordine nel campo letterario tedesco post-riunificazione, usando il lemmario bourdieuano cui attinge Tommek⁷⁵, un campo che – almeno a partire dal conferimento del premio Büchner a Durs Grünbein nel 1995 – è alla ricerca di personalità tedesco-orientali compatibili con il sentire di una pubblicistica

⁷¹ http://www.superillu.de/leute/Uwe_Tellkamp_Der_Turm_1030508.html

⁷² Tommek, Heribert: «Das bürgerliche Erbe der DDR-Literatur». In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. 4/2010. Passagen, Wien: 2010, pp. 544-63.

⁷³ L'espressione è di Robert Grünbaum. Cfr. *Robert Grünbaum: Jenseits des Alltags. Die Schriftsteller der DDR und die Revolution von 1989/90*. Nomos, Baden-Baden: 2002.

⁷⁴ Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, cit., pp. 404-5.

⁷⁵ Tommek, Heribert: «Das bürgerliche Erbe der DDR-Literatur», cit., pp. 556-7.

occidentale che rifiuta le istanze dei *Reformsozialisten*, e di chi in genere (è il caso del Günter Grass di *Ein weites Feld*) vuole intromettersi criticamente nella sfera pubblico-politica. Ciò è sintomatico di un entusiastico fermento, in atto presso i redattori culturali delle più influenti testate giornalistiche, attorno a fenomeni in grado di soddisfare le aspettative della ricerca identitaria della «nazione in ritardo» (la «verspätete Nation» di cui parlava Helmuth Plessner)⁷⁶; questa ricerca doveva necessariamente prendere le distanze da coloro che hanno messo in discussione la legittimità (o le modalità di realizzazione) della stessa nazione. Tellkamp, come Grünbein prima di lui, si confà perfettamente al profilo ricercato, e può peraltro contare su credenziali artistiche solidissime: *Der Turm*.

In un momento di questo imponente romanzo, la scrittrice Judith Schevola, in un dialogo – attorno alle potenzialità applicative preconizzate dalla lotta di classe – con un economista integrato al sistema (Jochen Londoner), suo figlio (Philip Londoner) e uno dei protagonisti (Meno Rohde), recita i seguenti versi:

«Gerüchte aber schwirren, / Die Wahrheit wird verschwiegen. / Die Herzen sich verwirren - / So hoch sind wir gestiegen!»⁷⁷

I versi sono quelli discussi da Hans Mayer, e che ho richiamato nel paragrafo precedente, quelli dello Johannes R. Becher del ‘Turm von Babel’. Judith Schevola cita la penultima strofa della poesia di Becher, e si è visto come al tono parenetico di questa strofa segue una chiusa che sancisce la caducità dell’atteggiamento soverchio che aderisce la Torre. La provocazione di Schevola (di Tellkamp) non passa inascoltata nei suoi interlocutori:

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ DT, p. 746.

[E]inen Augenblick, so schien es Meno, setzte [Jochen] Londoner an, eine weitere Strophe zu zitieren, schwieg aber.⁷⁸

Meno sembra intuire che Jochen Londoner, sul punto di chiudere la poesia di Becher con l'ultima strofa, si arresta e tace proprio perché al custode dell'utopia, all'intellettuale di partito come lo vorrebbe Lenin, Becher è sfuggito nei suoi versi quello che Fühmann definirebbe l'«elemento mitico», il portato dialettico: chi si erge sino a voler toccare il cielo, finisce col «dissolversi nel nulla» («[...] zu nichts zerfallen»⁷⁹).

È lo stesso Tellkamp, in un'intervista rilasciata a Michael Braun pochi mesi dopo l'uscita del libro, a rivelare che la Torre di Babele è tra gli schemi allegorici cui si è voluto ispirare:

Es gibt eine Version von Brueghels "Turm von Babel" in der Dresdener Gemäldegalerie. Ich habe mir als Autor schon Gedanken darüber gemacht, welche Parallelen es gibt, welches Grundsymbol man für ein solches Buch wählt. [...] Jedenfalls habe ich versucht, dieses Turmsymbol oder Turmmodell in seinen Konnotationen ernst zu nehmen, weil es einfach sehr passend war.⁸⁰

L'accostamento tra DDR e Torre di Babele che Hans Mayer fa passare per Johannes R. Becher, simbolico padre fondatore, per così dire, della «repubblica degli eruditi» («Gelehrtenrepublik»), si calcifica con Tellkamp che, con un romanzo divenuto già canonico, manda a futura memoria la metafora della torre come tropo per la DDR.

2.2 La Torre: tratti di un mitologema

Nell'Antico Testamento la vicenda della Torre di Babele è riferita assai brevemente, tanto più che lo stesso sintagma non ricorre e si parla di «Babele e la sua torre» (Genesi 11: 1-9). Le arti figurative, con le loro

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Becher, cfr. n. 4.

⁸⁰ Braun, Michael: «Gespräch mit Uwe Tellkamp». In: *Sinn und Form*, 4/2009, pp. 505-12, qui p. 507.

rielaborazioni e variazioni del soggetto, permettono di parlare di un mitologema tangibile: pensiamo alle opere di Bruegel il Vecchio o di Guastave Doré, o all'emblematica iconografia, oltre che alla narrazione del mito biblico stesso, sulla scorta del quale Fritz Lang e Thea von Harbou concepiscono la torre del potere nella città-moloch governata dal dittatore Joh Fredersen nel film *Metropolis* (1927)⁸¹.

Lo stesso può applicarsi alla casistica letteraria con una decisa cautela, trattandosi in questo campo più di un uso evocativo dell'allegoria che di una identificabile unità narrativa – pensiamo a Sant'Agostino che la evoca la parabola di Babele come sinonimo della confusione, a Dante che nel *Purgatorio* (XII, vv. 28-36) la ricorda congiuntamente al mito dei giganti, e ne fa monito alla superbia umana, o all'avvincente poliglottismo del *Waste Land* di T.S. Eliot che del mito utilizza il dato della diversificazione linguistica⁸².

Nel nostro caso: lo stesso Tellkamp ci invita esplicitamente a leggere il mito della Torre babilonese come matrice allegorica e, sebbene consapevole delle insidie applicative poste da un mitologema dai contorni così lievi, di questa matrice intendo rintracciare alcune delle caratteristiche che, alla luce dei richiami dell'autore e delle osservazioni di Mayer, vanno intese come permanenze residuali del mito di fondazione. L'analisi di questo mito cercherà di dare altresì conto di come lo stesso si serva di una polifonia di rimandi intertestuali cui Tellkamp sapientemente attinge. Si tratta di un vastissimo repertorio di modelli che, sia sul piano macrotestuale che su quello di una più puntuale stilistica delle fonti, pervadono l'opera. Il romanzo, come nota Matteo Galli,

⁸¹ In particolare, nel film di Lang, si sottolinea la hybris di una perfidia politica; la Torre di Babele si immagina, con un'iconografia che rimanda a Bruegel, come titanica impresa di un progetto politico elitario e totalitario che schiaccia la stessa forza lavoro che lo ha edificato. Il mito, in *Metropolis*, è da leggersi alla luce della dicotomia *Hirn – Hände*, che permea gran parte della retorica dell'opera.

⁸² Della diversificazione con cui il mito agisce sulla cultura occidentale dà conto Pavia, Rosario: *Babele*. Meltemi, Roma: 2002, pp. 9-28.

ha tutte le carte in regola per essere considerato uno dei testi più importanti della letteratura della post-DDR: un libro di quasi mille pagine, con una densità impressionante di riferimenti intertestuali, linguisticamente debordante, uno di quei rari testi capaci di dare vita a un cosmo parallelo, mirabile sintesi di mimesi e invenzione [...]»⁸³

Non essendo questa la sede per una trattazione, per così dire, monografica di questo «cosmo parallelo», mi limiterò a rintracciare gli addentellati che all'interno di *Der Turm* sostanziano il mitologema della torre, anche nelle modalità con cui essi rimandano ai padrini letterari dell'opera.

2.3 Verticalità

La torre è innanzitutto un progetto architettonico. Quella biblica rappresenta l'impresa di mettere lo scibile tecnico al servizio delle ambizioni umane di 'toccare il cielo':

Emigrando dall'oriente gli uomini capitarono in una pianura nel paese di Sennaar e vi si stabilirono. Si dissero l'un l'altro: «Venite, facciamoci mattoni e cuociamoli al fuoco». Il mattone servì loro da pietra e il bitume da cemento. Poi dissero: «Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra».⁸⁴

La costruzione perpendicolare al suolo sancisce una prima caratteristica, la più immediata: l'esistenza di un'altezza da raggiungere, con conseguente allontanamento dal terreno, dalla piana di Sennaar nella versione della Genesi. A beneficiare, dunque, della costruzione sono coloro che vogliono prendere le distanze dalla dimensione orizzontale,

⁸³ Galli, Matteo: «1989-2009: Cronache di Atlantide». In: Sisto, Michele (a cura di): *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*. Scheiwiller, Milano: 2009, p. 284.

⁸⁴ *La Bibbia*. Testo della edizione ufficiale della CEI. Piemme, Casale Monferrato: 1995, p. 18.

gli uomini che, rinnegando la loro consustanziata finitezza, anelano all'unione con la sapienza divina. Dante, nel secondo girone del Purgatorio, ricorda i superbi babilonesi, e l'architetto della loro impresa (*Pur.* XII, vv. 32-6):

Vedea Nembròt a piè del gran lavoro
quasi smarrito, e riguardar le genti
ch 'n Sennaàr con lui superbi fuoro.⁸⁵

Dante riprende *in toto* la condanna della patristica nei confronti del gigante Nembrotte e dell'impresa architettonica che, ad esempio, Sant'Agostino definisce superba empietà:

Erigebat [Nebroth] ergo cum suis populis turrem contra Deum, qua est impia significata superbia.⁸⁶

Indipendentemente dal portato moraleggiante della teologia cristiana che deplora il peccaminoso desiderio di avvicinarsi alla divinità⁸⁷, rimane nel motivo della costruzione verticale la volontà umana non solo di voler accedere a sfere più alte, ma anche di volersi dissociare da un piano dell'orizzontalità ritenuto insoddisfacente. E se il vertice della torre è l'emblema di una bramata vicinanza alla trascendenza, possiamo facilmente identificare nell'orizzontalità – la terra ferma – la dimensione del reale, il luogo in cui ad agire è la storia materiale.

Il pensiero socialista – almeno nella sua vulgata burocratica in DDR – si presenta come marcatamente teleologico, «volto al futuro» («der Zukunft zugewandt») nella formulazione del Becher dell'inno

⁸⁵ Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Purgatorio*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mondadori, Milano: 1994, pp. 357-8.

⁸⁶ Aurelius Augustinus: *Der Gottesstaat, De civitate dei*. Zweiter Band (Buch XV – XXII). Schöningh, Paderborn: 1979. Buch XVI, 4, p. 108.

⁸⁷ Sui moventi dell'impresa cfr. Fabbri, Paolo: *Elogio di Babele*. Meltemi, Roma: 2003², pp. 74-6.

nazionale. Come si è evidenziato nel capitolo precedente, anch'esso si offre ad una interpretazione parareligiosa: il paradiso terrestre (il comunismo) è il fine ultimo della società socialista, coerentemente denominata «società di passaggio» (*Übergangsgesellschaft*) e depositaria della realizzazione dell'utopistica torre del comunismo.

La trascendenza che nutre tale immaginario sembra agevolmente attagliarsi al motivo scelto da Tellkamp: la torre ospita gli ultimi sette anni di vita di questa agonizzante *Übergangsgesellschaft*⁸⁸, che metaforicamente risiede nell'immagine di Bruegel: una costruzione semideserta ancora lungi dall'essere ultimata, ma pur sempre 'elevata' rispetto alla piana che la circonda.

All'immagine di una Torre di Babele cui far riferire la totalità della struttura statale, Tellkamp aggiunge quella di un'altra torre, il *Turmviertel*: un quartiere sopraelevato di Dresda, nella realtà corrispondente al *Weißer Hirsch*, raggiungibile (anche) attraverso una funicolare. Il primo capitolo del romanzo narra del percorso in funicolare che porta il diciassettenne Christian Hoffmann verso casa dei suoi genitori nel *Turmviertel*.

Il capitolo è denominato «Ascesa» («Auffahrt») e sembrerebbe già in questo riecheggiare la prima sezione del primo capitolo del *Zauberberg* di Thomas Mann, «Arrivo» («Ankunft»). La salita di Hans Castorp verso le vette dei Grigioni, una «salita erta e dura» («jäher und zäher Aufstieg»⁸⁹), si conclude alle porte del sanatorio internazionale Berghof. Parallelamente il viaggio di Christian Hoffmann – le cui iniziali ripropongono a chiasmo quelle del suo corrispettivo manniano – porta al *Turm*:

⁸⁸ Non a caso lo stesso Volker Braun sintetizza, con pratiche čekoviane, questo stato di agonia della DDR degli anni Ottanta nella sua commedia del 1987 *Die Übergangsgesellschaft*.

⁸⁹ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Fischer, Frankf/M: 1991 [1924], p. 9.

Der Schaffner schlurfte in Richtung Vestibül, griff nach einem am Gemäuer verborgenen Knopf, das Türschloß sumnte, und Christian trat nach draußen. Er war zu Hause, im Turm.⁹⁰

Alla stregua del *Berghof* il *Turm* è un vertice di approdo e si presenta come un'ulteriore vetta di un paesaggio per sé elevato – elevato rispetto alla 'Torre DDR', come il *Berghof* si eleva rispetto ai monti grigionesi⁹¹.

A popolare il *Turm* sono i rappresentanti della borghesia colta di Dresda: musicisti, letterati e medici, un milieu del quale Tellkamp è diretto conoscitore⁹². Questo ambiente, che nello «stato dei contadini e degli operai» non gode di pubblici encomi, ritaglia per sé una dimensione nella quale coltivare l'*otium* – serate letterarie, musicali, lunghe sessioni ad ascoltare comparativamente incisioni di musica colta, bibliofilia, e si tratta di una dimensione che cura la propria aura sino all'onomastica dei luoghi e delle persone.

Christian vive nel *Turm*, più precisamente nella «Casa della Caravella» («Haus Karavelle»), con i suoi genitori Richard e Anne Hoffmann, ma qui risiede anche la sua «Provincia Pedagogica», come recita il primo dei due libri che compongono il romanzo, «Die Pädagogische Provinz». Il giovane Hoffmann, al momento dell'inizio della narrazione (dicembre 1982, Brežnev è morto da qualche settimana) è un diciassettenne promettente, eccelle – a parte qualche *défaillance* in matematica – in tutte le discipline presso il collegio di Waldbrunn e nutre velleità nel campo medico. Ma per Christian più che

⁹⁰ DT, p. 23.

⁹¹ «Unser Sanatorium liegt noch höher als der Ort, wie du siehst», spiega Joachim Ziemssen al cugino Hans Castorp (Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, cit., p. 17).

⁹² Suo padre Frank Tellkamp, al quale il personaggio di Richard Hoffmann deve taluni tratti, è stato primario di chirurgia, oltre che intellettualmente partecipe delle attività del *Neues Forum* di Dresda nell'autunno del 1989 (cfr. Bahrmann, Hannes / Links, Christoph: *Chronik der Wende. Die DDR zwischen 7. Oktober und 18. Dezember 1989*. Ch. Links, Berlin: 2009, p. 48). Lo zio di Uwe, che ha abitato il vero «Abendsternhaus», è stato colui che lo ha iniziato all'ascolto della musica colta; dalle dichiarazioni dell'autore si evince che lo zio reale è servito in qualche misura da modello per i personaggi di Niklas Tietze e Meno Rohde (cfr. Junghänel, Frank / Wächter, Markus: «Die Turmgesellschaft», cit.).

la scuola sono gli abitanti del *Turm* – i *Türmer* – a costituire l'istanza pedagogica precipua del suo divenire: grazie alle letture consigliate dallo zio Meno Rohde – che risiede nella «Casa dei Mille Occhi» («Tausendaugenhaus») -, o alla «stanza della musica» («Musikzimmer») del medico Niklas Tietze – che abita nella «Casa di Venere» («Haus Abendstern»), dove si tengono intense sessioni di ascolto. La «provincia pedagogica» è il luogo in cui Christian compie il suo percorso di formazione, è qui che ha trascorso i suoi goethiani 'anni dell'apprendistato', per rimandare ai *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dal quale il romanzo trae uno dei suoi motivi più pervasivi. Al pari di Wilhelm, Christian percorre un sentiero di maturazione guidato da una *Turmgesellschaft*, una società elitaria che si incarica della crescita intellettuale e morale del proprio giovane adepto.

Il mondo in cui vive il *Bildungsbürgertum* di Dresda è un mondo del 'sopra', di quel mitico «oben» dal quale gli ospiti del *Berghof* non si lasciano scalfire dalla dimensione pianeggiante. Thomas Mann impiega un sintagma ostinatamente iterato per scandire anche sul piano ritmico tale peculiarità: «hier oben». Hans Castorp nota con sorpresa come il cugino Joachim abbia inglobato il sintagma nel suo eloquio:

«Spreche ich sonderbar?» fragte Joachim mit einer gewissen Besorgnis und wandte sich seinem Vetter zu . . .

«Nein, nein, verzeih, es kam mir wohl nur einen Augenblick so vor!» beeilte sich Hans Castorp zu sagen. Er hatte aber die Wendung «Wir hier oben» gemeint, die Joachim schon zum dritten- oder viertenmal gebraucht hatte und die ihn auf irgend eine Weise beklemmend und seltsam anmutete.⁹³

Tellkamp riprende il sintagma e si può permettere di farne poggiare la potenza evocativa sulla inequivocabile e consolidata classicità che esso ha assunto nella memoria (letteraria) collettiva, divenendo emblematico della 'Davos mitica'. Non ha dunque bisogno di iterarlo per le quasi duecento occorrenze che impiega Thomas Mann; ne basteranno poco

⁹³ Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, cit., p. 17.

meno di venti, perché la sua Torre si imbeva di simbolicità e atemporalità accostabili al modello manniano. In una delle passeggiate che, attraverso le figure del romanzo, portano il lettore per il *Turmviertel*, il narratore descrive così uno dei luoghi aurati della Dresda di finzione, una delle ville adiacenti alla sede dell'istituto di ricerca del Barone von Arbogast (corrispondente a Manfred von Ardenne, vulgo «il barone rosso del Weißer Hirsch»⁹⁴):

Schloß Arbogast zeigte sich im Glanz seiner Pracht [...] Viele Türmer nannten es «Schloß», eine Bezeichnung, die noch ein weiteres Anwesen hier oben trug: «Schloß Rapallo» unterhalb der Sibyllenleite. Doch Schloß Rapallo wirkte südländisch, besaß die heiteren Formen des Mittelmeers [...] ⁹⁵

Notiamo come «qui in alto» («hier oben») sia l'onomastica poetica a operare su una sintassi e un tono che, solo in apparenza, sembrerebbero rinviare a un atteggiamento naturalistico – peculiarità che avvicina Tellkamp al modello metatestuale dello *Zauberberg*, dove insieme allo straniamento delle figure, agisce una peculiarità topografica: ricordiamo solo che il *Berghof*, presentato in apparenza naturalisticamente, si compone di elementi derivanti dalla finzione e, allo stesso tempo, da un altro sanatorio realmente esistito, il *Waldsanatorium* di Arosa, anch'esso frequentato da Mann in compagnia della moglie Katia.

Il breve passo citato contiene in sé alcuni elementi caratterizzanti della verticalità della torre. In primis va evidenziato che il nome scelto da Tellkamp per straniare Manfred von Ardenne, Arbogast, rimanda all'omonima figura della novella *Der Schatz* (1836) di Eduard Mörike, laddove si legge del fantastico resoconto autobiografico del consigliere Arbogast – un dato decisamente non casuale rispetto ai propositi dello Arbogast del *Turm* di scrivere una propria autobiografia con l'apporto del letterato Meno Rohde. Accanto a un primo «castello»,

⁹⁴ «[...] der Rote Baron vom Weißen Hirsch», in Wieke, Thomas: *DDR für Angeber*. Bassermann, München: 2007, p. 66.

⁹⁵ DT, p. 224.

l'istituto di ricerca di Arbogast, si erge un altro «castello», qui denominato «Rapallo», ma che nella realtà corrisponde alla Villa San Remo nel Weißer Hirsch⁹⁶. Nella scelta di includere nell'originale rielaborazione della topografia di Dresda la villa che fu abitata dal segretario di Gerhart Hauptmann, si rintraccia ancora un motivo che riconduce al mondo dell'«oben»: Hauptmann era ricoverato al sanatorio Weidner, anch'esso sopraelevato rispetto al resto del Weißer Hirsch, allorquando Dresda soccombeva al bombardamento alleato ed è di Hauptmann il refrain dei nostalgici *Türmer*, «chi ha dimenticato come si piange, lo impara di nuovo a cospetto della distruzione di Dresda» («wer das Weinen verlernt hat, der lernt es wieder beim Untergang Dresdens»⁹⁷). Aver ribattezzato la Villa San Remo con «Castello Rapallo» consente a Tellkamp di attirare sul *Turm* ulteriori echi letterari: Ernest Hemingway e il circolo di Ezra Pound, ma potremmo aggiungere, contando sull'enciclopedismo di Tellkamp, anche Eugenio Montale⁹⁸.

La montagna di Mann non è la sola vetta allegorica cui si allude nel *Turm*. Ritornando al capitolo di apertura del romanzo, durante il tragitto in funicolare che porta verso il *Turm*, Christian cerca invano, perché distratto da ciò che vede attraverso i finestrini della vettura, di leggere un volume regalatogli dallo zio Meno Rohde, che è anche editore dello stesso libro. È un volume di antiche saghe germaniche che porta in copertina l'effigie di Tannhäuser, il *Minnesänger* che visse sulla Montagna di Venere (*Venusberg*), il sconosciuto mondo dell'amore pagano, sensuale, che – nella versione di Wagner – gli costerà la vita nella dimensione del 'sotto'. Tannhäuser e il *Venusberg* esaltano anche una simbolicità, sulla quale si impernia molto dell'immaginario del romanzo, quella dei mondi lontani e sensuali: l'oriente fantastico dei

⁹⁶ Cfr. Junghänel, Frank / Wächter, Markus: «Die Turmgesellschaft», cit.

⁹⁷ DT, p. 347, p. 368.

⁹⁸ Non è da escludersi che Tellkamp conosca la poesia di Montale dedicata a Camillo Sbarbaro, 'Caffè a Rapallo'; Montale è tra i poeti italiani citati da Tellkamp nella sua Leipziger Poetikvorlesung. Cfr. Tellkamp, Uwe: *Die Sandwirtschaft. Anmerkungen zu Schrift und Zeit*. Suhrkamp, Frankf/M: 2009, p. 67.

racconti delle *Mille e una notte*⁹⁹, delle favole di Wilhelm Hauff – con i frequenti rimandi all'eroismo di Almansor o a *Die Errettung Fatmes* (1826) – e delle mete esotiche di Karl May, o di Corto Maltese; *Tannhäuser-Lichtspiele* è il nome del cinema che ospita le pellicole di animazione e d'avventura (si fa anche un cenno alla programmazione di *Piedone d'Egitto* con Bud Spencer¹⁰⁰) di cui sogna Christian, al pari dei suoi coetanei del *Turm* – i cugini Muriel, Fabian, Ezzo e Reglinde, a loro volta portatori di nomi dal gusto esotico.

La mitica vetta dello spazio verticale non è, tuttavia, solo un luogo dal quale Tellkamp dà sfogo alla sua vena citazionista e al diletto intertestuale. Questa mitizzante realtà ulteriore del «qui in alto» si attaglia in particolare a una qualità funzionale del mitologema della Torre, il suo valore di *turris eburnea*.

2.4 La *turris eburnea*: *refugium* massonico e resistenziale

Sie gingen durch die nächtlich leere Mondleite [...] Verena sagte lange nichts, und er [Christian] drängte nicht, erinnerte sich an den Spaziergang mit Meno im Winter, vor der Geburtstagsfeier in der »Felsenburg«, wie geheimnisvoll und voller Geschichten ihm das Viertel erschienen war, jetzt wirkte es verschlossen.¹⁰¹

Verena, la *Dulcinea* di cui Christian è innamorato, la ragazza spigliata e dal grande senso pratico, è una rappresentante del mondo che non conosce la Torre, potremmo definirla una figura del 'mondo di sotto', e in questo passaggio Christian la conduce per il *Turm*. Le mostra la «Casa della Caravella», ma con una riserva, che sembra un ammonimento: «solo dall'esterno -»¹⁰². Attraverso Verena, Christian avverte il suo

⁹⁹ La reinvenzione topografica di Dresda, disegnata per mano dello stesso autore e riprodotta sulla controguardia del volume, riporta l'indicazione di scala «1:1001».

¹⁰⁰ DT, p. 162.

¹⁰¹ DT, p. 415.

¹⁰² «Nur von außen -» (DT, p. 414).

essere 'altro' rispetto ai suoi coetanei, è lei che manifesta apertamente quello che molti dei compagni pensano di Christian: che sia spocchioso, serio, insomma un outsider. Qui lui stesso ci mostra la placenta che lo ha prodotto: un luogo «misterioso e pieno di storie».

Quale sia il 'mistero' che pervade la Torre è presto detto: trattasi dell'esercizio della cultura e delle arti liberali di cui i *Türmer* non riescono a fare a meno e, sarà già evidente, l'eredità romantica in particolare. Il romanzo ha radici profonde nell'humus del Romanticismo tedesco, rinvenibile oltre che nel cognome di Christian, in alcune altre scelte onomastiche: Barsano – segretario della SED a Dresda negli anni Ottanta, corrispondente a Hans Modrow – riecheggia il principe Barsanuph¹⁰³, tutore di un'improbabile ideologia illuministica nel *Klein Zaches genannt Zinnober*; l'annoiato, ma talvolta inquietante, gatto di Meno prende il nome con il quale Mustapha camuffa la propria identità nel *Die Errettung Fatmes* di Wilhelm Hauff: Chakamankabudibaba. La lista di prestiti e di rimandi da e verso il mondo letterario romantico potrebbe essere assai più lunga; bastino, però, gli esempi sin qui citati a delineare la natura fantasmagorica delle figure che popolano la Torre; in particolare, emerge un'antropologia dei *Türmer* che fa dell'appartenenza alla sfera 'romantica' un dato ontologicamente fondante e che distingue il cenacolo attorno al *Turmviertel* dalle restanti figure:

Wissen war, was zählte; Wissen hieß der gehütete Schatz derer hier oben. [...]

[Christian] schlang sich Wissen in sich hinein, soviel er konnte. Denn auch er wollte berühmt werden und anerkannt sein von Richard und Niklas, Malthakus und Meno, den Türmer.¹⁰⁴

¹⁰³ Come è stato già sottolineato in Galli, Matteo: «1989-2009: Cronache di Atlantide», cit., p 285.

¹⁰⁴ DT, pp. 150-1.

«Qui in alto» è lo scibile che eleva e che protegge e la conoscenza a farsi autentico baluardo della resistenza, «il tesoro da preservare» («der gehütete Schatz») in gran segreto.

Essere un *Türmer*, nell'universo di Tellkamp, corrisponde alla posa massonica. Del genere del *Geheimbundroman* Tellkamp recupera, oltre all'indirizzo filantropico-progressista che contraddistingue la società segreta di turno, il germe resistenziale a questa insito. Christian, Richard e Meno, e come loro anche gli altri abitanti del *Turmviertel*, si elevano rispetto alla 'Torre Dresda/DDR' proteggendosi da questa, che può essere a sua volta interpretata come società segreta contrapposta, con la sua ritualità, la sua imperscrutabilità – vedi alla voce Stasi -, e la sua kafkiana burocrazia.

In cosa si esplicita dunque la portata resistenziale, la progettualità parallela, dei *Türmer*? L'esercizio di un *otium* colto, in fondo, non basta, visto che anche i detentori del discorso egemone – gli abitanti di Ostrom – si fregiano di essere cultori di belle lettere, nonché di apparire continuatori e depositari della nobile tradizione del classicismo di Weimar – a Ostrom vive uno dei drammaturghi più importanti della Torre/DDR, Eduard Eschschloraque (leggasi Peter Hacks), fra i più strenui sostenitori di un classicismo illuminato contro la decadenza di una metafisica romantica. La turre eburnea romantica installata nel *Turmviertel*, proiettata verso l'esotismo di un fantastico oriente avventuroso¹⁰⁵, e rappresentata soprattutto da Meno e Christian, si oppone tacitamente, ovvero segretamente, all'egemonia discorsiva degli intellettuali integrati che, attingendo al dizionario del Lukács di *Fortschritt und Reaktion* (1945), riducono esperienza e letteratura del romanticismo a categorie essenzialmente reazionarie,

¹⁰⁵ Non deve sfuggire il valore di scarto, di discorso eccedente, che l'orientale assume in certa letteratura romantica; pensiamo ad esempio allo slancio anti-patriarcale dell'orientalismo di Karoline von Günderrode (cfr. il carteggio con Friedrich Creuzer, dove il femminile *Morgenland* si fa metafisica sede dell'autentico, romantico, poetare).

prodromiche dell'obnubilamento nazionalsocialista¹⁰⁶. Il romanzo mette in luce questo scontro tra dimensioni estetiche, riproducendo con verosimiglianza documentale le discussioni del *Verband der Geistestätigen* («associazione degli attivi nell'intelletto», la versione straniata dello *Schriftstellerverband der DDR*) e dei suoi membri, in particolare nelle contrapposizioni tra Georg Altberg (Franz Fühmann) ed Eduard Eschschloraque (Peter Hacks). Nelle parole di quest'ultimo vi è non solo la sintesi della critica al romanticismo da parte dell'intelligenza allineata, ma anche un'impetosa eziologia delle tensioni romantiche:

»Ich bin Aufklärer, das heißt: Kritiker, Ironiker, Ungläubiger, vielleicht. Denn vielleicht glaube ich nicht einmal daran, daß ich an nichts glaube. Sie [Altberg] sind Romantiker, und das heißt, daß Sie zum Kapitalismus beitragen. Denn die Sehnsucht und das Heimweh treiben die Welt, aber das Treiben, eben, ist Kapitalismus. Der Stillstand ist die Utopie. Deshalb will ich, daß die Uhren nicht schlagen [...]. Sie glauben, als Romantiker, der Welt zu entsagen, sie zu fliehen«¹⁰⁷

Possiamo convenire con la versione di Eschschloraque quando afferma che il tipo romantico tende ad «abdicare al mondo» («der Welt [...] entsagen»), dunque gli si oppone. Il vero Peter Hacks, a più di dieci anni dalla caduta del Muro – evento che egli definisce «controrivoluzione»¹⁰⁸ – riprende la polemica che verso la fine degli anni Settanta lo vede contrapposto a Fühmann e Hermlin, e lo fa con immutati vigore e *wit*:

Die gesamte deutsche Romantik [...] ist eine mutmaßliche Bande von Opiophagen. Hieraus erklären sich sicherlich gewisse Eigenheiten ihrer Poesien [...]¹⁰⁹

e ancora

¹⁰⁶ Cfr. in merito la voce «Romantik-Rezeption in der DDR» in Opitz, Michael / Hofmann, Michael (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur*, cit., pp. 282-4.

¹⁰⁷ DT, p. 923.

¹⁰⁸ Hacks, Peter: *Zur Romantik*. Eulenspiegel, Berlin: 2008, p. 96 e passim.

¹⁰⁹ Ib., p. 27.

Die Autoritäten, die ich heranziehe, sind Goethe, Hegel und Heine. Die drei, sonst keine. Es sind die größten Geister unserer Nation, und sie sind die Zeitgenossen der Romantik, die deren Umtriebe am Leib erfahren haben. [...]

Und Goethe findet die Summe seiner Überlegungen in der bekannten Formel:

«Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke»¹¹⁰

Dalla collazione semantica, ancor prima che ritmica, tra Eschschloraque e il vero Peter Hacks non può non confermarsi la maestria con cui Tellkamp opera lo straniamento: senza giungere alla citazione documentale, egli rielabora, remixa e ricostruisce il reale per offrirci la sempre preferibile *vraisemblance* (Nicolas Boileau).

L'opposizione praticata dai *Türmer* si dà nelle loro taciute pratiche 'segrete'; significativamente, ognuno dei tre protagonisti conduce una vita parallela. Richard Hoffmann, un sanguigno primario che apparentemente esemplifica il buon pater familias borghese, rifugge dal modello codificato e accettato, oltre che con esplicite boutade contro il sistema, attraverso la resa alla sua satiriasi che lo porta a sedurre la moglie del collega Weniger, a formarsi una famiglia parallela con una figlia avuta dall'amante Josta Fischer, a non disdegnare le avance della vicina di casa di questa e, *dulcis in fundo*, a concupire Reina Kossmann, la fidanzata di suo figlio Christian. Meno Rohde è redattore della casa editrice «Hermes» e come tale ha il delicato incarico di selezionare, correggere, 'censurare' i testi e renderli pubblicabili, è almeno in apparenza integrato al sistema a tutti gli effetti; l'opposizione al discorso egemone, e addirittura alla propria stessa funzione professionale, emerge soprattutto nei frammenti dei suoi diari, quelli che durante le manifestazioni dell'autunno della *Wende* rischia di smarrire nella folla. Questi testi, riportati in corsivo a mo' di inserti poetici all'interno del romanzo, testimoniano di una predilezione per la mitografia – germanica e non –, una tracotanza manieristica, tecniche da *stream of consciousness* joyceano, oltre che di un immaginario

¹¹⁰ Ib., pp. 110-1.

fortemente indebitato verso le tradizioni e le figure letterarie che in DDR circolavano in condizioni di quasi clandestinità: uno su tutti Hermann Hesse¹¹¹ – una biografia del quale è tra le letture compiute in gran segreto dallo stesso Tellkamp durante la naia, cosa che gli costa una prigionia punitiva¹¹². L'entità resistenziale con cui Meno segretamente si oppone all'egemonia culturale è dunque nella misura della sua produzione, e della sua cifra, letteraria. Se Meno 'resiste' nella scrittura, è nella lettura che Christian pratica l'emancipazione dalle linee ufficiali:

Christian las. [...]

Früher hatte er Jules Verne gemocht, Jack London und Gerstäcker [...]. Er hatte Abenteuer geschichten geliebt, Stevensons «Schatzinsel», Defoes «Robinson Crusoe» [...]. Zu Beginn der EOS aber hatte ihm Meno ein Buch gegeben, das Christian auf eine Weise beeindruckte, die er sich nicht erklären konnte; es war «Die Welt von gestern» von Stefan Zweig [...]¹¹³

Egli sfugge al desiderio normativo ed esclusivo della politica culturale statale, la sua scolarizzazione ufficiale, attraverso la simbiosi con mondi poetici paralleli informati all'esotismo e all'avventura, mondi antagonisti a quelli prescritti dal realismo socialista. A questi si aggiunga il *Tonio Kröger*, con il quale Christian si identifica negli anni dell'adolescenza¹¹⁴, di fatto sancendo una continuità con un ulteriore protagonista (alter ego) manniano, quello che di sé dice: «vivo fra due mondi»¹¹⁵.

Le pratiche protettive, resistenziali, attuate dai tre protagonisti si allargano anche agli abitanti della Torre. La lettura di Stefan Zweig fornisce a Christian una interessante chiave interpretativa di un'altra caratteristica dei *Türmer*: la loro predilezione per il *Mondo di ieri*. Se per

¹¹¹ Si vedano i riferimenti di Meno al *Glasperlenspiel* e al suo «Kastalien» nella «Ouverture» del romanzo e nel capitolo «Kastalia».

¹¹² Cfr. Krekeler, Elmar: «Bei Uwe Tellkamp ticken die Uhren der DDR noch». *Die Welt*, 13.09.2008.

¹¹³ DT, pp. 151-2.

¹¹⁴ Cfr. DT, p. 143.

¹¹⁵ «Ich stehe zwischen zwei Welten», Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. S. Fischer, Berlin: 1955 [1903], p. 80.

Zweig la *Welt von gestern* è il luogo del «rimpianto di un mondo saldo e sicuro, ancorato a vecchi e fermi valori»¹¹⁶, i *Türmer* vedono nella ‘vecchia Dresda’ un passato glorioso, da compiangere per un verso, per un altro da riattivare nel ricordo, in un salvifico *refugium* antagonista, di segno opposto al *refugium* della cultura ufficiale; viene in mente l’esperienza di Georges Bataille, della rivista *Acéphale* e dell’omonima società segreta che, raccolta attorno al filosofo, intendeva opporsi alle depravazioni intellettuali dell’ideologia nazifascista – antisemitismo e appropriazione del pensiero nietzscheano – con gli stessi mezzi di una sacralità e una ritualità ermetiche¹¹⁷.

La predilezione di Tellkamp per la rappresentazione di élite si manifesta già con i due romanzi precedenti il *Turm*. Se nello *Eisvogel* troviamo un elitismo fatto di conservatori che rimettono in scena una ritualità nazionalsocialista, il precedente *Der Hecht, die Träume und das portugiesische Café* ci riporta a Dresda, quella post-*Wende*, dove troviamo un poeta in erba, Florian, che indulge a romantiche *rêverie* indotte dalle visite ai locali del «Papierboot», il negozio di anticaglie dell’antiquario Bruno Korra, nel *Turm* collocato nelle vicinanze dello studio medico di Niklas Tietze:

... und es war Florian, als verlöre das, was ihn umgab, alles Unmittelbare, träte aus seiner Existenz in eine andere, tiefere, als bedürfe es der Stille, die andere Geräusche schafft, und des Gehörs [...] ¹¹⁸

Florian pratica una interiore, poetica ‘uscita dalla propria esistenza’ per approdare a un’altra, «più profonda». È una profondità assimilabile alla

¹¹⁶ Magris, Claudio: *Il Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Einaudi, Torino: 1963, p. 14.

¹¹⁷ Del fallimento delle spinte laicizzanti del socialismo reale e della contiguità con una teologia di marca totalitaria, e del progetto della società segreta *Acéphale*, parla Roberto Esposito nella ‘Introduzione’ a Bataille, Georges: *La congiura sacra*. Bollati Boringhieri, Torino: 1997, pp. XI-XXXVI.

¹¹⁸ Tellkamp, Uwe: *Der Hecht, die Träume und das portugiesische Café*. Dtv, München: 2009 [2000], p. 53.

resistenza che i *Türmer* esercitano nel *refugium* nel quale essi consumano i riti di un segreto esercizio culturale.

La Torre è dunque un luogo concepito come entità fisica (si veda la pianta della immaginaria Dresda) all'interno della quale è possibile divincolarsi dall'esistenza convenzionale. Ma non è solo questo. La Torre è più di un mero luogo fisico. Come viene sottolineato in un saggio di David Clarke¹¹⁹, che vede nella Torre un bachtiniano *chronotopos*, dal dato topografico di un luogo resistenziale non può che scaturire una dimensione temporale che gli faccia eco: quella della Torre è una società situata in un tempo a sé stante.

2.5 Uno scandaglio acustico: tempo, ritmo e musica

Se si pensa alle torri presenti ne *La vida es sueño* (1635) di Calderón de la Barca e in *Der Turm* di Hugo von Hofmannsthal (1927), non si può ignorare che in entrambi i casi – sebbene la riscrittura di Hofmannsthal sposti, di versione in versione, accenti e interessi – la costruzione che sottrae Segismundo/Sigismund alla *vita activa*, quella che si svolge nel fantomatico “Regno di Polonia”, è allo stesso tempo il congegno che disinnesci la temporalità – la stessa prigionia in fondo non è altro che una forma di azzeramento del tempo.

Pur tuttavia, se da un lato la privazione coatta del proprio tempo è riconducibile al sistema totalizzante e totalitario della ‘Torre DDR’, da un altro i *Türmer* gravitano in una dimensione temporale che sembrerebbe non essere commensurabile con il comune strumentario – sintomatico è, ad esempio, che nell'appartamento di Meno vi sia una *Zehnminutenuhr*, un orologio che risuona ogni dieci minuti, anziché ogni quarto d'ora, come è convenzione: il tempo segue un altro ritmo.

Come si è mostrato per il Florian di *Der Hecht, die Träume und das portugiesische Café*, nella bottega dell'antiquario Bruno Korra,

¹¹⁹ Clarke, David: «The Chronotopes of Tellkamp's *Der Turm*». In: *German Life and Letters* 63/4. Blackwell, Oxford: 2010, pp. 490-503.

ovvero nel reliquiario che vi custodisce, è metaforicamente contenuta una sorta di macchina del tempo che consente ai *Türmer* di abbandonare la dimensione presente per abbracciare altre dimensioni temporali. Nel «Papierboot» (si noti ancora una volta la colorazione esotica dell'onomastica) sono, ad esempio, custoditi pregiatissimi volumi portati da un ricercatore del Pergamon-Museum berlinese sulla civiltà mesopotamica. I *Türmer* non resistono alla forza d'attrazione della storia, e del mito, di Babilonia:

Plötzlich tauchten niegehörte (!) Namen auf, bildeten weiße Wölkchen vor den Mündern der vor Wachendorfs Konditorei auf Semmeln Wartenden; Assurbanipal, Assurnasirpal I und II, Hammurabi schwirrten hin und her; [...] Im Haus Zu den Meerkatzen unterbrach man die Forschungen am Alten Dresden und wandte sich jenen Epochen voller mythischer, in Tierfelle gekleideter Männer [...] ¹²⁰

I *Türmer*, attraverso questo volume di storia e mitologia – addirittura riprodotto in esemplari dattiloscritti una volta esauriti in originale -, sembrano immergersi in un mondo antico, e leggono di una società privilegiata, delle sue bellezze:

Mit Ehrfurcht blätterten sie die Buchseiten um [...]. Es gab Anrufe zu nächtlichen Stunden, im Viertel spann sich ein Netz zwischen Telefonhörern; man wies auf besondere Schönheiten hin, diskutierte die Lage der Hängenden Gärten in der Stadt Babylon [...] Stirnen, glatte, faltige, schwärmerische und nüchterne, beugten sich über die Farben und Formen jener langversunkenen, unter Sand und Sintflut verschütteten Zeit.

Es verging so schnell, wie es gekommen war. Die imposanten Zikkurats zerbröckelten, [...] kaum war eine Fahrt nach Berlin, zur Museumsinsel, organisiert [...]

Die Babylonischen Phantasien verblaßten, nachdem man das Völkerkundesmuseum im Japanischen Palais besucht hatte. Der Wissenshunger der Türmer verlangte nach Neuem [...] ¹²¹

¹²⁰ DT, p. 869-70.

¹²¹ DT, p. 871.

Oltre a Bruno Korra, vi è un altro detentore di una ‘macchina di elevazione spaziotemporale’; si tratta di Malthakus, un collezionista di memorabilia dell’ante-guerra e di cartoline, francobolli e simili raffiguranti luoghi lontani – francobolli della Nuova Zelanda, cartoline con immagini di Costantinopoli. Malthakus corrisponde a Horst Milde, un cronista locale che lo stesso Tellkamp ha consultato per la ricostruzione di taluni particolari e che testimonia del metodo di straniamento mitizzante dell’autore¹²².

Similmente, l’atteggiamento verso la propria città è uno che prende le distanze dal presente e si volge al passato. Molti dei *Türmer*, come accennato, si proteggono nel passato della ‘vecchia Dresda’, essi hanno una personale ‘Bibbia da comodino’, il volume di Fritz Löffler *Das alte Dresden* (1955): un catalogo iconografico e architettonico della città che fu cancellata dai bombardamenti alleati. Il volume di Löffler appare indisturbato sul mercato della DDR nelle sue prime tre edizioni (1955, 1956, 1957) per poi subire il rigetto delle autorità ufficiali nel 1965, dunque nella temperie dell’incipiente involuzione repressiva, che lo definiscono «nocivo alla politica culturale della città»¹²³.

Come le letture romantiche, il libro di Löffler offre una via di fuga, ma non una esotica o metafisica. Attraverso l’imponente silloge di immagini, didascalie e piantine di Löffler, il *Türmer* viaggia nella stessa Dresda, quella delle glorie barocche e classiche, delle bellezze di Matthäus Daniel Pöppelmann, Karl Friedrich Schinkel e Gottfried Semper. Questo elemento dell’antropologia del *Türmer*, la sua predilezione per la vita in un passato protettivo, emerge nel ritratto che Meno Rohde, in una pagina dei suoi diari, fa emergere di Niklas Tietze, l’anale collezionista di musica colta:

¹²² Horst Milde racconta del carteggio intrattenuto con Tellkamp e di una sorta di iniziale disappunto provato, alla lettura del romanzo, nel vedere i suoi resoconti trasfigurati da una ricostruzione *à clef*. Cfr. Junghänel, Frank / Wächter, Markus in: «Die Turmgesellschaft», cit.

¹²³ «[D]er Kulturpolitik der Stadt schädlich», citato da Gerhard Glaser nella «Prefazione» a Löffler, Fritz: *Das alte Dresden*. E.A. Seemann, Leipzig: 1999¹⁴, p. 8.

Ja, das ist er [Niklas], einer von hier oben, ein Türmer: die von der Vergangenheit wie von einem Gelobten Land sprachen, sich mit ihren Insignien, heraldischen Erkennungszeichen, ihren Karten und Fotografien umgaben; was war sie ihnen? Ein Sternbild von Namen, eine Milchstraße von Erinnerungen, ein Planetensystem heiliger Schriften, und die heiligste davon, die Sonne, hieß DAS ALTE DRESDEN, geschrieben von Fritz Löffler (und hörte die Spieluhr: Dresden ... in den Musennestern / wohnt die süße Krankheit Gestern)¹²⁴

Meno ci parla del luogo d'approdo raggiungibile con l'esercizio dell'esperienza sensoriale legata all'attivazione del reliquiario (le nobili «insegne», gli «emblemari araldici») della Dresda perduta. Il *Türmer* trae consolazione da un interiore viaggio temporale, del quale inizio e fine coincidono con l'arresto del tempo ufficiale, 'oggettivo', procurato dai feticci del consumo culturale. Tra questi il volume di Löffler assume un ruolo di particolare rilievo.

Quanto viene detto a proposito di Niklas e gli altri *Türmer* si attaglia alla percezione che lo stesso Tellkamp ha della città:

Das Dresden meiner Erinnerung [...] war eine Winterstadt, durchquert von der kranken Elbe, die [...] an die verwitterten Zimmer zu lagern schien, in denen die Zeit stillstand und die Bewohner mehr in Träumen als in ihrem Alltag zu Hause waren, über dem der rote Sowjetstern leuchtete.¹²⁵

Tra le parole chiave, riportate a mo' di sottotitoli, al breve testo poetologico dal quale traggio questa citazione leggiamo: «L'incanto del tempo» («Verzauberung durch Zeit»), «La lezione dei dolci veleni» («Die Schule der süßen Gifte»¹²⁶). Nel tempo, in particolare nel passato, risiede il «dolce veleno», per Tellkamp l'origine del poetare. Dallo scandaglio di un'oggettistica di feticci, con un metodo che ricorda la proustiana

¹²⁴ DT, p. 363.

¹²⁵ Tellkamp, Uwe: *Die Sandwirtschaft*, cit., pp. 61-2.

¹²⁶ *Ib.*, p. 60.

ricerca¹²⁷, il colto *Türmer* si ammala della «dolce malattia ieri», il ‘morbo del tempo’. Rimanendo nella metafora patologica, l’autore conclude che è ufficio del poeta sfruttare questo morbo, in una certa misura, curarlo:

Zeit ist die Krankheit, der Dichter ihr Arzt [...].¹²⁸

Si diceva di come l’abitante della Torre pratica la sua opposizione attraverso una proiezione spazio-temporale del sé, e si è visto di come, nel caso dello spostamento temporale, l’acchito di tale movimento di uscita dal tempo commensurabile derivi dalle arti, da quelle figurative alle lettere. L’io poetico, quello che per Tellkamp il poeta si premura di curare, si svincola dal tempo degli orologi e delle datazioni anche attraverso i propri sensi, la particolare coscienza alternativa sviluppata nel milieu del *Turm*.

Da Henri Bergson (ma anche da William James o da Edmund Husserl) in poi sappiamo quanto tempo e coscienza dello stesso siano concetti da considerarsi assai vicini e interdipendenti. Da Proust (ma anche da Joyce e Mann) in poi sappiamo quanto i mezzi della letteratura siano in grado di riflettere attorno allo ‘scorrere’ del tempo – con flussi di coscienza e di memorie. Tellkamp è autore che riattiva i grandi modelli del primo e del tardo modernismo. Ricordiamo, ad esempio, che del *Zauberberg* non utilizza solo la cornice temporale dei sette anni, ma anche le espansioni e contrazioni del tempo narrativo a creare discrasie con il tempo narrato.

Nella scrittura di Tellkamp, la riflessione attorno alla temporalità beneficia di un elemento ulteriore, ed è quello che per definizione consiste di tempo: la musica. *Der Turm* è un romanzo che vive di musica tanto sul piano della tela intertestuale quanto su quello della cura stilistica.

¹²⁷ Cfr. Kristeva, Julia: «Proust and Time Embodied», in: Bloom, Harold (ed.): *Marcel Proust*. Chelsea House, Broomall: 2004, pp. 17-36.

¹²⁸ Tellkamp, Uwe: *Die Sandwirtschaft*, cit., p. 63.

Vediamo un esempio di come i *Türmer* praticano l'uscita dal tempo oggettivo attraverso un esercizio sensoriale, il culto degli ascolti musicali:

[...] Tannhäuser hob, stellte sich Christian vor, immer wieder den Arm und besang Frau Venus im Berg, an diesem Punkt kam die Nadel nicht weiter, schien eine Barriere zu stoßen, die sie zurückwarf und stereotyp dieselbe Melodie wiederholen ließ, unterrauscht von Geigentremoli, Harfenschwimmen und dem Funkenknacken der Schallplatte, die im Dritten Reich aufgenommen worden war, Sonde in eine lang versunkene Bühne, schartig und, wie Christian manchmal dachte, wenn er neben Niklas saß und zuhörte, durchknistert von Rundfunkmeldungen über Angriffe und den Bordradaren der Bomber im Anflug auf Dresden.¹²⁹

Christian, che qui sta per tutti i colti *Türmer*, si sposta al tempo della recita dell'aria con cui Tannhäuser mostra le sue capacità canore ed encomiastiche alla Venere sul Monte («Dir töne Lob! Die Wunder seien gepriesen», atto primo, scena seconda), e dall'evocazione del trovatore brandente un'arpa sul Monte di Venere. Mentre Tannhäuser implora la sua «regina» di concedergli libertà di 'scendere' dal monte, di liberarlo dall'incanto, per misurarsi con la Storia, l'io di Christian si muove temporalmente verso il tempo dei bombardamenti di Dresda del '45. La 'macchina del tempo' ha qui le sembianze di un vinile nei cui solchi si incaglia la puntina di lettura: tempo di esecuzione e tempo oggettivo si azzerano simultaneamente e favoriscono una dilatazione narrativa, una fuga nel passato di Dresda.

«Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding» [...]. Es war ein Zitat aus dem «Rosenkavalier», die Marschallin sang es; und Christian glaubte, daß diese Marschallin noch lebte, hier irgendwo in einem der Häuser, und von der Zeit flüsterte, sie sogar besaß wie eine Essenz und in die Uhren speiste in der langsamen, geduldigen Weise einer Spinnerin am Spinnrad¹³⁰

¹²⁹ DT, pp. 142-3.

¹³⁰ DT, p. 142.

Christian fa della marescialla del *Rosenkavalier* una entità metafisica stanziata nel *Turmviertel*, una sorta di soprano-divinità pagana che somministra il tempo agli orologi, e per estensione controlla le vite dei *Türmer* che, proprio in virtù del tempo, partecipano della storia o si allontanano dalla stessa. Ma la principessa di Werdenberg – la cui aria finale del primo atto è citata a mo' di *rondeau* in *Der Schlaf in den Uhren* – offre altresì ancora una chiave interpretativa dell'allegoria della Torre. Continuando da dove lascia Christian, il testo di Hofmannsthal recita:

Wenn man so hinlebt, ist sie [die Zeit] rein gar nichts.
Aber dann auf einmal,
da spürt man nichts mehr als sie:
sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.¹³¹

Non è un caso che Christian veda nella marescialla una potenziale abitante del *Turmviertel*. La principessa confessa al suo amante fanciullo Octavian di possedere una personalità che soffre di una sorta di 'cronopatia', di un morbo che è «dentro di noi». Gioie e sofferenze della marescialla sono subordinate alla percezione che questa ha del tempo:

[...] du weißt ja, wie ich bin.
Ein halbes Mal lustig, ein halbes Mal traurig¹³²

Al pari dei suoi potenziali vicini di casa della Torre, la marescialla desidera che il tempo oggettivo si fermi:

Manchmal hör' ich sie fließen unaufhaltsam.
Manchmal steh' ich auf, mitten in der Nacht
und laß' die Uhren alle stehen.¹³³

¹³¹ Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke II. Dramen und Libretti*. Hrsg. von Dieter Lamping. Artemis & Winkler, Düsseldorf: 2004, p. 403.

¹³² *Ib.*, p. 400.

¹³³ *Ib.*, p. 403.

Gli orologi della marescialla debbono essere fermati, perché la dura storia materiale si azzeri e lasci il campo alla poetica percezione del sé – nel suo caso il sopravvento della donna giovane e immutabile su quella che il tempo condanna a invecchiare –, dunque per compiere un salto in una seconda dimensione temporale. Il tempo percepito dalla principessa di Werdenberg si compone di due velocità, una diurna, ovvero il tempo oggettivo e ufficiale, e una notturna, quella che le permette di vivere nell’atemporalità della giovinezza e del piacere, quanto le offre Octavian¹³⁴.

Il riferimento esplicito al *Rosenkavalier* registra una sola occorrenza nel romanzo, eppure i versi della marescialla che indugiano sull’appercezione del tempo dimostrano di possedere un valore sia stilistico sia funzionale di prim’ordine nell’economia del testo. Come si vedrà anche nel capitolo che segue, Tellkamp adotta il verso «aber dann auf einmal» come vettore musicale e stilistico che risuona in coincidenza con il richiamo alla storia materiale, al tempo oggettivo. La marescialla, che Tellkamp trasferisce nel *Turmviertel*, costituisce il *memento* dell’ineluttabilità del piano orizzontale, della Storia che scioglie la Torre e ne risucchia gli abitanti verso il basso:

... aber dann auf einmal ...

Schlugen die Uhren, schlugen den 9. November, »Deutschland einig Vaterland«, schlugen ans Brandenburger Tor:¹³⁵

È il tempo a innescare la *Wende*, a rompere l’incantesimo che ha collocato la Torre in un’altra temporalità, e c’è da credere che questo evento non passi in sordina nella vita dei *Türmer*. È la marescialla a ricordarcelo: «da spürt man nichts mehr als sie».

¹³⁴ Cfr. le parole di Octavian nella prima scena del primo atto: «Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag! / Für was ist der Tag! Da haben dich alle!», ib., p. 370.

¹³⁵ DT, p. 973.

III. L'ATLANTIDE

3. Vineta ovvero Atlantide

Chiamato a tenere un discorso per l'apertura della quarantesima stagione del Berliner Ensemble, Volker Braun compone un testo a forma mista che sembra presagire l'imminente collasso della DDR. Particolare attenzione va prestata all'universo semantico al quale il poeta attinge:

1

Wie unklar ist der Stoff
Der Welt. Zu den Stürmen und Fluten
Den unausbleiblichen Erdbeben
Treten die Beben der Völker und
Der Erdrutsch der Gedanken.

Lange schien es, als stünden die Zeiten
Still. In den Uhren
Der Sand, das Blut, der abgestandene
Tag. Jetzt bricht er an
Der jüngste wieder und unerwartet.

[...]

2

[...]

Unser Staat meldet seine Erfolge, als hätten wir die DDR dem Meer abgerungen.
Wirklich, es war ein Meer von Trümmern.

[...]

4

[...]

Eröffnen wir
Auch das Gespräch
Über die Wende im Land.¹³⁶

¹³⁶ Braun, Volker: «Prolog zur Eröffnung der 40. Spielzeit des Berliner Ensembles am 11. Oktober 1989». In Id.: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir erst einmal am Ende. Äußerungen*. Suhrkamp, Frankf/M: 1998, pp. 11-3.

Ci si trova in presenza evidente di complessi metaforici e usi semantici che inscrivono la DDR in un immaginario apocalittico: «smottamento», «maree», «sismi», «silenzio», «sabbia», «l'inatteso giorno del giudizio»¹³⁷. Braun ci parla della situazione agonizzante di una entità geologica, prima ancora che statale, e, inaugurando la stagione teatrale del Berliner Ensemble, vorrebbe inaugurare altresì l'inizio di un «dialogo / sulla svolta nel paese». È interessante che Braun utilizzi il termine *Wende* con ancora le implicazioni di riforma interna – con evidenti rinvii a glasnost e perestrojka di gorbacioviana memoria – che saranno cancellate dalla risemantizzazione del termine che segue al 1990.¹³⁸ Nella produzione, in special modo lirica, del Braun post-*Wende* un richiamo a tali gruppi semantici permane un dato di rilievo: si pensi alle evocazioni di esperienze apocalittiche contenute nelle poesie 'Die Gezeiten', 'Plinius grüßt Tacitus', 'Sächsische Flut 2002'.

Tra 1989 e 1990, il regista Volker Koepp, documentarista di spicco della DEFA, gira un film – *Arkona, Rethra, Vineta. Reise zu versunkenen Orten* – sulle tracce di alcune leggendarie località baltiche. Le riprese si svolgono prima e dopo la caduta del Muro, così che questa specie di spedizione archeologica finisce per attirare la morente DDR nell'alveo delle mitiche località sommerse. Sull'operazione di scandaglio mitologico di Arkona, Rethra e Vineta, di cui nel film parlano archeologi e appassionati, si impiantano le immagini e i resoconti registrati in tempo reale di uno stato in via di dissoluzione, che sembra aggiungersi agli «versunkene Orte» del titolo.

¹³⁷ «Erdrutsch», «Fluten», «Beben», «Stille», «Sand», «der jüngste» und «unerwartet[e]» Tag.

¹³⁸ Egon Krenz riprenderà il termine *Wende* per indicare una svolta di direzione nelle politiche interne della DDR in occasione della sua presa d'ufficio come segretario generale della SED, il 18 ottobre 1989. Il successore di Honecker, come del resto la maggioranza di cittadini tedesco orientali che usano il lemma sul finire degli anni 80, intendeva richiamarsi a Perestrojka e Glasnost. È agli atti come la parola abbia finito poi per significare caduta della DDR e riunificazione tedesca, finendo dunque per inserirsi nella semantica blanda, *soft*, che sostanzia lemmario e slogan dei cambiamenti tra 1989 e 1990 (*Friedliche Revolution, Neues Forum, Runder Tisch, "keine Gewalt", "wir sind das/ein Volk"*, e così via).

A tredici anni di distanza dai versi «La mia città tace sotto il muggio della nuova ricostruzione / [...] Siamo sprofondati / [...] La città si chiama Vineta e giace nel lontano est d'Europa»¹³⁹, il poeta Uwe Kolbe, berlinese dell'est nato nel 1957, si riappropria nuovamente della metafora della leggendaria località baltica sprofondata per farne una matrice della storia della DDR. Nella raccolta di prose letterarie *Vinetas Archive. Annäherungen an Gründe* (2011), Uwe Kolbe perpetua, nel sottotesto di alcuni racconti saggistici, l'idea di fondo di quella metafora. Pur avvertendo che per molti versi si tratta di una storia ancora dibattuta e 'viva', il passato della DDR può intendersi come «depositato in scrigni museali» («museal eingeschreint»¹⁴⁰), una vicenda dunque non più tangibile, se non per allestimenti, per ricomposizione di tracce e reperti, sembrerebbe dirci Kolbe. Una simile percezione rivelano i versi, composti per un numero monografico a tema DDR della rivista *Lose Blätter*, con cui Ron Winkler, classe 1973, parla del paese in cui è nato: «[...] una fantasia della categoria *Atlantide*, / poco più di quarant'anni negli atlanti»¹⁴¹.

Vineta, la versione baltica, la leggenda popolare e folkloristica del mito di Atlantide¹⁴², rispecchia alcuni essenziali tratti del racconto di Platone: ciò che oggi si considera un mondo sommerso è stato un tempo un regno insulare prodigioso, ricco e avanzato, caduto per volontà di dèi che ne hanno inteso punire la protervia. L'unica differenza, decisiva per il genere della leggenda popolare cui va riferita Vineta, consiste nella

¹³⁹ «Meine Stadt schweigt unter dem Tosen erneuten Aufbaus. / [...] Wir sind versunken / [...] Die Stadt heißt Vineta, sie liegt weit im Osten Europas, [...]», Kolbe, Uwe: *Vineta. Gedichte*. Suhrkamp, Frankfurt/M: 1998, p. 11-2.

¹⁴⁰ Kolbe, Uwe: *Vinetas Archive. Annäherung an Gründe*. Wallstein, Göttingen: 2011, p. 20.

¹⁴¹ «[...] eine Fantasie aus der Kategorie *Atlantis*, / kaum mehr als vierzig Jahre in den Atlanten», Winkler, Ron: 'dt. demokr. Relikt'. In: *Lose Blätter. Zeitschrift für Literatur*, 21/2002, p. 583.

¹⁴² Una versione scritta della leggenda di base è raccolta nel volume: Burckhardt, Albert (Hrsg.): *Vineta. Sagen und Märchen vom Ostseestrand*. Hinckelmann, Rostock: 1990⁴ [1965], pp. 5-9.

credenza che la città baltica possa riemergere dal fondo marino allorquando questa si manifesti a un pastorello, a intervalli di cento anni. Se il pastorello avrà denari sufficienti per acquistare almeno un prodotto dell'opulenta Vineta, la città sarà riscattata e restituita alla vita¹⁴³.

Quanto sottende il parallelismo esplicitato da Koepp, Kolbe e Winkler – cercando di carpirne una sorta di matrice antropologica – è l'assunto che la DDR si presenti come un territorio, un tempo abitato, edificato, con una propria civiltà, ritrovatosi 'sommerso' dalla *Wende* del 1989/90, un evento catastrofico – in senso etimologico – in seguito al quale non resta che inaugurare siti archeologici.

Alle frammentarie incursioni nelle semantiche sinora citate è possibile aggiungervi altri esempi. Nella letteratura della Post-DDR, che si tratti di Atlantide o Vineta, un possibile mitologema atlantideo sembra informare non pochi lavori poetici e narrativi.

Possiamo agevolmente distinguere due varianti nelle quali questo complesso iconico sembra agire. Una di queste, ed è quella cui possiamo far afferire Koepp, Kolbe e Winkler, è quella in cui vi è un richiamo esplicito: Atlantide o Vineta sono richiamate per nome e il parallelismo è facilmente interpretabile in un'equazione di cui Atlantide e DDR siano i membri. I lavori riconducibili a questa modalità, tra quelli di cui si parlerà di seguito, sono: *Der Zimmerspringbrunnen* (1995), *Eins zu Eins* (2001) di Jens Sparschuh e *Der Turm* (2008) di Uwe Tellkamp.

La seconda via del mitologema atlantideo è una più obliqua, non immediatamente identificabile, ma che tuttavia risponde ad alcune caratteristiche costitutive di questa costante iconica. Vineta e Atlantide non sono al centro dell'immaginario di finzione, ma lo è una iconografia speculare a quella che solitamente circonda e intride i racconti atlantologici. Osserveremo il peculiare caso del romanzo *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* (2008) di Julia Schoch, benché la via 'strisciante' con cui si accenna al mitologema sia rinvenibile anche in *Gipshut* (1999) di Kerstin Hensel, in una parte del corpus poetico di Lutz

¹⁴³ Cfr. Ibid.

Seiler, in particolare in *pech&blende* (2000) e *vierzig kilometer nacht* (2003), e in *Die Bars von Atlantis* (2009) di Durs Grünbein¹⁴⁴.

Prima di procedere alla discussione delle opere citate, sarà conveniente e doveroso delineare il mitologema dell'Atlantide. Come lo si definisce?

3.1 Il mitologema Atlantide

Tra le quasi trecento sezioni tematologiche presenti nel dizionario di Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*¹⁴⁵, non compare una voce dedicata al tema di Atlantide, che oltretutto non gode nemmeno di una menzione. L'assenza si giustifica forse se si considera il discredito in cui l'Atlantide cade all'indomani dell'uso che del mitologema aveva fatto il nazionalsocialismo – Pierre Vidal-Naquet ricorda come l'Atlantide fosse topos molto spesso frequentato nei lavori della "Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe" di Heinrich Himmler¹⁴⁶.

Per una trattazione diacronica più puntuale del mitologema è utile far ricorso agli studi del magistero di letterature comparate di Pierre Brunel. Chantal Foucrier, allievo di Brunel e autore di ottocento pagine di tesi dottorale sul mito di Atlantide in letteratura, rintraccia i motivi della scarsa trattazione scientifica del mitologema nella sovrabbondanza di una letteratura di tipo pseudo-archeologico e pseudo-filosofico – quella letteratura votata alla 'dimostrazione

¹⁴⁴ Nei brevi testi di Grünbein non si riscontra la volontà di istituire un parallelismo tra la DDR e i mondi sommersi cui si dedica il poeta. Va tuttavia rimarcato l'interesse per il mitologema, che supera l'attenzione per i mondi sommersi in genere, e spinge Grünbein a dedicare una delle brevi prose che compongono il volume all'«Atlantis als Modell»; cfr. Grünbein, Durs: *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*. Suhrkamp, Frankfurt/M: 2009, p. 34-6.

¹⁴⁵ Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Kröner, Stuttgart: 1998⁹.

¹⁴⁶ Cfr. Vidal-Naquet, Pierre: *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*. Les Belles Lettres, Paris: 2006, pp. 125-7.

inoppugnabile' dell'esistenza di Atlantide su basi parascientifiche, a opera della cosiddetta 'archeologia alternativa'. Foucrier dice:

Tout se passant comme si l'abondance des ouvrages sur l'Atlantide était en relation directe avec la pénurie des vestiges géologiques-archéologiques de l'Atlantide, il y a lieu d'interroger cette inflation textuelle qui ne prouve rien d'autre, justement, que l'impossibilité de démontrer quoi que ce soit.¹⁴⁷

A questa «inflation textuelle», nella quale si diluisce molto del potenziale del mitologema, si contrappone tuttavia la presenza non trascurabile del mito platonico nell'immaginario degli autori di *belles lettres* nella letteratura moderna e contemporanea. Atlantide, dunque,

a donné deux rameaux dans la littérature, l'un constitué d'écrits savants ou pseudo-savants, l'autre d'œuvre littéraires, principalement de récits en prose, romanesques ou non.¹⁴⁸

Da un lato si dà la moltitudine di scritti a carattere parascientifico, 'alternativo' ed esoterico – prevalentemente presenti sul mercato librario anglosassone, ma non solo. A questi si aggiungono però i testi di finzione, le opere letterarie *stricto sensu* che, come nelle probabili intenzioni di Platone, utilizzano quel mitologema per creare poesia, o al limite una parabola.

Sia Chantal Foucrier¹⁴⁹ che Pierre Vidal-Naquet¹⁵⁰ individuano nell'inaugurazione dell'età moderna, con la scoperta dei continenti americani e dell'interesse per l'esotico, il momento di un primo, sebbene timido, recupero del mito platonico, a opera del *Syphilis sive de morbo gallico* (1530) di Girolamo Fracastoro. A questi seguirà, con un secolo di distanza, Francis Bacon con la sua *Nova Atlantis* (1627).

¹⁴⁷ Foucrier, Chantal: *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1939). L'origine et la fin*. ELLUG, Grenoble: 2004, p. 7.

¹⁴⁸ Ibid., p. 8.

¹⁴⁹ Cfr. Foucrier, Chantal: "Atlantide". In: Brunel, Pierre (a cura di): *Dizionario di miti letterari*, cit., p. 134.

¹⁵⁰ Cfr. Vidal-Naquet, Pierre: *L'Atlantide*, cit., p. 67.

Entrambi i testi, quello di Bacon in modo più intenso e puntuale, riutilizzano il mitologema platonico sullo sfondo delle contrapposizioni tra continenti vecchi e nuovi, tra civiltà tecnicizzate e primitive.

Se tra il XVI e il XVIII secolo si assiste a un crescente interesse per l'impresa di localizzare il continente scomparso¹⁵¹, c'è bisogno di attendere il XIX perché si torni a far uso di Atlantide come materia letteraria: ora un meraviglioso regno meramente immaginato, poetico *par excellence*, come appare evocato nello *Heinrich von Ofterdingen* (1802) di Novalis o in *Der goldene Topf* (1814) di E.T.A. Hoffmann, ora un luogo da far valere politicamente, come nel caso de *La Atlántida* (1878) con la quale Jacinto Verdaguer esalta il nazionalismo catalano. Con le *Vingt mille Lieues sous les Mers* (1870) di Jules Verne, il mito di Atlantide si iscrive in un immaginario collettivo più ampio, quello esemplarmente evocato dal Capitano Nemo, cui attingono le narrazioni di avventura ed esplorazione.

Già sulla scorta di questa breve elencazione di opere letterarie che ospitano la suggestione atlantidea, è possibile individuare due modalità di impiego del mitologema: da un lato vi è chi, come Bacon o Verdaguer, impiega il mito per propugnare un discorso eminentemente politico, o addirittura utopistico, collocando dunque l'Atlantide nella schiera delle costruzioni utopiche – si ha gioco facile a rinvenire nella *Nova Atlantis l'exemplum* di un romanticismo socio-politico, quello di una repubblica dei lumi *ante litteram*, che caratterizza i grandi testi utopistici (la *Civitas solis* di Campanella o *L'Utopia* di Moro, per citare i più celebri). Su un altro versante, invece, vi troviamo una civiltà atlantidea che è, più che un luogo utopico-politico, un modello estetico e poetico, la cui suggestione attrae verso una dimensione tangenziale alla realtà – come accade al Capitano Nemo di Jules Verne o al Friedrich von Kammacher dell'*Atlantis* (1912) di Gerhart Hauptmann.

¹⁵¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 83-98.

Tanta è la varietà dei testi, dei generi e delle tattiche di riproposizione del tema, che potrà apparire azzardato definire questo un mitologema; pur tuttavia è possibile delineare tratti comuni alle narrazioni atlantidee, a partire dal modello platonico così come questo viene abbozzato nei dialoghi del *Timeo* e del *Crizia*.

Una possibile descrizione dell'unità mitologica minima può così configurarsi: a) della terra sommersa si racconta in un presente narrativo, di finzione; b) la natura insulare della terra che fu, un *unicum* sociale e fisico, rende impossibile determinare tratti di contiguità geomorfologica con il presente (cfr. ad es. l' "oricalco" in Platone), e questo richiede un c) lavoro di ricostruzione archeologica dei reperti materiali (e non) che porti alla rappresentazione di una possibile periegesi del mondo sommerso. d) Il cataclisma che ha causato l'immersione, la cancellazione della terra di cui si racconta, ha luogo in uno spazio temporale assai ristretto (nel *Timeo* si parla di una notte e un giorno, mentre in una delle versioni della leggenda di Vineta, la città viene annientata in una notte di novembre!). e) La caduta si giustifica come pena capitale comminata da un'entità ultraterrena (gli dèi), a mo' di punizione per un'esistenza proterva e dissoluta; f) il continente sommerso costituisce una realtà alternativa a quella in cui avviene la narrazione: il passato si mette dunque in diretta concorrenza con il presente; nel caso del resoconto di Platone, il mondo della *hybris*, della boriosa e crapulona talassocrazia di Atlantide è il polo opposto della *Diche*, della giusta e laboriosa Atene di un tempo, quella che egli vorrebbe rievocare come *exemplum maiorum* per i suoi contemporanei.

3.2 Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman: «Es muß ATLANTIS heißen»

Narratore e protagonista del romanzo di Jens Sparschuh è un ex impiegato (un *Abgewickelter*) di quello che fu l'ente comunale di

gestione degli immobili di Berlino Est (la *Kommunale Wohnungsverwaltung*). Hinrich Lobek, rimasto disoccupato all'indomani della liquidazione del suo datore di lavoro, riesce a sfuggire allo stato di depressione e astenia in cui versa la sua vita, professionale e matrimoniale, nel momento in cui decide di integrarsi al sistema della Repubblica Federale allargata, e lo fa abbracciando la professione di commesso viaggiatore per conto della ditta occidentale «PANTA RHEIn» [!], che commercia in fontane da interno contraddistinte da nomi dalla semantica inequivocabilmente allusiva: «VINETA», «JONAS».

Lobek, i cui frequenti riferimenti quasi affettuosi all'iconografia e al passato della DDR in genere fanno di lui un autentico reduce del passato¹⁵², apprende le tecniche di comunicazione e di marketing necessarie ad affrontare la sua clientela – le tecniche A.I.D.A. (Attention, Interest, Desire, Action¹⁵³) – e con queste affronta il mercato tedesco-orientale. Quanto propugnato dal corso di formazione dell'azienda si rivela tuttavia insufficiente a garantirgli il successo sperato presso i suoi (ex) concittadini. Le tecniche e l'eloquio da venditore si rivelano ben poco fruttuosi al cospetto di un pubblico, quello tedesco-orientale, che non riesce a entusiasarsi per le fontanelle d'arredo.

Lobek, novello Robinson Crusoe, naufrago nel nuovo ordine della Germania riunificata, con tanto di Venerdì al fianco (il suo cane «Freitag»), giunge per vie fortuite alla creazione di una sua originale fontana da interno, il modello «ATLANTIS». Nel tentativo di riparare una fontana «JONAS» - messa fuori uso dal cane Freitag – Lobek fa ricorso a una scatola di vecchi souvenir della *Kommunale Wohnungsverwaltung*. Come si fa con reperti archeologici, Lobek riporta alla luce una serie di

¹⁵² Cfr. il sentimento di orfanità che emerge nel passo seguente: «Ohne auch nur den Fuß vor die Tür zu setzen, hatte ich mein altes Heimatland verlassen (bzw. – es mich)» (ZSB, p. 38). O ancora cfr. l'icastica con cui Lobek riferisce della stretta di mano tra sé e il direttore Bolding: «Unsere Hände müssen in diesem Moment ausgesehen haben wie auf dem Parteiabzeichen», p. 36.

¹⁵³ ZSB, p. 102.

biro dalla forma del *Fernsehturm* di Alexanderplatz – il simbolico menhir della DDR.

Später bin ich oft gefragt worden, wie ich damals auf meine Idee gekommen bin, ob vielleicht »Auferstanden aus Ruinen« mich inspiriert hätte? Ich weiß es nicht. Ich konnte es nie genau sagen.

[...] Als ich, spät nach Mitternacht (Freitag, der Sünder, schlief schon längst), den ersten Probelauf durchführte, wußte ich sofort: es muß ATLANTIS heißen.¹⁵⁴

Non pago di quanto casualmente ha creato, Lobek intensifica il suo lavoro di bricolage e aggiunge alla fontanella con la berlinese torre della televisione una lastra i cui contorni rispecchiano in scala quelli della DDR:

Mir dämmerte allmählich, daß die Intuition [...] mich damals [...] durchaus auf den richtigen Weg geleitet hatte, als sie mich in mühseliger Nachtarbeit ausgerechnet die Umriss der DDR, meines untergegangenen Landes, aus der Kupferplatte [des ZSBs] heraussägen ließ. (Vielleicht war das damals auch nur aus einer Laune heraus geschehen oder, wie ich mich zu erinnern glaube, weil an einer Ecke der rechteckigen Kupferplatte ein Stück herausgebrochen war, so daß sich wie von selbst die DDR-Form [entstand] [...]¹⁵⁵

Il modello «ATLANTIS», a differenza dello sventurato «JONAS», riscuote un insperato successo di vendite. Con questo oggetto, dal sapore senz'altro 'ostalgico', Lobek involontariamente interpreta al meglio la mentalità tedesco-orientale nella Germania post-*Wende*, e lo fa proponendo ai suoi concittadini 'naufraghi' – in un romanzo il cui paratesto recita «Ein Heimatroman» – un *lieu de mémoire*, come lo intenderebbe Pierre Nora.

È lo stesso protagonista a fornire una possibile interpretazione del perché la sua invenzione debba necessariamente rievocare un mito di caduta, l'Atlantide («deve chiamarsi ATLANTIDE»). Ciò avviene nella

¹⁵⁴ ZSB, p. 94-5.

¹⁵⁵ ZSB, p. 103.

ripresa di un altro mito, quello di fondazione della DDR. Lobek cita il verso di Johannes R. Becher che apre l'inno nazionale della DDR (musicato da Hanns Eisler): la DDR, come già discusso a proposito del 'lemmario mitologico' qui proposto, si immagina terra cristologicamente «risorta da rovine», che nasce dalla trascendenza – e rinasce «come spontaneamente» («wie von selbst») tra le mani di Lobek – e che dunque non può che estinguersi allo stesso modo. Ma oltre che alla dimensione mitico-trascendentale, il «wie von selbst» rimanda anche alla sfera del lavoro archeologico, in particolare alla valutazione di reperti e ritrovamenti per mezzo di quella che gli specialisti definiscono «immaginazione archeologica»¹⁵⁶.

I registri che pervadono il romanzo sono prevalentemente quelli dell'ironia e della comicità. Nel complesso, *Der Zimmerspringbrunnen* gode di una raffinata levità che lo rende, insieme a *Helden wie wir* di Thomas Brussig (peraltro uscito nello stesso anno), uno dei primi esempi di come i motivi della *Wende* possano essere trattati senza eccessi di pathos o livore. È questa caratteristica che permette a Christine Cosentino di affermare che il testo segnala un «atteggiamento più sciolto verso il tema della *Wende*»¹⁵⁷. In effetti la modalità comica è fortemente rappresentata; si pensi alle strategie con le quali il protagonista tenta di ricercare le prove del tradimento di sua moglie – l'ingenuo rovistio nella borsa di lei, denominato con terminologia da Stasi «controlli di routine» - o allo *slapstick* di un tentativo di sbattere furiosamente la porta che si vanifica a causa di un sistema di sospensione elastica. Purtuttavia, al netto della comicità e della ironia che inducono il lettore a simpatizzare per il narratore, la densità del sostrato mitopoietico di *Der Zimmerspringbrunnen* è di tale rilievo che il

¹⁵⁶ «Archaeological imagination». L'idea è riferibile a Julian Thomas, che ne parla in: *Time, Culture and Identity. An Interpretive Archaeology*. Routledge, London: 1996, p. 63.

¹⁵⁷ «lockerere Haltung dem Wende-Stoff gegenüber». Cosentino, Christine: «Scherz, Satire und Ironie in der ostdeutschen Literatur der neunziger Jahre». In: *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 97, No. 4 (10/1998), pp. 467-87, qui p. 469.

romanzo va considerato tra gli esempi più compiuti di impiego del mitologema dell'Atlantide nella letteratura post-DDR.

La mitopoiesi va rinvenuta non solo nell'iconicità con cui la fontana da interno rappresenta in *perpetuum mobile* la caduta della vecchia *Heimat* (il moto dello zampillamento dell'acqua termina sulla lastra a forma di DDR, sommergendola dunque), bensì anche nel portato simbolico della nominazione delle fontane (Vineta, Jonas, Atlantis), della società che le immette nel mercato (PANTA RHEIn) e financo della abbreviazione impiegata per indicare le fontane da interno, laddove per *Zimmerspringbrunnen* Lobek riporta «ZSB», un acronimo troppo vicino alla sua permutazione più celebre *SBZ* (*Sowjetische Besatzungszone*, zona d'occupazione sovietica) per non rimandare ancora una volta al mito di fondazione della DDR.

Così come la storia della DDR non si chiude compiutamente, Lobek, abbandonati lavoro, casa e speranze di ricongiunzione con la ex moglie, lascia il suo resoconto sospeso in un finale di romanzo aperto, nel quale è a rimuginare della sua parabola in compagnia di senz'altro.

3.3 *Eins zu Eins*: «im Frühnebel der Geschichte verschwunden»

A otto anni di distanza da *Der Zimmerspringbrunnen*, tutt'oggi il suo romanzo di maggior successo, Jens Sparschuh ritorna nuovamente sul tema della perdita della *Heimat* tedesco-orientale nella nuova Germania Federale. È di una avventura cartografica e una spedizione archeologica che si parla nel romanzo *Eins zu Eins*, testo più corposo e ambizioso della *Robinsonade* di Lobek. Anche in questo caso è la scomparsa a fungere da movente della vicenda, e si tratta di una doppia scomparsa: quella della DDR e quella di un popolo slavo-occidentale eclissatosi più di mille anni fa, vissuto nelle regioni del Brandeburgo e del Meclemburgo, i Vendi.

Ancora una volta Sparschuh presta grande attenzione alla simbolicità dell'onomastica impiegata: la quasi perfetta coincidenza tra la *Wende* e i *Wenden*, i Vendi, di cui si traccia un'antropologia e che sono

oggetto di indagine archeologica, non lascia alcun dubbio sulla valenza metaforica del lavoro di ricognizione archeologica, compiuto su scala uno a uno (come suggerisce lo stesso titolo del romanzo).

Olaf Gruber e il suo collega Wenzel, metaforicamente imparentati con Hinrich Lobek, costituiscono il baricentro della narrazione di *Eins zu Eins*, entrambi dipendenti della ditta di carte geografiche escursionistiche «AndersWandern».

Eines Tages fragte ich [Olaf] Wenzel einfach, ganz beiläufig, [...] worum es eigentlich in den Büchern gehe, die er dauernd las.

Er sah kurz auf: «Um die Wenden.» Dann vertiefte er sich wieder in sein Buch.¹⁵⁸

Olaf è affascinato dal silenzioso e scostante Wenzel, e ancor più lo è dalle letture di questi, anch'egli un tedesco-orientale che all'indomani della *Wende* è costretto a risocializzarsi nel nuovo sistema di mercato. «AndersWandern» è il nome della ditta che rileva il «VEB Land- und Wandkarten» nel quale erano stati in precedenza impiegati Olaf e Wenzel. Quest'ultimo funge da indispensabile memoria storica degli archivi acquisiti insieme al *VEB* e quando, repentinamente e silenziosamente, lascia perdere tracce di sé, la dirigenza della ditta si vede costretta a investire Olaf della missione di mettersi sulle sue orme, per riportarlo a Berlino. Wenzel rappresenta quello che Kristina Maitd-Zinke ha efficacemente definito «un fossile dell'esistenza cartografica della Repubblica Democratica Tedesca»¹⁵⁹.

Olaf studia le carte e i tomi che costituivano le letture con le quali Wenzel era solito intrattenersi oltre l'orario di ufficio a lavoro. La prevedibile conclusione cui Olaf giunge, sulla scorta dei segni sui libri e degli appunti del collega, è che Wenzel si sia messo in marcia alla ricerca

¹⁵⁸ EZE, p. 52.

¹⁵⁹ «Ein Fossil aus dem Kartenwesen der Deutschen Demokratischen Republik», Maitd-Zinke, Kristina: «Trauerfälle des gewendeten Ostens». *Süddeutsche Zeitung*, 17.03.2003.

delle tracce dei Vendi e in particolare della loro leggendaria città Rethra, la cosiddetta *metropolis slavorum*:

Bei meiner Durchsicht hatte ich bemerkt, daß überall in Wenzels Papieren, wo von Rethra die Rede war, die jeweiligen Seiten mit Lesezeichen oder farbigen Büroklammern versehen waren – und das Wort selbst hatte er an allen Stellen, wo es auftauchte, dick mit Bleistift eingekreist [...].¹⁶⁰

Più che a una ricerca *on the road*, il viaggio di Olaf sulla scia di Wenzel, si avvicina a una ricostruzione archeologica. In molti momenti (forse troppi!) il romanzo diviene un didascalico collage di stralci di letteratura sui Vendi e su Rethra. Parti della biblioteca personale di Wenzel, ovvero le letture di Olaf, divengono lettura obbligatoria per il lettore di *Eins zu Eins*, che ad esempio legge di come i Vendi non avessero l'istituto della proprietà privata – un'informazione che non può non ricondurre all'equazione cui si informa l'opera tutta: laddove si parla di Vendi, si parla anche di DDR. Sintomatico della tendenza alla mitizzazione del passato di Rethra è che una delle fonti di Olaf sia il testo del 1926 di Carl Schuchardt, *Arkona – Rethra – Vineta: Ortsuntersuchungen und Ausgrabungen*, dove si parla di Rethra come di una metropoli inverosimilmente estesa e maestosa.

Nelle pagine dedicate alla antropologia di questa popolazione slavo-occidentale – ve ne sono ben trentatre¹⁶¹ -, scomparsa in modo non documentato, va segnalata la menzione della figura della *Mittagsfrau*, portata in auge dal romanzo di Julia Franck *Die Mittagsfrau* (2008) ed evocata in non poche opere della letteratura tedesco-orientale degli ultimi quindici anni, quali *Gipshut* (1999) di Kerstin Hensel, *Anschlag* (1999) di Gert Neumann, *Machwerk* (2008) di Volker Braun.

Su un piano parallelo si muove l'antropologia di un'ulteriore popolazione scomparsa, quella degli ex cittadini della DDR. Durante la

¹⁶⁰ EZE, p. 105.

¹⁶¹ Le pp. 126-39.

sua spedizione per il Brandeburgo¹⁶², Olaf si imbatte in un tale Dr. Müller, un terapeuta delle difficoltà sociali e psicologiche che angustiano i cittadini dei nuovi *Bundesländer*. Nei suoi seminari, Dr. Müller affronta in particolare le paure derivanti dall'esperienza della perdita di identità:

[Dr. Müller:] «Wir geben unsere alte Identität ab. Warum? Erst wenn etwas fehlt, merken wir, was es uns bedeutet.»¹⁶³

Il terapeuta spiega che all'origine del sentimento della perdita risiede la constatazione che solo in seguito alla scomparsa di qualcosa, questa acquista valore; questa teoria, benché riecheggi un sentire tutto sommato parecchio diffuso e più volte tematizzato negli anni Novanta¹⁶⁴, fornisce una chiave di lettura della psicologia di Wenzel, altrimenti poco delineata nell'arco del romanzo. Un'ulteriore chiave viene prodotta in occasione di una conferenza organizzata dalla «AndersWandern». Olaf assiste a una prolusione attorno al tema della memoria e delle facoltà mnestiche. Particolarmente suggestivo risulta alle sue orecchie un passaggio,

[...] wo der Redner über den Begriff der Erinnerung bei Walter Benjamin sprach. Benjamin vergleicht das Erinnern mit der Arbeit des Archäologen. Meist findet man nur Scherben und Bruchstücke [...]. Aus den einzelnen Teilen wird das Ganze imaginiert. Die Vergangenheit wird also nicht nur rekonstruiert [...], manchmal auch direkt erfunden.¹⁶⁵

¹⁶² Per Thomas E. Schmidt si tratta di un «Horrortrip, trübe Schicksale, verschattete Gemüter, [...] [wo] der Erzähler [...] zum Anti-Fontane wider Willen [wird]». Schmidt, Thomas E.: «Wo liegt der Tempel der Wenden?». *Die Zeit*, 20.03.2003.

¹⁶³ EZE, p. 221.

¹⁶⁴ Guardando alla letteratura tedesco-orientale del primo decennio dopo la caduta del Muro, Iris Radisch scrive: «In manchen Köpfen entstand die DDR überhaupt erst nach ihrem Untergang». Radisch, Iris: «Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West». In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik. DDR-Literatur der neunziger Jahre*. Etk, München: 2000, p. 16.

¹⁶⁵ EZE, p. 303.

Le note considerazioni di Benjamin sul meccanismo che regola il ricordo e la formazione della memoria storica¹⁶⁶ servono senza dubbio a stabilire da quali presupposti muova il pensiero che abbandona il dato reale per abbracciare la dimensione mitica. E tuttavia, per comprendere come Wenzel e Olaf arrivino a identificarsi con la loro ricerca archeologica, come Olaf giunga alla conclusione che Rethra, la desiderata Atlantide, esista davvero e che qui vi abbia visto e sentito Wenzel parlare la lingua dei Vendi, sarà più fruttuoso 'scomodare' le riflessioni di un altro studioso.

Wenzel, che incarna un 'Ossi' testardo e malinconico, porta alle estreme conseguenze l'esperienza dell'elaborazione del lutto e finisce per inventarsi una sua nuova libido in un oggetto esterno, come vorrebbe Freud¹⁶⁷. Tuttavia si delinea un oggetto che, come già sottolineato, non è altro che la metafora della stessa entità scomparsa: Wenzel si fa mitografo, si rifugia in una mitopoiesi che vorrebbe ricostruire quanto irrimediabilmente perduto. Tale ricerca indefessa, patologica, dell'Atlantide immaginata è stata efficacemente definita «sindrome di Atlantide» (*Atlantis syndrome*) dallo storico Paul Jordan, le cui riflessioni saranno utili a meglio comprendere la misura in cui il mitologema opera nel prossimo *exemplum*.

3.4 Excursus: *The Atlantis Syndrome*

Al termine di un'analisi storiografica e letteraria delle narrazioni atlantologiche, Paul Jordan ci parla di una 'sindrome', uno stato al limite della patologia che caratterizza molta mitografia e archeologia su Atlantide, quella non ortodossa, informata all'esoterismo, che

¹⁶⁶ Cfr. il *Vorbeihuschen* dei momenti che si tenta di registrare e di cui si compone la Storia. Cfr. Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1. Hrsg. v. Siegfried Unseld. Suhrkamp, Frankf/M: 1974, p. 253.

¹⁶⁷ È l'elaborazione del lutto (*Trauerarbeit*) di cui si parla in Freud, Sigmund: «Trauer und Melancholie» [1917], in Id.: *Gesammelte Werke aus den Jahren 1913-1917*. Band 10. Fischer, Frankf/M: 1999, pp. 428-46.

costituisce l' «inflation textuelle»¹⁶⁸ di cui parla Foucrier e che colloca l'Atlantide in una moltitudine di coordinate geografiche, dal Messico al Sudafrica, dalla Mongolia allo Spitsbergen. Jordan sintetizza in una metafora, la sindrome, la tendenza all'abbandono del discorso archeologico e scientifico in favore di teorie basate su considerazioni fantasiose e immaginarie che perdono di vista il loro referente concreto. Per Jordan la fallacia primaria consiste nel ritenere il resoconto di Platone un'autentica testimonianza antropologica, anziché un prodotto poetico, una parabola:

At the core of the Atlantis Syndrome, in both its mundane and exotic manifestations, is a stubborn literal-mindedness that cannot credit human race with what is actually one of its most obvious traits: its inventiveness. I have wryly commented before on the oddity that these highly inventive and imaginative writers of Atlantology evidently cannot believe that anyone ever invents anything [Plato, for instance] [...]¹⁶⁹

Alcuni dei tratti caratterizzanti della sindrome sono: una certa avversione nei confronti delle scienze accademiche, l'inclinazione verso il fascino romantico di un mito che si vuol ritenere reale, la voglia di appartenenza a una elitaria confraternita investita di un sapere esclusivo e superiore – anche Jordan fa riferimento al romanticismo nazionalsocialista e alla sua predilezione per l'atlantologia¹⁷⁰. In sintesi, la sindrome altro non è che l'ostinazione di taluni mitografi e dei loro seguaci a rifugiarsi in uno spazio alternativo a quello ufficiale, reale, per così dire; lo fanno ad esempio coloro che non riescono ad accedere alle accademie ufficiali e che ammantano un certo diletterismo scientifico con l'elitismo di una presunta conoscenza superiore.

L'affascinante idea di Jordan, che sia una sindrome a caratterizzare molta dell'atlantologia dell'età contemporanea, trova

¹⁶⁸ Foucrier, Chantal: *Le mythe littéraire de l'Atlantide*, cit., p. 7.

¹⁶⁹ Jordan, Paul: *The Atlantis Syndrome*. Sutton, Thrupp: 2001, p. 276.

¹⁷⁰ «It is really no wonder that the Nazis showed such an enthusiasm for every sort of Atlantological theory: Nazism was the product of a bunch of autodidacts [...]». Ibid., pp. 277-8.

legittimazione nella misura in cui la si applichi alla letteratura parascientifica. Di sicuro essa non si confà al caso della letteratura di finzione: fornire ai vari Novalis, Jules Verne, Hauptmann la patente di ‘patologici atlantologi’ sarebbe cosa invero spiacevole. Eppure la “sindrome” colpisce all’interno delle loro opere: si pensi allo stato di sublime rapimento nel quale il Capitano Nemo ascolta le parole del Professor Arronax, durante la loro perlustrazione subacquea delle rovine della Atlantide in *Ventimila leghe sotto i mari*, o allo stato di fissazione psicologica con cui lo scienziato Friedrich von Kammacher fa dell’Atlantide un luogo interiore foriero di uno «spumeggiante vitalismo»¹⁷¹ nell’*Atlantis* di Gerhart Hauptmann.

È dunque questo «luogo interiore», identificato per mezzo di una singolare facoltà dell’«immaginazione archeologica»¹⁷², il centro verso il quale tende la psiche di taluni personaggi di finzione. È potenzialmente il caso degli acquirenti della fontana d’interno «ATLANTIS» in *Der Zimmerspringbrunnen*, è il caso di Wenzel e Olaf in *Eins zu Eins*, lo sarà in parte anche per una figura del romanzo di Julia Schoch, *Mit der Geschwindigkeit des Sommers*.

3.5 La sindrome in *Mit der Geschwindigkeit des Sommers*

Un’anonima narratrice mette a verbale le tribolazioni psicologiche di sua sorella, cerca di ricostruire i motivi che l’hanno portata al (probabile) suicidio e allo stesso tempo racconta dello smantellamento, subito tra anni Novanta e Zero, di una piccola località del Meclemburgo situata al confine tedesco-polacco, nei pressi della Laguna di Stettino.

Sono le voci delle due sorelle a costituire l’intero universo sonoro nel romanzo di Julia Schoch *Mit der Geschwindigkeit des*

¹⁷¹ «überschämende[r] Lebensmut», Hauptmann, Gerhart: *Atlantis* [1912]. In: Id.: *Das erzählerische Werk 3*. Hrsg. v. Ulrich Lauterbach. Ullstein, Berlin: 1981, p. 272.

¹⁷² Thomas, Julian: *Time, Culture and Identity*, cit., p. 63.

Sommers (2009). Si tratta di un romanzo di commiati: la narratrice prende congedo dalla sorella perduta, la quale a sua volta vede morire l'insediamento nel quale è cresciuta e che ha ospitato lo schiudersi della sua vita da adulta, caratterizzata dalla ritualità della vita in DDR:

An Gedenktagen legte sie [die Schwester] Kränze nieder, Kränze zu Ehren des Namensgebers der Schule, zu Ehren der toten Führer der Arbeiterbewegung, zu Ehren der Jugendorganisation, sie nahm an politischen Sitzungen teil und verfaßte Berichte über Exkursionen.¹⁷³

Sembrerebbe il ritratto di una donna che ama il proprio Stato e la quotidianità che le impone. Un altro tipo di amore, più autentico e viscerale (stando a quanto riporta la narratrice), è quello che la sorella nutre per un anonimo soldato, col quale intrattiene una pluriennale liaison erotico-sentimentale. Il soldato è insieme incarnazione dello stato, e dell'ordine paterno (il padre delle sorelle è ufficiale della NVA), e allo stesso tempo rappresenta la possibilità di trasgredire dalle pastoie statali e patriarcali.

Gli amanti vengono sorpresi dalla *Wende*:

Genau wie sie selbst war auch der Soldat überrascht worden von der Umwälzung im Land. [...] Die Revolution war über ihr Leben gekommen wie ein plötzliches Unwetter, dem man aus sicherer Behausung zuschaut.¹⁷⁴

Per identificare la svolta del 1989 la narratrice opera la scelta di definirla il più delle volte «rivoluzione», una rivoluzione che «è giunta sulle loro vite» («über ihr Leben gekommen»). Se quanto la sorella prova negli anni che seguono alla *Wende* si presenta come *ennui* esistenziale, incapacità di trovare ragioni per un'esistenza compiuta e di superare il dolore della cancellazione del suo paese, del suo passato biografico *tout court*, il fatto che la narratrice faccia ricorso al termine «rivoluzione»

¹⁷³ MD, pp. 29-30.

¹⁷⁴ MD, p. 49.

sembrerebbe invitare a un accostamento¹⁷⁵: la sorella si configura come una sorta di Danton di büchneriana memoria; come le figure della rivoluzione che passano per la ghigliottina, anche la morte della sorella, che peraltro non è certo avvenga per suicidio¹⁷⁶, porta il marchio del fatalismo della storia: nell'estinzione della sorella si legge il destino della DDR, dell'insediamento militare che silenziosamente scompare. A differenza del *Dantons Tod* di Büchner, la resa definitiva agli ingranaggi di una storia ineluttabile, ovvero alla Germania 'post-rivoluzionaria', non viene dichiarata da subito.

A distanza di qualche anno dalla *Wende*, il soldato rientra nella vita di lei:

Ein paar Jahre später, als all diese Dinge schon unwirklich, als sie schon zu einem Scherz geworden waren, erinnerte sich der Soldat plötzlich an meine Schwester.¹⁷⁷

Il ritorno dell'amante nella sua vita è per la sorella l'inizio di un lavoro archeologico 'alternativo', di un tentativo di ricostruzione di una possibile biografia da opporre a quella di un presente insoddisfacente, di un matrimonio e una famiglia piccolo-borghesi. Il lavoro archeologico ha come oggetto innanzitutto la biografia perduta della donna: rivela una vana ogni speranza di una palingenesi derivante dalla riunificazione tedesca, la donna avverte il desiderio di rimettere in vita il modello che aveva costruito nella sua terra – la narratrice rimarca come la DDR continui a essere «*unser Staat*»¹⁷⁸ –, nell'insediamento, nella relazione con l'anonimo amante. Qui agisce la «sindrome di Atlantide»: per sfuggire alle sgradite costrizioni e codificazioni del dato reale, la sorella – alla stregua di Wenzel e Olaf di *Eins zu Eins* – costruisce una fittizia

¹⁷⁵ Per la verità, si tratta di un richiamo che la stessa Schoch, senza meglio precisarlo, ha effettuato in brachilogiche dichiarazioni in coda alle sue letture pubbliche.

¹⁷⁶ Sull'aspetto della dimensione congetturale del romanzo cfr. Galli, Matteo: «1989-2009. Cronache di Atlantide», cit., pp. 297-8.

¹⁷⁷ MD, p. 30.

¹⁷⁸ In un punto si legge: «nach der Auflösung des sozialistischen Staates (*unseres Staates*, wie ich noch immer sagen will) [...]», MD, p. 57.

dimensione parallela che si regge sulla struttura di un reliquiario metaforico costituito dalle rovine dell'insediamento e di un reliquiario materiale fatto di oggettistica, di feticci che sembrano «irreali» («unwirklich»¹⁷⁹), provenienti da un tempo ora mitizzato. Nel resoconto della narratrice si legge:

Meine Schwester faszinierten diese Überreste [die Siedlungsruine] wie alte Postkarten. [...] Seitdem sie den Soldaten wiedergetroffen hatte, bekam alles, was aus dieser Zeit übriggeblieben war, eine Bedeutung: wegbröckelnde Ladenaufschriften, überwucherte Denkmäler oder rostige Springbrunnen. Sie kaufte Bücher, die *Spurensuche* hießen oder *Bilder aus einem untergegangenen Land*.¹⁸⁰

L'operazione di recupero di quanto possa essere utile a ricomporre una narrazione del proprio sé passato, irreversibilmente esauritosi con la caduta della DDR, potrebbe indurre a credere che si tratti di una manifestazione *ostalgtisch*. Se da un lato non è possibile ammettere il discorso sulla *Ostalgie* come grimaldello ermeneutico della figura della sorella o dell'intero romanzo, essendo il paradigma 'ostalgtico' da relegarsi principalmente ai *media* e ai prodotti di consumo¹⁸¹, non vi può essere dubbio sul fatto che un una forma di nostalgia in fondo aleggi, una nostalgia *sub specie atlantis*. Per identificare la marca di questa nostalgia, è assai utile, mutuando alcune riflessioni di Svetlana Boym, notare quanto nel romanzo l'accento venga posto sul dolore, la *algia*, piuttosto che sul *nostos*. Il fatto che questa nostalgia tenda non già a un progetto totalizzante, come potrebbe esserlo quello di una rievocazione della DDR nelle sue strutture politiche¹⁸², bensì verso una biografia

¹⁷⁹ MD, p. 30.

¹⁸⁰ MD, p. 62.

¹⁸¹ Cfr. Cooke, Paul: *Representing East Germany since Unification*. Berg, Oxford: 2005, pp. 141-45.

¹⁸² Per simili casi Boym usa il concetto di «restorative nostalgia».

potenziale di sé, è plausibile leggere questa attitudine come «reflective nostalgia»¹⁸³, e l'ex soldato ne costituisce uno degli oggetti.

Il ritorno dell'amante è dunque il fattore che innesca una mitopoiesi che sfocia in una struttura immaginaria, un *refugium* di finzione, un'Atlantide metaforica nella quale vivere momenti di integrità con sé e la propria storia possibile:

In ihren Sätzen kam immer öfter die Grammatik der Möglichkeiten vor. [...]

Dadurch, daß der Soldat wieder aufgetaucht war, spürte sie diesem ungeliebten Plan nach. Als fiel sie durch einen Spalt in ihrer Existenz auf einen anderen Level, eine andere Palette der Möglichkeiten. [...] Wenn sie ihn umarmte, umarmte sie das Phantom eines anderen Lebens. Und wenn sie sich gierig küßten, erinnerte sie das an eine Zukunft, die sie niemals kennenlernen würde. [...]

In questo livello parallelo della Storia la sorella ha facoltà di vivere un «futuro che mai conoscerà» (Zukunft, die sie niemals kennenlernen würde), con un'espressione che sembra ricordare il Braun del 'Das Eigentum'¹⁸⁴, e lo fa impiegando una «grammatica delle possibilità» («Grammatik der Möglichkeiten»), dal sapore decisamente blochiano¹⁸⁵. È dunque anche nel piano dell'elocuzione che lei cerca di ricomporre un mondo irrimediabilmente perduto, che si reifica e sembra darle il conforto sperato solo in presenza dell'amante, in uno stato psichico altrimenti patologico¹⁸⁶:

¹⁸³ Cfr. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York: 2001, in particolare p. 41. Plausibile è anche l'impiego di una prima terminologia impiegata da Boym, dove usava «ironic nostalgia» in vece di «reflective nostalgia», in: Boym, Svetlana: *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press. Cambridge – London: 1994, p. 284-5.

¹⁸⁴ Cfr. in particolare i versi: «Was ich niemals besaß wird mir entrissen. / Was ich nicht lebte, werd ich ewig vermissen».

¹⁸⁵ Sul valore della possibilità come categoria ontologica nella filosofia estetica di Ernst Bloch si sofferma in particolare Achim Kessler in: *Ernst Blochs Ästhetik. Fragment, Montage, Metapher*. Königshausen & Neumann, Würzburg: 2006, p. 57.

¹⁸⁶ Con il passare del tempo la narratrice registra l'aggravarsi della malattia mentale: «Sie hörte einen Pfeifton im Ohr, die Kopfschmerzen wurden zu etwas Alltäglichem», MD, p. 128.

Sie streichelt ihn schon, wie man über ein altes Album streicht. Ein Relikt, etwas schon Fernes, dessen Schönheit man noch einmal ganz begreifen will. Aber man weiß es: Das Anschauen wird nicht helfen, wird nicht reichen, nie, für den, der schon in eine andere Zeit eingetreten ist.¹⁸⁷

La presenza residuale del soldato esaurisce tuttavia il suo compito nell'istante in cui la sorella realizza che la sua Atlantide è una caduca proiezione che si presta alla sola osservazione, perché, come riporta la narratrice, con piglio da psicoterapeuta, «l'osservazione non aiuta, non è mai abbastanza per chi è già approdato in un altro tempo». È la constatazione della durezza dei dati reali che non ammettono sogni a spingere la sorella verso l'abbandono del suo amante e, assieme a lui, di tutto ciò che aveva preso forma nella sua Atlantide immaginata: l'insediamento, un'altra Germania possibile, la sua vita.

È nella città di New York che si chiude l'esistenza fisica della sorella, che sul suolo americano diviene uno dei «cadaveri eccellenti della storia letteraria di Meclemburgo e Brandeburgo» come nota Iris Radisch¹⁸⁸. Il continente nordamericano¹⁸⁹, la simbolica summa del nuovo ordine, dell'occidentalizzazione della Germania tutta, accoglie l'estremo gesto – ma forse un semplice incidente – della sorella che, con una overdose di psicofarmaci, si emancipa dalla realtà definitivamente.

¹⁸⁷ MD, p. 130-1.

¹⁸⁸ Pensando a Effi Briest, Christa T. e Lisbeth Cressphal, Radisch parla di una tradizione di «prominenten weiblichen Leichen der mecklenburgisch-brandenburgischen Literaturgeschichte». Radisch, Iris: «Die Geschichte von der Schneekönigin, der Mauer und des Soldaten». *Die Zeit*, 12.13.2009.

¹⁸⁹ Interessante notare come gli Stati Uniti siano una presenza ricorrente, e forse epifanica, in taluna letteratura femminile della Post-DDR: *Endmoräne* (2002) di Monika Maron, *Andere Umstände* (2006) di Gritt Poppe, *Die Stadt der Engel* (2010) di Christa Wolf.

3.6 *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land*: «ATLANTIS: Die zweite Wirklichkeit»

Der Turm contiene già nel sottotitolo un'evocazione del mitologema dell'Atlantide (*Storia di una terra sommersa*¹⁹⁰). Sin dalle pagine della manieristica «*ouverture*»¹⁹¹ del romanzo, Meno Rohde decodifica la metafora: è Dresda l'Atlantide della quale ci parla Tellkamp, una città che nella mitopoiesi assume le proporzioni di un'entità ben più grande, fino a divenire metonimia di un corpo statale del socialismo reale:

*Und ich erinnere mich an die Stadt, das Land, die Inseln, von Brücken zur Sozialistischen Union verbunden, ein Kontinent Laurasia, in dem die Zeit eingekapselt war wie eine Druse [...]*¹⁹²

Il «ricordo» («*ich erinnere mich*») del redattore Meno sembra annunciare un flusso anamnastico da collocarsi a *Wende* già avvenuta: vi è il rimando a un'età remotissima, preistorica, il tempo che ospitava il «continente Laurasia», simbolico della geologia del blocco dell'Est, un immaginario arcipelago con al centro l'«Unione Socialista» collegata alle «isole» satelliti per mezzo di «ponti». Sul piano spaziale di un continente del pre-Giurassico si aggiunge una dimensione temporale che ha le caratteristiche di una «drusa», dunque una cavità rocciosa con pareti ricoperte da secreti sedimentosi.

Il tempo successivo al 9 novembre 1989 – la data che segna la conclusione dei sette anni di cui narra *Der Turm* e che apre, anche ortograficamente con i due punti a chiudere il romanzo¹⁹³, a un suo probabile e attesissimo seguito – non è direttamente verbalizzato, ed è pertanto assente un tangibile polo cui la Atlantide possa opporsi.

¹⁹⁰ Per la versione italiana del romanzo, uscito per Bompiani nel 2010, Francesca Gabelli traduce il sottotitolo con una soluzione, a mio avviso, troppo vicina a una *explanatio verborum*: *Storia di una moderna Atlantide*.

¹⁹¹ DT, pp. 7-11.

¹⁹² DT, p. 7.

¹⁹³ DT, p. 973.

Ciononostante, ritornando agli elementi temporali che affiorano nell'*ouverture*, che rimandano a un termine *a quo* fluttuante nel mesozoico, è da ammettersi nelle intenzioni del mitografo Meno – la cui prossimità onomastica all'esploratore dell'Atlantide per eccellenza, Nemo, e al presagio (della caduta?), *omen*, è tutt'altro che casuale – la volontà di inscrivere i suoi ricordi in una sfera essenzialmente allusiva, mitica.

Come accennato, è la Dresda degli anni Ottanta a farsi Atlantide:

*[W]as war ATLANTIS, das wir nachts betraten, wenn das Mutabor gesprochen war, das unsichtbare Reich hinter dem sichtbaren [...] Schatten unter den Diagrammen dessen, was wir die erste Wirklichkeit nannten, ATLANTIS: Die zweite Wirklichkeit, Insel Dresden / die Kohleninsel [...]*¹⁹⁴

L'«isola Dresda», per come immaginata nella fantasmagoria delle pagine che introducono, o meglio precedono i due libri di cui si compone il romanzo («La provincia pedagogica», «Die pädagogische Provinz», e «La forza di gravità», «Die Schwerkraft»), è la «seconda realtà», quella che si manifesta nottetempo in seguito al *mutabor*, la parola magica della metamorfosi, ad esempio, nel romanticismo favolista di Wilhelm Hauff¹⁹⁵ e che inaugura la «seconda realtà», quella notturna della Atlantide appunto.

Dresda è anche il collettore immaginario della DDR tutta: è qui che Tellkamp trasferisce, con la tattica dello straniamento, simbolici rappresentanti della scena intellettuale nazionale che nella realtà hanno risieduto altrove; è il caso, ad esempio, di Franz Fühmann (*Der Alte vom Berge*), o di Peter Hacks (confluito in Eduard Eschschloraque). La scelta del trasferimento di queste personalità nella Dresda degli anni Ottanta si spiega con il richiamo al concetto elaborato da Durs Grünbein del «nido

¹⁹⁴ DT, p. 9.

¹⁹⁵ Cfr. la favola del *Kalif Storch*.

delle muse» («Musennest»¹⁹⁶). Dresda si fa metonimico contenitore di enti e personalità simbolici della DDR tutta, e in particolare della creatività e della poesia. Vale la pena ricordare quanto sottolineato nelle riflessioni di Grünbein:

Dresden: aus diesem Musennest kommt der beleidigte Schönheitssinn, die frühkindliche Trauer um etwas, das der Nachgeborene nur noch vom Hörensagen kannte. [...] Wie ist dagegen Berlin? Ein Kasernenhof von städtischem Ausmaß [...]¹⁹⁷

A differenza della positivista Berlino, Dresda è depositaria della sensibilità per la bellezza, che pur tuttavia Grünbein vede «oltraggiata». A questo oltraggio Tellkamp dedica il paragrafo di apertura dell'ouverture:

*Suchend, der Strom schien sich zu straffen in der beginnenden Nacht, seine Haut knitterte und knisterte; [...] das Rote Reich, den Archipel, durchädert durchwachsen durchwuchert von den Arterien Venen kapillaren des Stroms, aus dem Meer gespeist, in der Nacht der Strom [...] Schwebstoffe hinab in die Tiefe, wo die Rinnsale der Stadt sich mischten; im Tiefseedunkel kroch das Spülicht der Kanalisation, tropfender Absud der Häuser und VEB [...] ölig-schwere, metallische Brühe [...] die Schaumbäche der Reinigungsmittelfabriken, Abwässer der Stahlwerke [...]*¹⁹⁸

La descrizione del continente acquatico sul quale muovono le isole del blocco socialista è assai vicina a una perturbante fantasia romantica. La bella «isola Dresda» subisce l'affronto dell'attacco alla natura mosso dall'industria pesante e da un modello tecnicista di civiltà. Siamo in apparenza lontani dalla Dresda evocata da E.T.A. Hoffmann nel *Goldener Topf*, dove Dresda si imparenta all'Atlantide, dove lo «schwarzes Tor» probabilmente prelude al «Leben in der Poesie» dell'Atlantide:

¹⁹⁶ Grünbein, Durs: *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*. Suhrkamp, Frankf/M: 2001, p. 88

¹⁹⁷ *Ivi.*

¹⁹⁸ DT, p. 7.

[...] Das herrliche Dresden kühn und stolz seine lichten Türme empor in den duftigen Himmelsgrund, der sich hinabsenkte auf die blumigten Wiesen [...] ¹⁹⁹

La Dresda del *Turm*, a differenza di quella hoffmanniana nella quale si muove lo studente Anselmus, si presenta come un mondo dialettico: ora scenario della peggiore burocrazia socialista e della sua arroganza, ora milieu in cui esercitare l'*otium*, dove ad esempio discutere animatamente su chi sia l'interprete migliore tra Emil Grigoryevič Gilels e Sviatoslav Richter²⁰⁰. È questa la «seconda realtà», la poetica Atlantide, il terreno della «Dresdner Kunstausbung»²⁰¹ («la pratica dell'arte a Dresda»), come la definisce Meno, citando il titolo di una poesia di Thomas Rosenlöcher, nella quale il poeta sassone immagina un anziano pubblico piccolo-borghese della Semperoper che distrattamente assiste a una recita e che, non senza scanzonata ironia, viene qualificato come «Dresdner Kunstmumien»²⁰² («mummie dell'arte di Dresda»). La posa che per Rosenlöcher assume il *Bildungsbürgertum* (la borghesia colta) è in una qualche misura assimilabile al concetto cui Tellkamp affianca quello grünbeiniano del «nido delle muse»: «Dresden ... in den Musennestern / wohnt die süße Krankheit Gestern»²⁰³ («Dresda ... nei nidi delle muse / risiede la dolce malattia ieri»). Questo leitmotiv, scomposto in due ottonari trocaici e proposto per non meno di otto volte nelle pagine di Meno²⁰⁴, dà la portata del valore del passato nella storia della città sull'Elba; il passato di Dresda, tragico e magico a un tempo, rapisce i suoi stessi abitanti, li mummifica – per usare ancora la

¹⁹⁹ Hoffmann, E.T.A.: *Der goldene Topf* [1819]. Hrsg. v. Peter Braun. Suhrkamp, Frankf/M: 2002, p. 11.

²⁰⁰ Cfr. Richard e Niklas nel resoconto di Meno: «[Richard und Niklas] mit hochgeröteten Gesichtern schrien: Gilels sei ein besserer Pianist als Richter», DT, p. 100.

²⁰¹ DT, p. 10.

²⁰² Rosenlöcher, Thomas: *Die Dresdner Kunstausbung. Gedichte*. Suhrkamp, Frankf/M: 1996, p. 15.

²⁰³ DT, p. 11.

²⁰⁴ DT, p. 11, p. 342, p. 345-6, p. 361, p. 362, p. 363, p. 369, p. 372.

metafora di Rosenlöcher – e li relega all’anacronismo di una entità insulare difficilmente accessibile.

La «süße Krankheit Gestern», nella quale si illanguidiscono gli abitanti del «Turmviertel», agisce in virtù del passato della città, un passato che si potrebbe definire atlantologico; Dresda è da secoli depositaria di una magnificenza artistica che l’ha resa un unicum nell’immaginario estetico tedesco – pensiamo a Winckelmann che la definisce una «Atene per gli artisti» («Athen für Künstler»²⁰⁵) o a Herder che ne esalta il barocco con il suo «Prospera! O tedesca Firenze » («Blühe, Deutsches Florenz»²⁰⁶). E se il paragone con l’arte fiorentina si è nel tempo cristallizzato anche nei registri più ampi, non meno fortuna gode l’accostamento di Dresda a Venezia; basterà rammentare che Augusto il Forte volle ribattezzare luoghi della città all’insegna della specularità con Venezia: la Augustus-Brücke prendeva il nome di “Ponte di Rialto sassone” (*sächsischer Ponte di Rialto*), l’Elba diveniva il Canal Grande e così via²⁰⁷. La magnificenza, l’alta caratura artistica che contraddistinguono l’*Elbflorenz*, è vittima in almeno due occasioni di un tragico destino che porta alla distruzione di parti consistenti del cuore storico e artistico della città: un primo colpo lo sferra la devastazione del 1760, nel pieno della Guerra dei Sette Anni, allorché Dresda si fa terreno di guerra tra Austriaci e Prussiani, uscendone sventrata; il secondo episodio è il bombardamento in quattro ondate con il quale, tra il 13 e il 15 febbraio 1945, gli alleati sommergono la città. È soprattutto il secondo accadimento a fornire ai poeti della contemporaneità il materiale che innesca il poetare sulla caduta di Dresda – sulla scorta dell’opera poetica di Volker Braun, Heinz Czechowski e Durs Grünbein, il

²⁰⁵ Citato in Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Hrsg. v. Walther Rehm. De Gruyter, Berlin: 1968, p. 254.

²⁰⁶ Herder, Johann Gottfried: *Adrastea* [1802]. In: Id.: *Werke 10*. Hrsg. v. Günter Arnold und Martin Bollacher. DKV, Frankf/M: 2000, p. 405.

²⁰⁷ Cfr.

http://www.zweiherz.de/blattprobe_zweiherz_de/text/1985frauenkirche.html

libro di Renatus Deckert *Ruine und Gedichte*²⁰⁸, offre un'utile analisi delle ripercussioni che la caduta di Dresda ha esercitato su due generazioni di poeti sassoni.

Degli splendori della Dresda che fu si conserva la memoria anche in DDR, tanto che *Elbflorenz* era il nome di un VEB che produceva cioccolata e dolci vari. Non a caso in *Der Schlaf in den Uhren* (2004) il passato glorioso, la caduta per i bombardamenti del '45 e la ricostruzione socialista di Dresda si intrecciano alle vicende di una artigiana della cioccolata, dal nome di discendenza hoffmanniana, Bleuger Liese. Qui Tellkamp anticipa non solo personaggi e topografia della 'sua' Dresda (vi ritroviamo i gemelli Fabian e Muriel Hoffmann, Lucie e Arno Krausewitz, oltre al quartiere del Weißer Hirsch), ma anche l'impiego di una simile partitura melodica. Il frammento si regge infatti sulla proprietà evocativa dell'aria 'Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding' della Marschallin dal *Rosenkavalier* di Strauss e Hofmannsthal; questa accompagna la simbolica traversata sulla linea tramviaria 11 di una delle voci, Fabian, e arriva a costituirsi sottotesto interpretativo del viaggio stesso: una riflessione attorno al tempo e alle sue ripercussioni sui luoghi fisici e su quelli dell'immaginario – anche nella Dresda del frammento è rinvenibile il mitologema atlantologico, sotto forma di un esplicito richiamo a Vineta²⁰⁹. Alla stregua della non più giovane Marschallin, invaghita del diciassettenne Octavian, i personaggi che riflettono sul tempo nello *Schlaf in den Uhren* – ora Fabian ora Lucie – hanno un rapporto ambivalente con il loro oggetto: talora ne rimangono indisturbati, talaltra soccombono alla sua onnipotenza:

*Die Zeit im Grund, Quin-quin, die Zeit,
die ändert doch nichts an den Sachen.
Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.*

²⁰⁸ Deckert, Renatus: *Ruine und Gedichte. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*. Thelem, Dresden: 2010.

²⁰⁹ Tellkamp, Uwe: *Der Schlaf in den Uhren*.

<http://bachmannpreis.orf.at/your.orf.at/downloads/tellkamp.pdf>, p. 2.

Wenn man sie hinlebt, ist sie rein gar nichts.

Aber dann auf einmal,

*da spürt man nichts als sie:*²¹⁰

Come la Marschallin comprende che il tempo («über kurz oder lang!») le sottrarrà il giovane amante, è solo una questione di tempo prima che il tram di Fabian arrivi al capolinea e dichiarare la fine del flusso mnestico, che peraltro si interrompe non appena indugia sul richiamo dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo, dunque istituendo già una parentela intertestuale con lo *Zauberberg* e con Mann, nume tutelare del *Turm*. Qui similmente, la supremazia del dato temporale ci rimanda alla morfologia della sua ineluttabilità che nel romanzo possiede la cifra stilistica del leitmotiv e la semantica della diagnostica: la «süße Krankheit Gestern», alla quale ora è bene ritornare.

Il leitmotiv appena richiamato viene puntualmente introdotto dalla formula «e udii il carillon» («und ich hörte die Spieluhr») che conduce ancora una volta alla modalità privilegiata con cui Tellkamp aziona il ricordo nelle sue figure, ovvero il dato musicale, acustico. Ed è questo dato sensoriale a sancire la fine dell'Atlantide: a partire dal capitolo denominato «Finale», le pagine sono percorse da un leitmotiv che prepara e carica di anticipazione la conclusione del romanzo, il verso hofmannsthaliano «... aber dann auf einmal ...»²¹¹ («ma poi, all'improvviso»). Nelle ultime quattro occorrenze, il sintagma è seguito da «schlugen die Uhren» («risuonarono gli orologi») e culmina nelle ultime parole del romanzo:

... aber dann auf einmal ...

²¹⁰ La citazione da Hofmannsthal costituisce l'apertura della seconda parte del testo. Tellkamp, Uwe: *Der Schlaf in den Uhren*, cit., p. 9.

²¹¹ DT, p. 890, p. 918, p.919, p. 943, p. 966, p. 968, p. 970, p. 973.

Schlugen die Uhren, schlugen den 9. November, »Deutschland einig Vaterland«, schlugen ans Brandenburger Tor.²¹²

Se la macrostruttura narrativa e le formule stilistiche rinviano allo *Zauberberg*, diversa è la modalità con cui Meno (Tellkamp) immagina l'ennesima caduta della Dresda-Atlantide. Pur, come già sottolineato, non inquadrando nessuno dei momenti narrativi in modo univoco ed esplicito nel tempo post-*Wende*, le tracce, l'*omen* con cui Meno avverte la caduta, sono tuttavia riscontrabili nelle dense pagine dell'*ouverture*:

- *Die große Uhr schlug, und das Meer stieg vor den Fenstern, den Zimmern mit den Farntapeten und den Eisblumen an den Leuchtern, den Stuckdecken und schönen Möbeln, ererbt aus verschollener Bürgerlichkeit [...]; übriggeblieben im sanfthügeligen Elbtal in Häusern unterm Sowjetstern [...], die zigarrenbraunen Thomas-Mann-Bände des Aufbau-Verlags aus den fünfziger Jahren [...]*²¹³

Nella fantasmagoria della caduta, o meglio dell'immersione, dell'«isola Dresda» si presenta il reliquiario che costituirà l'oggetto dell'indagine archeologica a venire: i feticci della borghesia colta della DDR (i volumi di Thomas Mann editi negli anni Cinquanta dallo *Aufbau-Verlag*), i resti di un tempo ancora precedente alla stessa DDR (le carte da parati, gli stucchi della *belle époque*). A questo Meno aggiunge un dato di archeologia umana:

[...] und wenn die Uhren schlugen, waren unsere Körper erstarrt und gefangen, die Rosen wuchsen,
schrieb Meno Rohde,
*Sandmann streute Schlaf*²¹⁴

Il tempo, l'inevitabile calamità, il risuonare degli orologi, non lascia scampo agli esseri viventi; questi ne vengono travolti e immobilizzati,

²¹² DT, p. 973.

²¹³ DT, p. 10.

²¹⁴ DT, p. 11.

come vittime di un'esplosione vulcanica. È il tracollo di una civiltà di fantasia, come sembra indicare l'ultima frase dell'*ouverture* («*Sandmann streute Schlaf*»), di una civiltà acquatica, atlantidea.

IV. L'INFERNO

4. Mitografi del sottosuolo: Reinhard Jirgl e Kurt Drawert

Come discusso in numerosi studi tematici²¹⁵, il regno degli inferi, e lo spazio ctonio più in generale, costituisce un complesso metaforico particolarmente frequentato in una nutrita schiera di miti e narrazioni di vario tipo, a partire da quelle dell'epica antica e tardo medievale (*Odissea* XI, *Alceste* di Euripide, *Eneide* VI, il vangelo apocrifo di Nicodemo, *l'Inferno* dantesco). Quanto segue intende decifrare alcuni complessi tematici e le poetiche, che si potrebbero etichettare 'del sottosuolo', in due romanzi, tra i più significativi della post-*Wende*: *Hundsnächte* (1997) di Reinhard Jirgl e *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte* (2008) di Kurt Drawert.

Appare doveroso sottolineare sin da ora quanto l'evocazione dell'inferno non corrisponda già a una coerente costruzione metafisica al modo di un Virgilio, o di un Dante. Quello che si staglia nella prosa di cui mi occuperò a breve, è uno scenario risultante da convergenze iconiche, quelle che Blumenberg riferisce a una «costanza iconica»²¹⁶, che permeano le costruzioni narrative delle due opere in analisi.

4.1 Il mitologema infero

Nella ricerca di alcuni criteri di definizione dello spazio infero, è apparso utile e imprescindibile prendere le mosse dall'esperienza narrativa che il più delle volte prelude alla rappresentazione del mondo ctonio vero e

²¹⁵ Per un vaglio diacronico attorno al complesso catabatico e alla topica infernale in genere, rimando al capitolo introduttivo di Policastro, Gilda: *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*. Giardini, Pisa: 2005, pp. 21-36. Uno studio comparativo sulle metodologie di assunzione dei mitologemi catabatico e infero tra letteratura medievale e il Modernismo è quanto offre David L. Pike in: *Passage Through Hell. Modernist Descents, Medieval Underworlds*. Cornell University Press, Ithaca: 1997.

²¹⁶ «Ikonische Konstanz», Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, cit., p. 165.

proprio, ossia la catabasi, il *descensus* nell'oltretomba dell'eroe epico o di una voce lirica.

In uno studio sulla catabasi, Bernard F. Dick²¹⁷ individua uno schema comune alle narrazioni classiche e moderne, da quella omerica fino a quella costruita in *The Waste Land* di T. S. Eliot, passando per il *descensus* nel *Macbeth*. Lo schema di Dick²¹⁸ può così essere riassunto: a) la catabasi è iniziata da un personaggio dotato di veggenza o dal forte potere suadente. Spesso si tratta di un vate o di un'anima errante (come accade per Ulisse con Circe, per Enea con Anchise), ma è anche un momento di rivolgimento psicologico, un sovvertimento esistenziale a farsi motore del *descensus* (il caso del Dante in *midlife crisis*); b) l'istanza preveggenza fornisce lumi limitatamente all'immediato futuro dell'eroe che compirà la catabasi; c) nello spazio ctonio – sovente nell'Ade – avviene l'incontro tra l'eroe e il defunto (Anchise per Enea) o l'amata, che sia perduta (Euridice per Orfeo) o inconsolabile (Didone per Enea), tra l'eroe e il suo biotopo storico (Dante e l'universo dell'intera cantica infernale); d) lo spazio ctonio ha una topografia che, sebbene solo accennata in Omero, e per certi versi ancora imprecisa in Virgilio, offre elementi che ne fissano contorni e proporzioni, uno su tutti: il *limes*, il «limitar», che si frappone tra l'eroe e la dimensione del sottosuolo, ovvero tra le stazioni che egli compie nello stesso; e) il tempo fluttua nell'ambiguità del rigetto della cronologia, benché alcune narrazioni tentino la restituzione di coordinate temporali verosimili (cfr. il richiamo della Sibilla ad Enea affinché non sprechi tempo con inutile pianto, «Nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas» - *Eneide* VI, v. 539 -, o le tracce che farebbero pensare che la *Commedia* si dipani su un arco di sette giorni).

Come si è visto in questa sintesi cursoria, le caratteristiche proposte da Dick costituiscono un corpo di ricorrenze strutturali

²¹⁷ Dick, Bernard F.: «*The Waste Land and the Descensus ad Inferos*». In: *Canadian Review of Comparative Literature*, CRCL, Winter 1975, pp. 35-46.

²¹⁸ *Ib.*, p. 35-6.

rinvenibili in opere che evocano tanto la discesa quanto l'esperienza all'interno del mondo ctonio.

Di seguito, tuttavia, si tratterà di testi che non tematizzano una discesa, o meglio che lo fanno ex post, quando questa ha presumibilmente già avuto luogo. Le voci che parlano, ovvero scrivono, dalle pagine dei testi di Jirgl e Drawert, non compiono una 'tappa', una stazione di un pellegrinaggio, di una discesa iniziatica. Esse sono connaturate a uno statico spazio infero e questo, a sua volta, si fa oggetto delle voci stesse. In sostanza, il soggetto che ci parla dalle dimensioni ulteriori di Jirgl e Drawert può essere inteso come un eroe catabatico 'mutilato', cui manca un aldiquà verso il quale possa rientrare successivamente al *descensus*.

Tra le convergenze elencate da Dick mi limiterò, dunque, a servirmi di quelle che definiscono lo spazio ctonio – al netto della discesa in esso e del rientro in un aldiquà -, ossia delle ultime tre: il sottosuolo come universo d'incontro con una peculiare sociologia, la tendenza a tracciare una topografia dello spazio ctonio e la fluttuazione cronologica che vi ha luogo. Queste proprietà intendo assumere come costituenti il mitologema infero.

4.2 Il *descensus* mutilato

Se in *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte* non vi è traccia di un *descensus*, né implicita né accennata, la prima voce che si incontra in *Hundsnächte* di Reinhard Jirgl, l'ingegnere io-narrante che fa da cornice alle cinquecentoventi pagine del romanzo, sembrerebbe avvicinarsi alle macerie su quella che un tempo fu la striscia della morte (*Todesstreifen*) col fare tipico dell'eroe catabatico. All'interno delle macerie vi è, solitario, lo *er* (il *lui*) che non riesce a morire e che compila residui di carta da parati con annotazioni, rimembranze e confessioni. A voler leggere l'interno del rudere come mondo ulteriore, un inferno che presenta lo *er* come unico dannato, si potrebbe azzardare l'ipotesi che

l'ingresso ai ruderi si costituisca zona liminare tra le dimensioni. A respingere tale lettura, tuttavia, si offre la constatazione che lo spazio ctonio di Jirgl è onnicomprensivo, esso sugge e fagocita il tutto: l'inferno è tanto nella storia e negli spazi quanto nella psiche delle sue figure, oltre che, fissando lo sguardo sul romanzo nel suo complesso, essere pervasivo di quanto è al di fuori della rovina. Alcuni vi hanno voluto leggere l'attrazione dell'occidente nella dimensione ctonia in cui versava la DDR, una «“zona” a metà strada fra “Stalker” di Tarkovsky e “Eraserhead” di David Lynch»²¹⁹.

L'assenza di una discesa si giustifica viepiù sul piano della costruzione narrativa, tenuto conto che la catabasi classica si legittima al livello della tenuta di un intreccio. Enea e Dante ottengono una sorta di profitto dalle loro esperienze catabatiche, che dunque si collocano al centro di un percorso evolutivo: Enea ne trae informazioni circa le future eroiche imprese nel Lazio, Dante affronta un percorso conoscitivo e rigenerativo che lo innalza sul piano morale. Nei casi di Jirgl e Drawert, con le loro eruzioni di logorrea (ora scatologica e astiosa, ora pornografica), si può affermare che verso una trama, un racconto euclideo, evolutivamente basato su accadimenti, regna un sostanziale disinteresse, un dato che pertanto esclude la pertinenza drammaturgica di un *descensus*.

4.3 Il *limes*

Con il primo tentativo di una topografia dell'Ade che si registra in letteratura, quella tratteggiata nel libro VI dell'*Eneide*²²⁰, appare subito evidente che un precipuo tratto caratterizzante dello spazio ctonio è

²¹⁹ «DDR als “Zone” zwischen Tarkowskij’s “Stalker” und David Lynch’s “Eraserhead”», Müller, Lothar: «Zurückgekrochen in Ruinen», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.11.1997.

²²⁰ È dato noto che la *nekylia* omerica (*Odissea* XI) è semplicemente evocata, un esorcismo sulla ricetta di Circe, compiuta in terra, e priva di elementi descrittivi del luogo ultraterreno, concentrata come è sulla elencazione degli incontri che Odisseo compie con le anime che *vengono* a lui.

costituito dal confine che si frappone tra il mondo dell'aldiquà e quello ulteriore. In *Eneide*, VI, 125-7 si legge: «[...] facilis descensus Averno; / noctes atque dies patet atri ianua Ditis»²²¹. L'ingresso alla dimensione infera è sì accessibile giorno e notte, tuttavia la tonalità cromatica oscura – rinforzata da «atri Ditis» -, la tinta del notturno, acquista indiscutibilmente valore prioritario e prelude a quanto la Sibilla confida nei versi successivi ad Enea, ovvero: ancor più laborioso che aver garantito l'accesso alla dimensione ulteriore, con le prove del reperimento del ramo d'oro per Proserpina e della degna sepoltura da allestire al compagno Miseno, sarà il risalire dall'Averno, a causa delle fitte selve e delle ostili acque del Cocito: «sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est [...]»²²².

È vero che nei testi di Jirgl e Drawert non vi sono tracce evidenti di un *limes* paragonabile all'ingresso dell'Averno virgiliano o alla selva dantesca del canto proemiale. Tuttavia entrambe le opere sono permeate da luoghi liminari che ne attraversano le pagine. Per Jirgl si tratta del limine della rovina sulla «striscia della morte» che segna al ritmo di numerosi leitmotiv l'esitazione dell'anonimo ingegnere a entrarvi, mentre in Drawert, complice un disegno più strutturato del sottosuolo infero, i *limites* sono molteplici e compaiono tra ciascuno dei nove «cerchi della colpa» che compongono la sotterranea DDR di chiara matrice dantesca.

4.3.1 Il *limes* in *Hundsnächte*

Reinhard Jirgl, nato a Berlino Est nel 1953, trascorre i primi dieci anni di vita nella località di Salzwedel, presso la casa dei nonni. Questo dato biografico appare qui degno di menzione, se si considera la particolare posizione geografica di Salzwedel: una cittadina della Sassonia-Anhalt

²²¹ Virgilio: *Eneide*. Trad. di Luca Canali, commento di Ettore Paratore. Mondadori, Milano: 1985, p. 204.

²²² *Ivi*.

che per quaranta anni si è trovata sul confine intertedesco e che, in virtù della sua posizione liminare, ha visto sorgere nei suoi pressi lo stazionamento di una flotta di elicotteri delle truppe di confine dell'esercito della DDR. La cittadina, come molti altri luoghi al confine tra l'ex DDR e la BRD, che erano stati popolati e tenuti in vita anche grazie alla 'delicata' posizione ricoperta durante il quarantennio real-socialista, subisce nei primi anni Novanta un progressivo svuotamento; le strutture militari vengono disinstallate, e con esse buona parte dell'indotto economico e commerciale di sostentamento.

Senza che ne venga fatto il nome («rovina nel mezzo di un villaggio senza nome e senza vita»²²³), una resa narrativa di Salzwedel si registra proprio nelle pagine di *Hundsnächte*. È in questa città di confine che capita l'ex ingegnere tedesco-orientale, sfuggito alla disoccupazione arruolandosi in quella che viene denominata «legione straniera», una squadra di demolizione che ha la missione di radere al suolo un ultimo rudere risalente al tempo precedente alla *Wende* presente sul *Todesstreifen*; questo deve essere spianato («stirato»²²⁴) per permettere la costruzione di una pista ciclabile. All'interno del rudere si trova un uomo che, a detta degli abitanti del luogo (una sorta di gruppo di coreuti portatori di un commento e di una voce collettivi), non vuole morire. Sin dalla prima pagina emerge che non si tratta di una non cedevolezza alla morte, bensì di impossibilità di portare a compimento un percorso di estinzione già in atto: il morituro è in realtà un morente che non riesce a dissolversi completamente; egli è, dantescamente, un dannato, un non morto – ma di questo aspetto si vedrà più dettagliatamente in seguito.

L'uomo senza nome, cui genericamente viene fatto riferimento con *lui* – con un gesto di astrazione, mitizzante, che coinvolge tutti i personaggi evocati e presenti –, abita un luogo che si pone come inaccessibile. La prima pagina del romanzo esordisce con una chiosa al rudere, che sentenza:

²²³ «[Ruine inmitten] eines leblosen Dorfes ohne Namen». H, p. 13.

²²⁴ «Den Todesstreifen zum !Radweg bügeln». H, p. 17.

-!Keiner betritt noch 1 Mal diese Ruine. Um !Nichts in der Welt würde jemand Das noch 1 Mal tun.²²⁵

L'ammonimento che apre il romanzo, ripreso come leitmotiv (*verbatim* già a tre pagine di distanza), variato e amplificato nelle pagine successive, allude proprio alla rovina sulla «striscia della morte», dunque solennemente presentata sin da subito come luogo dalla complessione austera e ominosa.

Il fatto che il limite alla rovina venga tematizzato a più riprese con un richiamo anaforico alla formulazione d'apertura, riporta alla mente la terzina dantesca del limite per eccellenza, nella quale si osserva la celebre struttura anaforica:

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.²²⁶

Dante, condotto al vestibolo dell'Inferno, si trova sulla riva del primo fiume infero, l'Acheronte, e ha di fronte a sé una prima tipologia di abitanti dello spazio ctonio: gli ignavi. Sebbene abitanti dell'Antinferno, gli accidiosi sono oggetto di un disprezzo eccezionale, quasi eccessivo, da parte di Dante²²⁷ e si configurano come matrice del dannato vero e proprio. Anche questi, l'ignavo, patisce un contrappasso autentico, benché in sé 'lieve', e si rimette alle leggi che governano l'Inferno con la stessa impotenza degli abitanti dei nove cerchi a lui sottostanti.

Qualcosa di molto vicino all'Antinferno dantesco è la zona liminare al rudere di *Hundsnächte*, quel pezzo di terra in cui l'ingegnere trascorre l'unica notte cui soggiace la narrazione che fa da cornice al

²²⁵ H, p. 9.

²²⁶ Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Inferno*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mondadori, Milano: 1991, (*Inf.* III, vv. 1-3), p. 33.

²²⁷ Cfr. Auerbach, Erich: *Studi su Dante*. Trad. di M.L. De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Pref. di D. Della Terza. Feltrinelli, Milano: 2009⁵, p. 100.

romanzo. Vicino è soprattutto l'ambiente atmosferico che domina le pagine di Jirgl:

Das war, als bestünde das einstige Verbot, diesen Teil der Welt zu betreten, noch ebenso weiter fort, wie die unmittelbare Todesdrohung selbst – so als sei auch nach dem Verschwinden der Grenze diese Aura des Todes noch immer vorhanden, tief in die Landschaft aus vergiftetem Sand wie in die Gehirne eingebrannt [...] ²²⁸

Nelle parole dell'ingegnere appena riportate si tematizza un «alone di morte [...] impresso a fuoco tanto nel paesaggio [...] quanto nei cervelli» che è tanto il persistere del confine tra le due Germanie e le sue ricadute psicologiche, quanto il confine – tutto diegetico – che intercide il rudere e la terra. La funzione della rovina, come quella del suo solitario abitante, si palesa in una duplice ripercussione, da un lato nella peritanza dell'ingegnere ad entrarvi, dall'altro nella provocazione di un flusso mnestico e divinatorio di cui si apprezzeranno le caratteristiche più in là.

Vediamo un'altra associazione tra un inferno geometrico e uno mentale:

Ich war jetzt dicht vor dem Eingang zur Ruine, vor dem zerstörten Raum, darin wie es hieß: *er*, unsichtbar in Kellerdunkelheit [...] als hätte nun das Innere der Erde=selbst das Tun der längst verschwundenen Bergleute übernommen, in einer Art chthonischem Irrsinn immer neue Halden, immer neue Ladungen die niemand mehr benötigte, auf die ältere Halden türmend [...] ²²⁹

L'istanza narrativa, l'ingegnere, riflette per una volta sulla costituzione geofisica del limite e ne specifica la natura infera che, come si accennava in apertura, non risponde a una cosmogonia sotterranea precisa, bensì scaturisce da una imperscrutabile «folia ctonia» («chthonischer Irrsinn»), facilmente leggibile, per chi ha dimestichezza con le asserzioni ideologiche di Jirgl, come la immanente violenza del corso della storia

²²⁸ H, p. 11.

²²⁹ H, p. 110.

naturale e umana²³⁰ - un degno erede del *Kulturpessimismus* di Oswald Spengler²³¹. Peter Böhlig riassume in maniera succinta ed efficace:

Geschichte ist für Jirgl ein [...] ewiggleicher Geflecht aus Begehren und Töten, Sexualität und Mordlust als ineinander verschobene Motivationen. Der Blick auf die Geschichte realisiert sich als Intertext aus verschiedenen vergangenen historischen Sinngebungen.²³²

Al leitmotiv-monito con cui si apre il romanzo («-!Keiner betritt noch 1 Mal diese Ruine») se ne affianca un altro che percorre il testo nella sua totalità, sempre dalla semantica liminare e sempre impiegato con cadenza anaforica. Si tratta di una formulazione che, ripresa, variata e, soprattutto, amplificata nell'arco di tutta l'opera, si qualifica come il leitmotiv più importante della prosa di *Hundsnächte*. Di tale richiamo al limine della rovina registriamo almeno trenta occorrenze che, assumendo le proporzioni di un leitmotiv moltiplicativo²³³, si dispongono nel testo come gravi rintocchi anaforici. Assai significativo appare che questi si verificano in coincidenza con il rientro della narrazione dai molteplici inserti analettici al tempo della notte in cui l'ingegnere indugia presso il rudere, un efficace stratagemma che assume la funzione di bussola narrativa, in una prosa altrimenti assai scarsamente segnata da fratture tipografiche, o graduali passaggi, a marcarne i

²³⁰ «Zunächst glaube ich einzig an die Existenz der Gewalt in allen menschlichen Beziehungen, sonst glaube ich an gar nichts» (Reinhard Jirgl, cit. in Dannemann, Karen: *Der blutig=obszön=banale 3-Groschen-Roman namens »Geschichte«*. *Gesellschafts- und Zivilisationskritik in den Romanen Reinhard Jirgls*. Königshausen & Neumann, Würzburg: 2009, p. 349).

²³¹ Reinhard Jirgl non smentisce una parentela intellettuale con *Der Untergang des Abendlandes* (1917), ad esempio nel «Gespräch in Briefen» concesso a David Clarke e Arne De Winde, cfr. Clarke, David / De Winde, Arne (Hrsg.): *Reinhard Jirgl. Perspektiven, Lesarten, Kontexte*. Rodopi, Amsterdam: 2007, pp. 34-5.

²³² Böhlig, Peter: *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*. Lukas, Berlin: 1997, p. 30.

²³³ Si tratta di una tecnica che Jirgl impiega quasi ossessivamente e che porta alle estreme conseguenze nel breve testo di prosa *Hommage à John Cage*, pubblicato all'interno del numero a lui dedicato dalla rivista *Text+Kritik* (cfr. Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik: Reinhard Jirgl*. N. 189. Etk, München: 2011, pp. 3-13).

continui stacchi temporali. Ecco il leitmotiv in questione, in una delle sue riproposizioni:

Ich saß noch immer, mit dem Rücken an die Wand gelehnt, nahe dem Eingang, aus feuchtem Gemäuer Kälte,[...] Ich hatte mich nicht bewegt. Ich saß, erstarrt, nahe dem Eingang im Innern der Ruine u am Rand jener Halde aus Papier²³⁴

Già il passaggio appena citato dà un esempio di come questo leitmotiv del limite venga variato e dilatato. Jirgl ripropone, nel secondo periodo, una correzione della formula, incrementandone progressivamente la misura semantica con l'aggiunta di un elemento che va a giustapporsi alla autocitazione, l'aggettivo «intirizzito» o «rigido» («erstarrt»). Lo spazio di poche pagine e il leitmotiv moltiplicativo si ripresenta per due volte in due pagine, con le stesse variazioni e dilatazioni appena viste, ma con l'aggiunta di un ulteriore aggettivo, «immobile» («unbeweglich»²³⁵).

In una nuova occorrenza del leitmotiv, l'ingegnere, agglutinato all'ingresso del rudere, è assalito da uno sciame di mosche:

Doch blieb ich sitzen, starr, unbeweglich, nahe dem Eingang im Innern der Ruine u am Rand jener Halde aus Papier und spürte IHRE Stimmen [...] das wütende Delirieren der Fliegen an mir haftend untrennbar

Succede qui che il leitmotiv si dilata ulteriormente, questa volta di un elemento che va oltre la fisiologia dell'ingegnere. Si affacciano le mosche: insetti chiaramente evocativi della morte, anche in virtù dell'uso dei cinque punti di sospensione che, nei propositi dichiarati da Jirgl, vengono impiegati laddove l'intenzione dell'autore è di ingenerare un sentimento di «pericolo, o nel suo stato di latenza o di immediata presenza, nei casi estremi la morte – l'estinzione»²³⁶.

²³⁴ H, p. 210.

²³⁵ H, p. 230.

²³⁶ «eine latent vorhandene oder unmittelbar bevorstehende Gefahr, im äußersten Fall den Tod - die *Auflösung*» (Jirgl, Reinhard: «Die wilde und die

L'estinzione e la morte, di cui le mosche sono prodromiche, si estendono dal solitario *lui* all'ingegnere e questo dato si può leggere nell'uso polisemico del possessivo «loro» («IHRE»), un possibile rimando sia alle voci antropomorfe delle mosche sia a quelle propriamente intese dei coreuti, che ora finiscono per identificare non solo in *lui* una minaccia all'espletamento della rimozione del *Todesstreifen*. Altresì, gli abitanti del villaggio vedono nell'ingegnere un ulteriore morente, frapposti tra i loro intendimenti e la realizzazione degli stessi. L'indugiare presso il *limes* ha, insomma, modificato la natura del narratore. Applicando ancora una lettura mitizzante, l'ingegnere è riconosciuto come dannato; il suo peccato: essere rimasto sul limite del rudere, non aver dato seguito all'invito del divieto postovi.

La facoltà di discernervi uno scenario dantesco viene garantita da ulteriori elementi: alle già citate mosche – assimilabili, per «avidità» e «furia» («Gier» e «Wut»²³⁷), ai «mosconi» e alle «vespe» che tormentano gli ignavi del canto terzo²³⁸ – si aggiunge la descrizione di un contesto acustico, anche esso riconducibile all'atmosfera del vestibolo tenario in Dante:

- und vom Sirren [der Fliegen] abgetrennt, lösten sich noch andere Geräusche, andere Töne aus dem feuerzerschnittenen Dunkel heraus: Stimmen der Anderen, von Draußen, Stimmen der Eulen-Schatten, aufgereggt zeternd durcheinander schreiend, dabei unsterblich u fortwährend vom Toben der Insekten verschluckt [...] ²³⁹

gezähmte Schrift. *Eine Arbeitsübersicht*», in Id.: *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren*

1996 bis 2006. Hanser, München: 2008, p. 120).

²³⁷ H, p. 229.

²³⁸ «Questi sciaurati, che mai non fur vivi, / Erano ignudi e stimolati molto / Da mosconi e da vespe ch'erano ivi. / Elle rigavan lor di sangue il volto, / Che, mischiato di lacrime, ai lor piedi / Da fastidiosi vermi era ricolto.» (Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Inferno*, cit., pp. 87-8, *Inf*, III, vv. 64-9).

²³⁹ H, p. 229.

Come è evidente, non si è molto distanti dalla raffigurazione del vestibolo infernale rappresentata nel canto terzo dell'*Inferno*²⁴⁰.

Ho già segnalato la funzione di 'bussola narrativa' ricoperta dal leitmotiv liminare. Uno degli esempi di questo impiego del leitmotiv si dà allorché l'ingegnere interrompe uno dei suoi plumbei resoconti della fanciullezza – questo in particolare dall'alta gradazione ctonia – per riportare il lettore al tempo della notte in cui si svolge la narrazione-cornice. Il ricordo riguarda un episodio dell'età scolastica, in cui il ragazzo quasi compie una catabasi al di sotto della superficie terrestre, avventurandosi in un tetro terreno silvestre adiacente alla strada che lo avrebbe dovuto condurre a scuola:

Ich war unter die Erde gegangen, war verschwunden, würde von nun-ab Pflanze sein, Halm unter Halmen [...] *Ich hatte mich an diesem frühen Morgen unter davongemacht – es list möglich -, ich war unter die Nacht gegangen -*.²⁴¹

Le impressioni del ragazzino, inabile al movimento perché feritosi scavando la fossa in cui si installa, sono non solo riferite con la semantica dell'ingegnere presso il rudere sul *Todesstreifen*, ma finiscono per identificarsi con e giustapporsi a essa:

[...] und eine Ahnung brannte sich wie die Sengspur 1 Blitzes in Baumrinde in=mich-ein, eine unbestimmte Ahnung im Bittergeschmack von Erde&Pflanzen [...]²⁴²

Una voce interloquisce con il ragazzino intrappolato in quella sorta di avello che è la fossa in cui si è impastoato, e si affaccia nella fluida prosa di queste pagine per brevi richiami al fanciullo, l'ultimo dei quali recita

²⁴⁰ «Quivi sospiri, pianti ed alti guai / Risonavan per l'aer senza stelle, / [...] / Diverse lingue, orribili favelle, / Parole di dolore, accenti d'ira, / Voci alte e fioche, e suon di man con elle, / Facevano un tumulto, il qual s'aggira / Sempre in quell'aria senza tempo tinta, / Come la rena quando a turbo spira.» (Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Inferno*, cit., pp. 81-2, *Inf.* III, vv. 22-30).

²⁴¹ H, p. 236.

²⁴² H, p. 237.

-!!Hörst du: ich meine !dich. Hee -²⁴³

immediatamente prima che il leitmotiv agisca a riportarci all'ingegnere adulto presso il rudere, duplicando dunque l'anonimo richiamo, valido ora sia per il ragazzo che per l'adulto:

Ich hatte mich nicht bewegt. Ich saß, erstarrt, nahe dem Eingang im Innern der Ruine u am Rand jener Halde aus Papier²⁴⁴

Nelle seguenti riproposizioni del leitmotiv appare ancora più evidente la portata moltiplicativa che esso assume, allorquando si registrano numerose occorrenze nelle quali questo appare in versione geminata, come nel passo seguente:

[...] ich, mit dem Rücken an die Wand gelehnt, nahe dem Eingang, aus feuchtem Gemäuer Kälte, und Frösteln wie mit Spinnenbeinen über meine Haut. Ich hatte mich nicht bewegt, nicht 1 Zentimeter; saß starr, unbeweglich, noch immer nahe dem Eingang im Innern der Ruine u am Rand jener Halde aus Papier²⁴⁵

Come si accennava brevemente sopra, la densità di immagini importate dalla semantica entomologica – prima apprezzata con l'evocazione degli aggressivi sciami di mosche – qui viene intensificata dalla sensazione dell'ingegnere di avere la superficie cutanea percorsa da peduncoli di ragno.

Il pensiero va nuovamente all'Antinferno dantesco che, ricordiamolo, è il luogo infernale che Dante immagina popolato da quelli che agli occhi di Lucifero stesso non posseggono nemmeno la dignità – l'autentica colpevolezza – per essere annoverati nei cerchi della dannazione vera e propria, dunque ancor più abietti degli stessi dannati a loro sottostanti. Come già detto, è questa forse la situazione di confine

²⁴³ *Ivi.*

²⁴⁴ *Ivi.*

²⁴⁵ H, p. 272.

che meglio si attaglia allo spazio di *Hundsnächte* che, fatte salve le tracce di una più generica rievocazione di un inferno tout court, sembra molto informarsi alle coste acherontee del terzo canto dantesco, recuperato anche nella figura princeps che Dante in quel canto importa da Virgilio: Caronte. Jirgl riprende il tenario traghettatore e lo immagina come un antropomorfo animale acquatico, un polpo derivato dalla metamorfosi di un *Vopo*, il *Volkspolizist* della DDR:

[...] Karon ein saugrobes Stück Pollüp (früher Vopo, hat warscheinlich nur die Uniform gewexelt, ansonsten auch hier: Bißness Äss Juschel) [...] ²⁴⁶

Il Caronte qui evocato può essere letto come uno degli autisti di autobus che trasportano la «plebaglia da viaggio» («Reisepöbel») orde di turisti occidentali desiderosi di vedere la ex DDR – qui Jirgl ci offre anche un livido identikit dello spettatore delle *Ostalgie-Shows*:

[...] da rollen sie heran, die Reisebusse aus Köln Hamburg München, kippen wie Kotzeimer ihre unverdauten Speckbrocken aus, Reisepöbel, polaroidbehängtes Touristenfleisch, [...] die Fettsäcke zur ä-Lend's-Show mit Gruppentarif [...] ich sehe hier überall Schmerland, bauchbetrübt voll Seelenfett – träge ölig & kimmerisch=kalt wie dieser preußische Stüx, die Spree [...] ²⁴⁷

4.3.2 Il *limes* in *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte*

Per Kurt Drawert non poteva che essere Kaspar Hauser: un eroe che è la contraffazione, peraltro poco mascherata, dell'autore stesso. Cresciuto in una famiglia di bonzi della nomenclatura – il padre era ufficiale della polizia criminale - l'autore, nato nel 1956 a Henningsdorf (in Brandeburgo) soffre di un'atmosfera domestica a tal punto

²⁴⁶ H, p. 373.

²⁴⁷ H, p. 372.

asfissante da farlo cadere in una forma di afasia²⁴⁸ che perdura sino all'adolescenza²⁴⁹. E così il Kaspar Hauser rivisitato di *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte* racconta *sub specie inferni* della sua esistenza in un sottosuolo, la DDR, che non gli riconosce altro se non un buon diritto a strisciare, da reietto, per alcuni dei cerchi di cui quello spazio si compone.

Il romanzo si regge su una struttura monologante, il fitto *mémoire* di Kaspar, del trovatello non più di Norimberga, ma di un sottosuolo infernale, che superata la fase afasica, viene investito da smania di volersi narrare. Interagendo con un ampio bacino letterario (Salman Rushdie, Günter Grass, Franz Kafka tra gli altri) che, insieme a inserti e note a piè di pagina metanarrativi, rompe la linearità d'intreccio alla maniera postmodernista, il resoconto autobiografico narra, nella prima e più lunga parte, del divenire del protagonista nella dimensione sotterranea per poi dedicare gli ultimi sette (su venti) capitoli alla sua vita nella diegetica post-*Wende*.

Lo si è già detto, Kurt Drawert propone nel suo romanzo, il primo se si esclude il breve romanzo-saggio *Spiegelland. Ein deutscher Monolog* del 1993, anch'esso informato al duo dantesco Virgilio-Poeta, una topografia dalla sicura suggestione figurativa e dalle coordinate abbastanza poco equivoche. La DDR è rappresentata come un imbuto infero: «nono distretto della colpa del regno dei non morti, reparto del canto trentaquattresimo»²⁵⁰. La lettura dantesca è fin troppo assiomatica; ci si trova nella zona infernale più bassa (se ci fosse bisogno

²⁴⁸ Sulla eziologia dell'afasia di Drawert, come derivante da una «sovranità della lingua» scrive buone pagine Graham Jackman in: Jackman, Graham: *Introduction. 'Finding a Voice' in the GDR*, in: Jackman, Graham / Roe, Ian Frank (eds.): *Finding a Voice. Problems of Language in East German Society and Culture*. Rodopi, Amsterdam: 2000, pp. 1-18.

²⁴⁹ «Aus Opposition gegen die Sprachherrschaft des Vaters verstummte Drawert als Kind und behielt eine Sprachstörung zurück.», Opitz, Michael: «Drawert, Kurt» in: Opitz, Michael / Hofmann, Michael (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur*, cit., p. 81.

²⁵⁰ «Untotenreich Schuldbezirk neun, Abteilung vierunddreißigster Gesang». IH, pp. 84-5.

di rammentarlo, il trentaquattresimo è l'ultimo canto della cantica infernale), quella più vicina alla mostruosità luciferina e che punisce i traditori della patria, dei benefattori e degli ospiti in Dante, i «casi di patologico innamoramento nel futuro e di non più curabile neurosi progressista»²⁵¹ in Drawert.

In una siffatta cosmografia il *limes* è una caratteristica naturalmente fondante e determinante. Come i novi cerchi danteschi, i «distretti della colpa» di Drawert sono delimitati da confini più o meno agevolmente valicabili. Il limine per eccellenza è rappresentato dalla crosta superficiale della terra, l'unico strato sotteso dal cielo e dall'atmosfera (ma in Drawert evocato a stregua di un Antinferno – «Vorhölle») in un biotopo altrimenti totalmente sotterraneo, asfissiante e scevro di una biomeccanica e fisiologia umane. La DDR *sub specie inferni* è contenuta entro uno spazio ctonio, sottostante un «territorio della probabilità non socialista» («N.S.W.: Nichtsozialistisches Wahrscheinlichkeitsgebiet»²⁵²), leggasi la BRD.

I distretti della colpa sono ovviamente separati tra loro e messi in comunicazione per mezzo di un «ascensore che univa i distretti verticalmente»²⁵³, una macchina che distribuisce i dannati a seconda dell'entità dei capi d'accusa che gravano su di loro – Minosse, Radamanto ed Eaco rappresentati da una macchina. A decidere della gravità di una colpa troviamo ad agire un altro *limes*, non topografico, ma essenzialmente profondo, quello della speranza. Già in Dante, i dannati non coltivano più alcuna speranza, sarebbe un'infrazione ai danni dell'insindacabilità dello schema divino – tutt'al più nutrono un desiderio per la «seconda morte»²⁵⁴, l'annullamento totale della loro esistenza, anche dannata. I dannati drawertiani si distinguono per «innamoramento nel futuro»; e che cos'è questo se non la dimensione

²⁵¹ «Fälle von pathologischer Zukunftsverliebtheit und nicht mehr therapierbarer Fortschrittsneurose». IH, p. 85.

²⁵² IH, p. 41.

²⁵³ «[...]der Fahrstuhl, der die Bezirke miteinander vertikale verband». IH, p. 24.

²⁵⁴ Questa una delle possibili letture dei versi in *Inf.* I, vv. 116-7.

temporale del sentimento autenticamente blochiano del *noch nicht*, il «non ancora» che muove teleologicamente verso un'utopia a venire? Si sa che l'insegnamento di Ernst Bloch, alla cui lezione avevano attinto, fra gli altri, intellettuali come Christa Wolf, Hans Mayer e Uwe Johnson, era stato osteggiato dalla vulgata ufficiale del marxismo targato DDR. La teleologia del marxismo della SED prevedeva sì una granitica fede nel futuro, ma nella sua esclusiva declinazione burocratica e partitica.

Nell'inferno di *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte*, il «principio speranza» si costituisce dunque entità liminare e discrimina tra dannati più o meno colpevoli, perché dannati sono tutti. La speranza colpisce a mo' di una malattia e per contrarla basta che i soggetti a rischio si muovano sull'asse verticale dell'imbutto infero verso i cerchi sovrastanti al nono:

Eher war von uns einer oben, und oben gewesen zu sein hieß dann stets: achter Bezirk unter der Erde, ganz selten siebter Bezirk unter der Erde, einmal in hundert Jahren vielleicht sogar sechster Bezirk unter der Erde, und immer war es wie Jahresurlaub. Nicht selten kam er verdorben zurück, das heißt mit Hoffnungen auf dieses und jenes. Dann ging die ganze Abrichtungsprozedur von vorn los, bis der an Hoffnung Erkrankte wieder frei und gesund war, frei von Hoffnung und gesund wie eine Wildsau in ihrer Suhle. Denn nichts war so schädlich und so gefährlich wie Hoffnung, und nichts fürchteten wir mehr als Hoffnung verbreitende Gedanken, die auf unseren Gemeinschaftsgeist, der darauf eingeschworen war, auf fröhliche Weise nichts zu erwarten, zerstörerisch wirkte.²⁵⁵

4.4 Logomania infera

L'abitante del sottosuolo ulteriore, il dannato in particolare, ha bisogno di raccontare e di raccontarsi. Lo si ricordava nell'esposizione dei costituenti del mitologema infero: il viandante ultraterreno (Ulisse, Enea, Dante) ha bisogno di interrogare le anime del sottosuolo per un motivo legato al proprio divenire. L'*Inferno* dantesco è tuttavia popolato di dannati che si raccontano anche se non sollecitati a farlo; pensiamo

²⁵⁵ IH, p. 25.

alle volte in cui non è Dante a interrogare i dannati, come nel caso di Francesca da Rimini, ma sono gli stessi dannati a rivolgere la parola a Dante, ad avere brama di narrare di sé, come accade nell'incontro con Ciaccio (*Inf.* VI), Filippo Argenti (*Inf.* VIII) o Jacopo Rusticucci (*Inf.* XVI). Le due voci sotterranee di Jirgl e Drawert potrebbero ricordare questa tipologia. Esse scrivono di sé e della loro dannazione per un incontenibile desiderio di narrazione. In *Hundsnächte* un autentico, o diegetico, destinatario non v'è. Il Kaspar drawertiano sembrerebbe averne uno in Feuerbach, ma la sua presenza è davvero troppo lieve perché si possa parlare di un interlocutore rispondente.

In psichiatria la logorrea si definisce come stato patologico suscumbibile alle forme maniacali, una forma degenerativa di *loquacitas*, caratterizzata da un monologare pindarico, sconnesso nei contenuti e, cosa qui più rilevante, derivante da nessuna istanza esterna: il logorroico non reagisce a un interlocutore. Così la patologia in psichiatria:

Discours abondant, accéléré et difficile ou impossible à interrompre. En général, il est également bruyant et emphatique. Fréquemment, le sujet parle en l'absence de la moindre stimulation sociale et il peut continuer à parler même si personne ne l'écoute.²⁵⁶

La diagnosi della sconnessione non può evidentemente applicarsi ai casi di Jirgl e Drawert, che anzi si servono del mezzo letterario per creare forme poetiche che rimandano a una solida coerenza, sia stilistica che narratologica. I nostri sono portatori di una forma, per così dire, di 'logorrea letteraria', ossia una tendenza alla compresenza di eccesso sintattico e monomania tematica, nutriti da copiosi flussi mnestici.

In letteratura viene immediatamente di pensare a celebri casi di logomania presenti, ad esempio, in *Not I* di Samuel Beckett, *Frost* di Thomas Bernhard o, rimanendo nel selciato della letteratura della Post-

²⁵⁶ AA.VV.: *DSM-IV-TR. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. Texte révisé. Masson, Issy-les-Moulineaux: 2005, p. 950.

DDR, in *Das Provisorium* di Wolfgang Hilbig. Questi testi presentano, come quelli qui in oggetto, una voce narrante – sempre alla prima persona singolare – estremamente autoreferenziale e, che si tratti di una invettiva, ora moraleggiante (come in Bernhard) ora meno (Beckett), di un *redde rationem* con la propria storia o di memorie autobiografiche, questa è unica portatrice di una prospettiva onnicomprensiva e, non di rado, di una visione delle cose, dei rapporti umani, della Storia.

Nelle pagine di Jirgl e Drawert suddette caratteristiche trovano uno spazio importante, soprattutto nella misura di una struttura vocale in cui il narratore non si rapporta ad altre istanze («il soggetto parla anche in assenza del più piccolo stimolo sociale»²⁵⁷) – l'unica essendo il lettore. La logomania interviene in modo particolare nelle digressioni e nelle associazioni metaforiche caratterizzanti di una prosa che mette al suo centro una lingua spesso intrisa di un lirismo eccedente. Vediamo brevemente le costanti di questa logorrea ctonia.

4.4.1 Logomania in *Hundsnächte*

Nella pagine di Jirgl, lo si è capito anche sulla scorta dei brevi esempi sin qui adottati, vale un principio molto semplice: i processi descrittivi, *l'ekphrasis* in senso lato, subiscono una diluizione, una lardellatura fatta di metafore e associazioni deputata a renderli particolarmente massicci e di non facile digestione. D'altronde è negli intendimenti di Jirgl erigere «autentiche barricate tra sé e il lettore»²⁵⁸, chiamato quest'ultimo a continui sforzi associativi e mnemonici. La sintassi dilatata, di cui si è visto l'uso esemplare nella costruzione dei leitmotiv moltiplicativi, è la misura sottomultipla di periodi che abbracciano numerose descrizioni, voci e imbricamenti.

²⁵⁷ *Ivi.*

²⁵⁸ «[...] lauter Barrikaden zwischen sich und den Leser», Böttiger, Helmut: *Buchstaben-Barrikaden*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik: Reinhard Jirgl*, cit., p. 14.

Questi slanci logomanici occorrono in maniera esemplare quando i passaggi rimandano a una semantica fatta di una sessualità biliosa e luttuosa. Cito di seguito un passaggio, piuttosto lungo ma emblematico nel sottolineare come il portato livoroso, una rivisitazione della Stoa unita alla negazione di qualunque forma di *pietas* e umanità²⁵⁹, si manifesti in una struttura logorroica che, con sorprendente puntualità, attinge a tre famiglie semantiche che si attraggono vicendevolmente in Jirgl. Si tratta delle semantiche della violenza, di quella degli scarti corporei e della sessualità:

Und beginnst nun wirklich zu würgen, die Kotze springt die Kehle hoch - !raus aus dem Bett, 1 Hand vor dem Mund, die andre instinktiv unter den Bauch haltend als Auffangschale für die runtertropfende Schmiere aus Sperma&lippenstift (:?Werweiß wozu 1 Frau fähig ist, wenn du ihr den !Teppich beklext -), rennst zur Tür am Ende des Flures -, die Tür öffnet sich von drinnen: das Mädchen, gewaschen, gekämmt im neuen, gebügelten Nachthemd, tritt heraus – sieh dich, unflätig würgend, heranstürzen in der Pose als hättestt [!] du 1 Bauchschuß abgekriegt & müßtest deine Eingeweide festhalten – das Mädchen macht dir artig Platz, bleibt mit ihrer Mutter in der Tür – große graugrüne Augen verfolgen dich : [!] und vor ihren Blicken reißt du den Klodeckel hoch, fällst vor dem Porzellan auf die Knie - :Ekel Wut u Angst, Verzweiflung mehr als aus einem einzigen Tag, schwappen in sauren Strömen ins Klo²⁶⁰

Il passaggio mette in luce come funzioni una prima tipologia di meccanismo logorroico presso Jirgl: vi è una semantica quadro, in questo caso la vomizione, che ha il compito di introdurre e provocare i successivi inserti associativi, che si dilatano, e divagano, per poi chiudersi in una ripresa del discorso d'acchito. Il movimento semantico della catena associativa ha in questo tipo di sintassi qualcosa di compulsivo,

²⁵⁹ Cfr. L'elevazione a categoria poetologica del concetto stoico della *praemeditatio malorum* in Jirgl, Reinhard: «Das Gegenteil von Spiel ist nicht Ernst, sondern Wirklichkeit!», in Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik: Reinhard Jirgl*, cit., pp. 80-5, in particolare p. 81. Il concetto era stato già evocato in occasione del discorso tenuto alla cerimonia di conferimento del premio Büchner (ottobre 2010).

²⁶⁰ H, pp. 203-4.

che addirittura riecheggia la compulsiva peristalsi della fisiologia dell'eiezione.

Un'altra modalità con cui si innesca la tecnica logorroica prevede il contrappunto della voce narrativa con una proveniente da un'altra dimensione

– *Un bel dì vedremo levarsi un fil di fumo sull'estremo confin del mare. E poi la nave appare* – das Bett schwang knarrend unter diesem Gewicht, der Kerl fickte brutal als wolle er mit seinem Glied den Körper der Frau zermeißeln [...] ²⁶¹

Mentre i versi operistici dalla *Madama Butterfly*, la celebre aria 'Un bel dì vedremo', risuonano nella stanza di una prostituta, componendo un tessuto melodico e testuale fatto di folle speranza e fede, la prosa, intervallata da lunghi imbricamenti mnestici atti – come è consuetudine in Jirgl – a istituire lividi paragoni ²⁶², riferisce del coito come di una carneficina di unità anatomiche, sino alla loro conformazione cellulare: «sarcoma osseo mieloma e grida, sempre solo grida !!!!» ²⁶³. L'avvocato ricorda la sua permanenza presso questa donna e riporta un brutale incontro con un cliente di questa, un cinquantenne con la propensione a voler consumare il rapporto sulle musiche di un CD che egli stesso porta con sé. Il narratore inserisce, con la trascrizione dei versi dall'aria, una melodia e una tessitura metricamente e armonicamente apollinee, per abatterle con un metro debordante e la brutalità semantica della descrizione del coito.

Ancora un esempio:

²⁶¹ H, p. 321.

²⁶² È quella che, in riferimento proprio a questo episodio, Helmut Böttiger definisce «eine wahre Hochzeit von U- und E-Kultur mit knorpeligen Geräuschen», in Böttiger, Helmut: *Brache Stätten*. Laudatio auf Reinhard Jirgl zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2010, in: http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/Laudatio_HB_%20B%FCchner.pdf, p. 3.

²⁶³ «Knochensarkom Myelom und Schreie immer nur Schreie !!!!», H, p. 336.

– (wie das Pferd, das du vor Jahren tot am Feldrain liegen sahst, zwischen den Hinterläufen wie ein riesiger aufgestülpter Mund das Geschlecht, der Tierleib mit grotesk gequollenem [!] Bauch (die Haut weißlichbraun wie die Gummihaut eines Luftballons kurz vorm Zerplatzen gespannt), das Pferdemaul weitoffen u die Zähne bläkend wie dreckige Messerschneiden [...])²⁶⁴

Quella di Jirgl è una sintassi che non si farebbe male a definire ‘a scatole cinesi’. Sul passaggio appena citato osserviamo: all’interno del primo inserto sul ricordo di una carcassa di cavallo (inserto tipograficamente marcato dalla successione: tratto e apertura di parentesi), se ne insinua uno ulteriore a specificarne un aspetto, in questo caso è la similitudine tra il pallone d’aria sul punto di esplodere e la degenerazione cutanea in *cutis laxa* («Gummihaut») che mostra il ventre della carcassa. Questa prassi compositiva attenua e porta un certo ordine nella logomania descrittiva.

4.4.2 Logomania in *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte*

La prosa inflata, talvolta tronfia, di Drawert mette in luce un lirismo che si gioca sui campi degli arcaismi e di orpelli retorici spesso iterati e ostinati. Diversamente da Jirgl, il processo logorroico in Drawert si innesca non di rado contemporaneamente alla riflessione metalinguistica. Osserviamo alcuni versi che risalgono al 1983, pubblicati nella prima raccolta di Kurt Drawert, *Zweite Inventur. Gedichte* del 1987:

Ich bin was ich in meiner Sprache bin,
Was ich in den Worten bin, die ich mir über mich mache.
Was ich in den Worten bin ist das,
Was ich in den Worten der anderen war,
Weil ich bin, was ich für andere bin, und
Weil ich für andere bin, was ich nicht bin.
Also ich bin, was ich nicht bin und bin nicht,

²⁶⁴ H, pp. 356-7.

Was ich bin.²⁶⁵

Questa prima strofa della poesia 'Zwischenzeitlich' ('Frattanto') sembra possedere in sé quelle corde che Drawert intenderà stimolare per gran parte della sua carriera a venire: la forza identitaria della lingua, la sua paradossale portata straniante e dialettica e il potere trasfigurante che le è proprio, quando essa è in mano di chi detiene una sorta di sovranità discorsiva, agli «altri» («Anderen»).

La riflessione su tale paradosso epistemologico, che da un lato garantisce un'identità nella lingua e dall'altro ne sancisce la infondatezza – con la constatazione che gli «Anderen» negano quell'identità – assale l'io, non solo lirico, del Kaspar che abita il «nono distretto della colpa», fino al punto in cui ritiene di identificare nella propria ombra un' «altro».

Nel riferire dell'ambivalenza, della condizione paradossale dei cittadini della ctonia DDR – esistenze a un tempo vittime e carnefici -, l'io poetico di Kaspar Hauser si ricollega idealmente allo «ich» di 'Zwischenzeitlich', evolvendosi dalla semantica scarna ed essenziale di quella strofa verso una tracotanza verbale e retorica:

[...] jeder war stets beides, abgestorbener Winterast und Vogel, der darauf saß und den Zweig brechen hörte, glücklich im Unglück und vergnügt in der Verzweiflung geworden, geschlechtslos potent oder vernünftig verrückt oder lautlos sprechend oder tonlos rufend oder trocken weinend, sich selber so ungewiß, daß er noch seinen Schatten für einen anderen hielt und ihn grüßte.²⁶⁶

Kaspar confessa di essere stato preso in forza al «Geheimbund» - questo il nome della Stasi nel romanzo – come informatore, prima di divenire egli stesso «Objekt», vittima dello spionaggio del «Geheimbund». Mettendo da parte, come vorrebbe il decostruzionismo (con Derrida in prima fila), il significato e amplificando il rizoma semiotico di possibili

²⁶⁵ In: Drawert, Kurt: *Idylle. Rückwärts. Gedichte aus drei Jahrzehnten*. C.H. Beck, München: 2011, p. 12.

²⁶⁶ IH, S. 102-3.

significanti, il narratore espande il «ciascuno era costantemente entrambe le cose [vittima e carnefice]» («jeder war stets beides») iniziale con una sequenza di ben otto coppie ossimoriche, prima che si arrivi alla climax, al paradosso che parafrasa il titolo stesso del romanzo: «[...]fino a scambiare la propria ombra per un altro e a salutarla». Drawert opera dunque una postmoderna decostruzione dei significanti (e su quanto la sua generazione fosse stata affascinata dal poststrutturalismo basti rammentare le pagine di *ICH* (1993), in cui Wolfgang Hilbig fa riferire della predilezione verso questa temperie da parte degli autori dell'*underground* della cosiddetta *Prenzlauer-Berg-Szene*²⁶⁷).

La fluviale «invettiva»²⁶⁸ di Drawert, in lontana ma tangibile sintonia con i coetanei del *Prenzlauer-Berg*, si indirizza dunque contro la «lingua macchina del potere», la «Machtmaschine Sprache», contro cui si scaglia in un omonimo saggio contenuto in *Haus ohne Menschen. Zeitmischriften*²⁶⁹. E che la DDR si fondi su una dittatura linguistica, nella percezione di Drawert, e che vada contrastata a mezzo linguistico emerge negli estesi passaggi in cui l'io-narratore fa della ripetizione un uso volutamente eccedente e ossessivo:

Aber bedenke ich die enorme historische Wirkung, dann muß ich doch sehr oft Schriften weitergereicht haben, damit sie abgeschrieben werden konnten, um abgeschrieben und weitergereicht zu werden und abgeschrieben und weitergereicht zu werden und abgeschrieben und weitergereicht zu werden [...] bis die ganze Deutsche D. Republik voller abgeschriebenener und weitergereichter, abgeschriebenener und weitergereichter, abgeschriebenener und weitergereichter, abgeschriebenener, weitergereichter, abgeschriebenener, weitergereichter Schriften gewesen ist, am Ende einer jeweiligen Abschreibekette blasse Hieroglyphen, kaum zu entziffern und in einen Sinn zu bringen.²⁷⁰

²⁶⁷ Cfr. Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik. Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*. Etk, München: 1990.

²⁶⁸ Cfr. Galli, Matteo: «1989-2009: Cronache di Atlantide», cit., pp. 240-55.

²⁶⁹ Drawert, Kurt: *Haus ohne Menschen. Zeitmischriften*. Suhrkamp, Frankfurt/M: 1993, pp. 55-7.

²⁷⁰ IH, pp. 198-9.

Kaspar riferisce della prassi, da lui particolarmente coltivata, di copiare passaggi o libri interi dalla «Giftschrankabteilung», la «sezione degli scaffali avvelenati», ove erano custoditi i libri proibiti. Il metodo prevedeva che il copista di turno si avvallesse di carta carbone, per aver garantite un numero ragguardevole di copie da far circolare in clandestinità per i «distretti della colpa». Il passaggio mette in luce come Drawert voglia dare validità icastica alla procedura della copia attraverso una prosa a tal punto dilatata nel tentativo di una restituzione della seriale meccanicità del procedimento della copia carbone.

4.5 I «non morti»

Vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida²⁷¹

Virgilio, nell'invitare Dante a compiere il viaggio oltremondano per i tre regni dell'oltretomba («per luogo eterno», v. 114), offre a Dante una sorta di antropologia del dannato. Questi versi sono stati oggetto di numerosissimi tentativi esegetici²⁷²; non essendo questa la sede per la riproposizione dei contrastanti pareri sui due versi, basti qui rammentare quello che sicuramente Dante intende sottolineare della condizione dei dannati: il lamentevole stato di penitenti è rappreso nell'eternità del mondo ulteriore; sia il dolore che la struttura infernali sono intesi come diuturni e le anime si trovano nel paradosso di dover 'vivere' una seconda morte, nell'allegoresi cristiana la dannazione dell'anima (la prima morte essendo avvenuta con l'abbandono del corpo). In questo si esplica la condizione del dannato 'non morto', ovvero nell'esperire continuamente l'annientamento dell'anima, la cessazione dell'essere. Il «morituro morente» di Jirgl e la «vita morta a

²⁷¹ Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Inferno*, cit., pp. 32-3 (*Inf* I, vv. 116-7).

²⁷² *Ib.*, p. 33.

metà»²⁷³ del Kaspar di Drawert sembrano invero proclivi a farsi inquadrare in una simile lettura: anch'essi vivono costantemente una «seconda morte».

4.5.1 I «non morti» in *Hundsnächte*

Eine kalkige, dünnflüssige Brühe goß sich über die Gesichter & ihre Geschichten aus, die in dein Büro im äußersten Winkel des Krankenhauses gerieten, & spülte sie ineinander zum verdorbenen Lethestrom. Zanksucht Kleinlich- & Gläubigkeit – die 3 Schienen, auf denen die beständig leckgeschlagenen Karonkähne mit Griesgram als Obulus zum Alltags=Spülicht des-Ostens, der Republik der Geister, allzeit vom Stapel gingen Was Gestalt noch war, versank.²⁷⁴

Chi parla è la memoria del *lui* rinchiuso nella rovina che, come si diceva sopra, scrive in maniera compulsiva la sua vita. Una possibile lettura²⁷⁵ è che questa venga 'divinata' dall'ingegnere; in fondo, nel romanzo non emerge una polifonia autentica, che rimane solo formalmente tale²⁷⁶. Tecnicamente sono tre le figure che aggallano dall'opera e che si contenderebbero il ruolo di voce narrante: l'ingegnere, il *lui*, e l'avvocato. Nessuna di queste rimanda tuttavia a una precisazione psicologica tale da farne un rappresentante di una modalità che la renda divergente, o addirittura concorrente, rispetto alle altre. Per registro e

²⁷³ «halbto[s] Leben», IH, p. 7.

²⁷⁴ H, p. 29.

²⁷⁵ Estremizzando la seguente interpretazione di Holzhey: «Die Montage von alptraumhaften Rückblenden und Erinnerungen, Beschreibungen und Phantasien, Ich-Erzählungen und Dialoge lässt die Nacht der Rahmenhandlung nur zeitlupenartig vorankommen und zu einer Ewigkeit werden, indem sie eine Vielzahl von Orten, Zeitebenen und Perspektiven miteinander verknüpft und letztlich bis zur Ununterscheidbarkeit verschmelzen lässt.», in: Holzhey, Christoph F. E.: «"Den Todesstreifen zum Radweg bügeln" - Erinnern und Schreiben zwischen Ruinen und ihrer Zerstörung in Reinhard Jirgls *Hundsnächte*». In: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. No. 15/2003, http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/holzhey15.htm.

²⁷⁶ Simon Ward parla di un «gesellschaftliche[s] Zeichensystem» che prende il posto di figure e personaggi. Cfr. Ward, Simon: «Ästhetischer Radikalismus in der Posthistoire. Zum literarischen Bild der Geschichte in Reinhard Jirgls *Hundsnächte*». In: Clarke, David / De Winde, Arne (Hrsg.): *Reinhard Jirgl*, cit., pp. 151-78.

immaginario, esse risultano troppo affini l'una all'altra, perché si possa parlare di prospettive molteplici.

Se l'avvocato si riduce facilmente al passato 'in vita' del morituro morente *lui*, possiamo azzardare che l'ingegnere, già voce-cornice del tutto, sia inoltre strumento di divinazione e verbalizzazione delle memorie del *lui* che gli è prossimo, ovvero l'ingegnere divina quanto questi avrebbe annotato sui lacerti di carta. Nel passaggio sopra citato, l'ingegnere dà verbo alla biografia dell'avvocato e lo fa mettendo in campo la solita semantica infera, che in questo caso si specifica con il diretto richiamo alla DDR (la «repubblica degli spiriti», «Republik der Geister»), al tempo in cui l'avvocato era consulente giuslavorista presso un ospedale tedesco-orientale. L'immaginario infero non è questa volta di matrice dantesca, bensì pagana; il Lete non è evidentemente riconducibile al corso d'acqua ultraterreno che purifica l'anima presso il paradiso terrestre e fornisce il battesimo *post mortem*. Trattasi invece del fiume dell'oblio dell'Ade della mitografia platonica. Il «remo di Caronte» («Karonkähne») non è il mezzo delle sole «anime prave», per esso passano tutti gli abitanti della «repubblica degli spiriti».

Quando l'ingegnere si addentra oltre nella rovina, giunge a formulare una sintesi antropologica del dannato che vi scrive – «fintanto che *lui* scriveva, non poteva morire»:

[...] u tastend griff ich hinein ins Dunkel, in zähe modrige Finsternis einer offenbar selbst von der Hölle vergessnen Ruine: fand, als seien das von Kellernässe & Schlamm zerweichte Fetzen Sandpapiers, wonach ich suchte, weswegen ich hier hereingekrochen war: endlich die äußersten, anscheinend unversiegbaren Ausläufer einer Halde aus Tapetenresten, all das von *ihm*, dem Toten der, solange *er* schrieb, vermutlich nicht sterben konnte, bekrizelte Papier & als seien meine Finger zu Klauen einer Grabemaschine geworden²⁷⁷

Il fatto che la rovina sia «dimenticata dallo stesso Inferno» ci riconduce all'immaginario dell'Antinferno, il luogo i cui non morti sono invisibili allo

²⁷⁷ H, p. 145.

stesso Lucifero. All'immaginario del vestibolo dei dannati contribuisce la ricomparsa del motivo delle mosche anche all'interno del rudere, ancora una volta foriere delle già esposte avversità e violenza:

[...] die Rückkehr der Fliegen. . . . die Wogen, mit denen sie aus der Dunkelheit=draußen in die Dunkelheit=hier sich wieder hereinstürzten, als würden sie nunmehr vom Draußen mit dem üblen Atem einer stockend heißen Nacht hereingeblasen. . . . [...]
(sogar zwischen die Lippen in die Nase & in die Ohren wollten sie 1dringen)²⁷⁸

Che lo status di dannati caratterizzi tanto i cittadini della DDR quanto quelli che abitano la Germania riunificata è attestato dalla disinvoltura con cui tutte le figure evocate nel romanzo sembrano lasciarsi fagocitare dall'immaginario della 'non morte' della dannazione. Così come la memoria dell'avvocato parlava di una «repubblica degli spiriti», gli abitanti del villaggio in demolizione subiscono il raffronto, da parte dell'ingegnere, con le anime erranti («i defunti ci vengono incontro», «Toten kommen uns näher»²⁷⁹).

Anche il regno animale è per certi versi dannato, e sottomesso alla legge della non-morte. Una delle immagini che l'ingegnere ripetutamente rievoca dal suo passato è quella di un colombo che, investito mortalmente da autocarri dell'esercito, giace sulla carreggiata senza riuscire a morire. In questo passaggio l'ingegnere afferma di essere disposto a concedere al «morituro morente» la liberazione dalla vita, così come avrebbe voluto fare nel caso del colombo:

Ich würde, was von einem Menschen, der steckengeblieben war auf dem Weg zwischen Leben u: Tod, übrig geblieben war hier=drinnen, töten können, sogar ohne den beklemmenden Schrecken, den ich damals, vor Jahrzehnten als Kind noch empfunden hatte : Damals, als ich die von den Lastwagen der Armee auf dem Asphalt überfahrene Taube sah.

Und das Tier war nicht tot.²⁸⁰

²⁷⁸ H, p. 207.

²⁷⁹ H, p. 19.

²⁸⁰ H, p. 137.

4.5.2 I «non morti» in *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte*

Già nel 1991 Drawert constata l'ineluttabilità del «percorso dello stato DDR nel regno dei morti»²⁸¹, impadronendosi per una prima volta, sebbene in contesto saggistico, della metafora infera. Il regno dei morti di cui parla il Drawert saggista subisce nel romanzo una specificazione nel senso di un più puntuale allegorismo. Qui, a differenza del 'caso Jirgl', il «non morto» è tale per costituzione e la metafora del dannato è sempre puntualmente in essere (lo stesso ambiente ctonio è denominato «Untotenreich»). Una sorta di scheda anagrafica del dannato drawertiano è quanto si ottiene leggendo dell'interrogatorio cui viene sottoposto Kaspar dal «Geheimbund»:

Dann wurde ich folgendes gefragt: - Geboren in Leiden? – Ja. – Sind Sie eine Darmgeburt? – Naturgemäß. – Leiden Sie unter mentalem Negativismus? – Bis zur Erschöpfung. [...] ²⁸²

L'abiezione dello status del dannato è dunque non solo avvertita, bensì burocraticamente registrata dagli apparati inferi che compilano scrupolosamente la propria anagrafe. Si tratta di un'altra delle modalità di azione della «Machtmaschine Sprache», la lingua funge non solo da attrezzo di conservazione dei rapporti di potere, essa è al contempo unica istanza a sancire diritto all'esistenza o meglio, rimanendo entro il sistema metaforico del romanzo, della 'non esistenza'. Il «Geheimbund», coerentemente alla natura del «regno dei non morti», archivia l'assenza dei propri cittadini:

²⁸¹ «Weg des Staates DDR ins Totenreich», Drawert, Kurt: «Dieses Jahr, dachte ich, müßte das Schweigen der Text sein». In: Id.: *Fraktur: Lyrik. Prosa. Essays*. Reclam, Leipzig: 1994, p. 200.

²⁸² IH, p. 56.

Mehr ein Sprachfolteropfer, abwesend und unmündig gehalten, ein Unmündigkeitsopfer. Andererseits wurde diese meine Abwesenheit und Unmündigkeit von vielen Geheimbundkörpern registriert und beschrieben und in Archiven gelagert, die natürlich gigantische Abwesenheitsarchive waren mit Beweisen des Nichtvorkommens als handelnde Subjekte.²⁸³

Venendo meno, tuttavia, la suprema perfezione che è propria della cosmologia cristiana di Dante, Kaspar rileva come le minacce del «Geheimbund» a poco valgono contro chi soffre il suo destino:

Der Geheimbund wollte mir drohen, und ich mußte lachen, weil ich schon tot war und damit gegen jede Drohung immun. Es war wirklich ihr größtes Problem, daß sie uns ab einer bestimmten Erniedrigungsintensität nicht mehr erniedrigen konnten, [...]²⁸⁴

4.6 Ipomnesia: La DDR come impossibile *locus memoriae*

Nel ciel che più della sua luce prende,
Fu'io, e vidi cose che ridire
Né sa, né può qual di lassù discende;
Perché, appressando sé al suo disire,
Nostro intelletto si profonda tanto,
Che retro la memoria non può ire.²⁸⁵

Dante sancisce l'impotenza dell'intelletto, e di una delle sue espressioni – la memoria –, di fronte al «disire», cioè Dio. Sebbene l'ineffabile e la fallibilità della memoria informino assai più che le altre la cantica paradisiaca²⁸⁶, intrisa com'è delle mistiche di Agostino e del *De gratia contemplationis* di Riccardo di San Vittore, i limiti immanenti alla

²⁸³ IH, p. 102.

²⁸⁴ IH, p. 58.

²⁸⁵ Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Paradiso*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mondadori, Milano: 1997, (Par. I, vv. 4-9), pp. 13-4.

²⁸⁶ Cfr. Par. XXIV, vv.22-24: «e tre fiata intorno di Beatrice / si volse con un canto tanto divo, / che la mia fantasia nol mi ridice», e ancora Par. XXIX, laddove Beatrice spiega a Dante che la memoria infallibile è proprietà degli angeli.

memoria di chi valica l'Empireo (uno degli *Unsagbarkeitstopoi* affrontati da Curtius) si riscontrano anche nelle caratteristiche dei dannati e, soprattutto, della loro percezione del tempo. Così come per il Dante in Paradiso, la memoria si nega, vacilla, crolla, è privata della facoltà di registrare la storia (il «libro che'l preterito rassegna»²⁸⁷), il dannato del sottosuolo ha una percezione atemporale del passato.

Parlando del concetto di tempo nel viaggio ultraterreno di Dante, Erich Auerbach mette in rilievo un aspetto che getta luce sull'andamento cronologico del viaggio infero: «Nell'aldilà non accade più nulla di temporale: la storia è finita. E al suo posto è subentrato il ricordo. Alle anime non accadrà più nulla di nuovo, tranne che al giorno del giudizio; [...] Ess[e] hanno lasciato lo "status viatoris" e sono nello "status recipientis pro meritis"; [...] nessun incerto futuro dà loro la coscienza della dimensione del "tempo."»²⁸⁸

I narratori dei romanzi di Jirgl e Drawert hanno l'ambizione di compilare dei memoriali sulla loro vicenda e sulla storia della loro terra di provenienza, tuttavia vi riescono solo in parte e non poche volte finiscono per fallire nel loro proposito di riferire del loro passato, esattamente come vuole la costituzione del dannato, il «non morto».

4.6.1 Ipomnesia in *Hundsnächte*

Jeder wirkliche Tod ist individuell, ist Erinnern (wußtest du) – der Tod=hier 1 mechanisches Fließband wie in Schlachtfabriken; da wird selbst das Erinnern zur Farce. *Memorizid.*²⁸⁹

Il narratore, come i dannati danteschi, non riesce a ricongiungere passato e presente. Come loro, che nulla fanno del presente, l'ingegnere ha smania di voler raccontare, ma deve arrendersi di fronte alla natura

²⁸⁷ *Par.*, XXIII, v.54.

²⁸⁸ Auerbach, Erich: *Studi su Dante*, cit., p. 130.

²⁸⁹ H, 31.

frammentaria, inattendibile di ogni sforzo mnestico, che, schiacciato dalla onnipresente violenza, cade nella farsa del «memoricidio»:

Meine Gedanken glichen Fetzen aus altem Pergament, die, an Rändern brandig versengt, in längst vergangener Mode die Schriftzeichen zu Wörtern und Sätzen meiner Überlegungen fügten, & ich, gleichsam aus mir selber heraustretend, betrachtete sie, wie ich in Museen altes Pergament, hinter Glasvitrinen ausgestellt [...] ohne Leidenschaft, beiläufig, nicht als 1zelnes Exemplar²⁹⁰

L'ingegnere esce da sé e constata, con un metadiscorso, quanto i suoi ricordi siano assimilabili a frammenti di pergamena. Con questo ci rimanda ai pezzi di carta da parati sui quali scrive lo *er* nel corso della notte, ma anche alla impossibilità di ricostruire un'autobiografia – è un'ennesima raffigurazione del concetto benjaminiano di storia, e di memoria, cui Jirgl sovente si richiama²⁹¹. Ne consegue l'incertezza a misurare anche il tempo presente:

Ich saß, erstarrt, nahe dem Eingang im Innern der Ruine u am Rand jener Halde aus Papier ?Wieviel Zeit mochte vergangen sein : ?1 Minute - ?eine Stunde - ?nur ein winziger Moment - : *ins Auge des Sterbens ist kein Sandkorn Zeit geflogen.*²⁹²

Con le impossibilità espresse dall'ingegnere a decodificare il trascorrere del tempo, questa volta anche nel presente, emerge la caratteristica atemporalità in cui fluttuano le vicende di *Hundsnächte*, una dimensione ferma a uno stadio di continua ripetizione di sé stessa; è in fondo nel titolo stesso del romanzo la constatazione che lo spazio della 'notte della

²⁹⁰ H, p. 142.

²⁹¹ «"Das Gedächtnis ist nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit, sondern deren Schauplatz", so schrieb einst Walter Benjamin. Erinnerung, um als solche erscheinen zu können, bedarf stets des Vehikels einer je aktuellen Gegenwart; und das Erinnerte wird niemals das wiederkehrend Einstige sein, sondern allenfalls eine Schimäre dessen; zersplittert, fragmentarisch moduliert, um nicht zu sagen manipuliert von allen gegenwärtigen Interessen, die ihrerseits Erinnerung provozieren. Das heißt, Erinnerung lässt sich nicht verordnen [...]", Jirgl, Reinhard: «Endstation Mythos». *Frankfurter Rundschau*, 24.03.2004.

²⁹² H, p. 210.

canicola', quella che porta alla scadenza dell'ultimatum imposto allo *er* perché lasci il suo covo, altro non sia che il tutto – sono appunto 'notti' della canicola. Coerentemente a queste premesse, la voce dell'ingegnere espone violenza, astio e miseria della Storia tutta; a esemplificare questa forma di abolizione della cronologia, vi troviamo un ennesimo leitmotiv: il «Grande Treno Oscuro» («der Große Dunkle Zug»²⁹³), simbolo delle deportazioni nazifasciste e allegoria della tecnicizzazione dell'assassinio. Alle carrozze di questo treno fanno eco quelle, anch'esse simboliche di miseria e violenza, del «GROTEWOHL-EXPRESS»²⁹⁴, così nel testo il treno che in DDR trasporta i prigionieri politici verso le prigioni di Bautzen. Simon Ward legge nella modalità con cui questo motivo, insieme ai leitmotiv del 'deserto' e della 'rovina', congiunge sventure tra loro distanti un sintomo di come nella prosa di *Hundsnächte* tempo e memoria si annullino nella *posthistoire*²⁹⁵.

La vanità della memoria viene definitivamente affermata attraverso la visione apocalittica che chiude la notte della canicola. Le ultime pagine del romanzo, secondo Jochen Hörisch tra le migliori della letteratura prodotta sino al 1997²⁹⁶, vedono l'ingegnere ferirsi gravemente in seguito all'esplosione di una mina risalente alla seconda guerra mondiale. È in questo frangente che si ha una sorta di sibillina confessione di molteplicità della sua persona:

Und wieder dauerte es lange, sehr lange Zeit. Dann erst begann *ich* zu begreifen: Mein Herzschlag der Rhythmus eines fremden in einem Fremden, der wie *ich* sagen hörte, nicht sterben kann. *Mein* Leben – nur ein schwarzer Traum, geträumt von einem Fieberwahn.²⁹⁷

²⁹³ H, p. 67, p. 117, p. 148, p. 277, p. 279, p. 495, p. 498, p. 501.

²⁹⁴ H, p. 257.

²⁹⁵ Ward, Simon: «Ästhetischer Radikalismus in der Posthistoire», cit.

²⁹⁶ Hörisch, Jochen: «Eine Nacht im Herzen der Dunkelheit». *Neue Zürcher Zeitung*, 14.10.1997.

²⁹⁷ H, p. 512.

Nelle annotazioni del *lui*, i cui lacerti insanguinati l'ingegnere finalmente riesce a toccare con mano, vi ritroviamo in sostanza brandelli del romanzo stesso, a partire dall'incipit:

*-! Keiner betritt noch 1 Mal diese Ruine. Um !Nichts in der Welt würde jemand Das noch 1 Mal tun.*²⁹⁸

In questa finale visione del paesaggio ctonio che accoglie l'estinzione del narratore, della (sua) storia e delle sue memorie, vediamo stagliarsi delle ombre immobili su uno sfondo fatto di terra e acque plumbee che ricordano le acque dell'oblio dell'Averno pagano, il Lete.

Il narratore vorrebbe interagire con queste anime, convinto di riconoscerne alcune, ma si tratta naturalmente di silhouette inanimate. Tra queste scorge anche l'amata di un tempo, di cui ha curiosamente dimenticato il nome:

Im weiten Bogen suche ich einen Weg, die Gruppen erstarrter Menschen zu umgehen – seit geraumer Weile nun schaue ich zu ihnen hinüber [...]

Mit dem festen Entschluß sie anzusprechen, gehe ich zu einer der Gruppen hinüber – dem Anschein nach eine Familie, Großeltern die mit ihren beiden Enkelkindern [...] still u ohne Regung im Gras liegen. [...] (ich suche in der Erinnerung nach ihren Namen, ohne Erfolg [...] die Züge einer Frau (die allein auf einem Rasenstück liegt) als die böartige Karikatur der Frau, die ich vor Jahren geliebt habe [...]), jedoch auch ihren Namen habe ich schon aus dem Gedächtnis verloren.²⁹⁹

È un'atmosfera terminale e fantasmagorica. Non siamo distanti dai sapori del 'The Burial of the Dead' (*The Waste Land*), con la processione delle anime che passano sotto il London Bridge e i vani tentativi del poeta di interagire con uno di loro, Stetson. A differenza dell'io lirico di Eliot, l'ingegnere è una delle anime estinte che vede attorno a sé. Ma l'ingegnere non lo comprende, ha perso memoria della sua natura e si

²⁹⁸ H, p. 513.

²⁹⁹ H, pp. 516-7.

lascia inghiottire dal «blu infinito»³⁰⁰, probabile «seconda morte» del giorno del giudizio che dissipa e dissolve la sua esistenza dannata.

4.6.2 Ipomnesia in *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte*

Il romanzo di Drawert intende essere in prima battuta il memoriale personale, e autobiografico, di un poeta. Come tale, esso si basa sullo sforzo mnemonico del narratore e sulla sua capacità, o rifiuto, di riunire causalmente i fili della (propria) storia. La lontananza da una narrazione lineare e unitaria affida il lettore alla mercé della destrezza dell'io narrante nel dare consequenzialità a quanto dice. Non sono dunque solo le idee e le analogie della prosa di Kaspar a risultare decisive per l'intelligibilità del tutto, bensì anche la sua affidabilità mnemonica.

Nella smania di voler e volersi narrare si perde molto del rapporto fiduciario che notoriamente viene a istituirsi nel genere del memoriale in merito all'attendibilità del riferito. Il lettore di *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte* si sente sovente tradito, beffato dalla voce narrante, che in maniera del tutto cristallina ammette a più riprese di possedere una ritentività poco affidabile, fino al punto di chiedere sostegno al suo interlocutore diegetico, Feuerbach³⁰¹. Per certi versi Kaspar non sembra far nulla per escludere che le formulazioni interrogative possano leggersi come appelli al lettore perché questi integri e corregga. È nella sintomatologia dell'incomprensione, tipica dei dannati, per il proprio destino che Kaspar divenga vittima della sua

³⁰⁰ «[D]as unendliche Blau», H, p. 520.

³⁰¹ La valenza del nome Feuerbach è duplice. Esso richiama innanzitutto Paul Johann Anselm Ritter von Feuerbach, il giurista che esaminò il trovatello di Norimberga e si costituì suo tutore. Del suo lavoro pedagogico su Kaspar Hauser si legge nel resoconto pubblicato per conto del ministero della giustizia bavarese nel 1832: *Kaspar Hauser. Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben*. Inoltre, dobbiamo leggere in Feuerbach un rinvio all'omonimo personaggio, il tenente per cui lavora la spia Cambert, di *ICH* (Wolfgang Hilbig, 1993), un romanzo nel quale il protagonista ama indugiare nei sotterranei berlinesi della sede della Stasi.

stessa poetica ipomnestica, ad esempio in concomitanza con la menzione della DDR, che nel romanzo viene ribattezzata «Deutsche D. Republik»:

Ich bin ein Bürge [!] der Deutschen, ich vergesse das Mittelwort immer, Republik.³⁰²

«La parola centrale» («das Mittelwort»), che non sovviene nella citazione tratta dal nono capitolo, è curiosamente evocata in una pagina precedente, nel sesto capitolo. Qui Kaspar ci dice che la «D.» centrale di DDR sta per «Dermatologica»:

[F]ür jeden Bürgen [!] der Deutschen Dermatologischen – ha, jetzt habe ich das Zwischenwort auch wiedergefunden – Republik.³⁰³

E ancora si rinvencono ulteriori esempi di una memoria volutamente vacillante quando la voce narrante sembra voler mettersi in dialogo proprio con il lettore. Nel passo seguente, Kaspar viene bendato e incarcerato dal «Geheimbund» e si chiede, ci chiede:

Hatte dieses Ereignis Einfluß auf meine Persönlichkeitsspaltung? Ja. Nein. Dann wurde ich in eine Zelle zwei Schachtgänge tiefer geführt. Und wen traf ich? Ich habe es vergessen. Aber ich traf jemanden, das weiß ich so klar, als wäre es eben erst geschehen.

Il secondo inserto interrogativo del passaggio – «E chi vi incontrai?» («Und wen traf ich?») – ha, ancor più del primo («Hatte dieses ... ?»), la funzione di togliere il resoconto dalle sicure mani di un narratore coerente e di aprire questo a un'eventuale interazione con i destinatari diegetico (Feuerbach) ed extradiegetico (il lettore). Si tratta di una modalità d'interazione che mette a nudo l'intenzionalità dell'ipomnesia creata da Drawert, che dunque serve da chiave d'accesso a una polisemia più ampia, quella che deriva dalle volute dimenticanze e dai *black-out* mnestici. «L'ho dimenticato» («Ich habe es vergessen») non è

³⁰² IH, p. 119.

³⁰³ IH, p. 86.

allora una semplice risposta alla domanda «chi vi incontrai?», la frase diviene l'esca con cui Drawert attira il lettore verso un gioco interattivo, in cui si è invitati a completare i pensieri di Kaspar, ovvero a ricercare i complementi discorsivi a integrare quanto lui non è in grado di, o non vuole rammentare.

Un esempio particolarmente chiarificatore di questa poetica si trova in una delle novantasei note a piè di pagina del romanzo, in cui Kaspar, al termine di un resoconto in cui fornisce un ironico resoconto della costruzione del muro («dichiarazione di indipendenza del mondo sotterraneo da quello in superficie attraverso una chiara regolamentazione del confine»³⁰⁴), provocatoriamente annuncia:

Ich erinnere mich deutlich und erzähle es [vom Mauerbau] später vielleicht sehr genau, sagte ich Feuerbach. Anderes erinnere ich gar nicht und erzähle es trotzdem.³⁰⁵

In una nota a piè di pagina Kaspar ricorda il nome dell'antologia poetica curata da Adolf Endler e Karl Mickel *In diesem besseren Land*, ma non sa più come identificarla:

In diesem besseren Land. Sie erinnern sich an das Buch vielleicht auch? Oder war es ein Schlager?³⁰⁶

La accertata e confessa incapacità mnestica di Kaspar interagisce con un ulteriore gioco, producendo effetti talvolta ironici, la decostruzione della semantica ufficiale della DDR.

La DDR, lo si è visto in questa sede, istituisce un lemmario che ha voluto definire mitologico, ovvero un apparato linguistico imprescindibile che si è via via imposto in una comune matrice linguistica dei cittadini. I momenti in cui questo affiora e subisce una trasfigurazione in Drawert sono molteplici; è alla ipomnesia, come si è

³⁰⁴ «Unabhängigkeitserklärung der Unterwelt von der Oberwelt durch eine klare Grenzregelung», IH, p. 161.

³⁰⁵ *Ivi.*

³⁰⁶ IH, p. 11.

mostrato nel caso di «Deutsche Dermatologische Republik», che si devono trasfigurazioni quali: «paese degli operai e delle donne» («Arbeiter-und-Frauen-Staat»), «realismo sociale» («Sozialrealismus») anziché socialismo reale, la NVA è la «Nationale Volksfrontarmee», e così via con: «Palast der Republiken», «Dermatologische Mark Deutschlands», «Rote Ritterarmee» e «Alexandraplatz». In questa decostruzione della morfosintassi ufficiale si compie il disconoscimento della DDR come *locus memoriae*. Ciononostante il Kaspar di Drawert non vuole smettere di parlarne, anche perché nel post-*Inferno* c'è chi vuole interrogare l'ex dannato:

Als ich dann die Fragen, die ich zu beantworten hatte, der Reihe nach durchging, ahnte ich schon, daß ich mein mir verbleibendes Leben dafür werde hingeben müssen. – Also, [!]³⁰⁷

Il fatto che Kaspar (Drawert) chiuda il suo romanzo con «dunque,[!]» lascia intendere che il dannato ritornerà ancora sulle memorie del sottosuolo, e che ancora una volta andrà errabondo «nella selva intellettuale del [suo] passato storico»³⁰⁸.

³⁰⁷ IH, p. 317.

³⁰⁸ «[!]m Gedankenwald meiner historischen Vergangenheit», IH, p. 89.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV.: *DSM-IV-TR. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. Texte révisé. Masson, Issy-les-Moulineaux: 2005.
- Abbagnano, Nicola: *Dizionario di filosofia*. UTET, Torino: 1971.
- Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Inferno*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mondadori, Milano: 1991.
- Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Paradiso*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mondadori, Milano: 1997.
- Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Purgatorio*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Mondadori, Milano: 1994.
- Anderson, Sascha / Erb, Elke (Hrsg.): *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*. Kiepenheuer & Witsch, Köln: 1985.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik. DDR-Literatur der neunziger Jahre*. Etk, München: 2000.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik. Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*. Etk, München: 1990.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text+Kritik: Reinhard Jirgl*. N. 189. Etk, München: 2011.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. C.H. Beck, München: 2007⁶.

- Auerbach, Erich: *Studi su Dante*. Trad. di M.L. De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Pref. di D. Della Terza. Feltrinelli, Milano: 2009⁵.
- Aurelius Augustinus: *Der Gottesstaat, De civitate dei*. Zweiter Band (Buch XV – XXII). Schöningh, Paderborn: 1979.
- Bahrman, Hannes / Links, Christoph: *Chronik der Wende. Die DDR zwischen 7. Oktober und 18. Dezember 1989*. Ch. Links, Berlin: 2009.
- Barthes, Roland: *Miti d'oggi*. Con uno scritto di Umberto Eco. Trad. di Lidia Lonzi. Einaudi, Torino: 1994 [1974].
- Bataille, Georges: *La congiura sacra*. Bollati Boringhieri, Torino: 1997.
- Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Hrsg. v. Siegfried Unseld. Suhrkamp, Frankf/M: 1974.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp, Frankf./M.: 1979.
- Böthig, Peter: *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*. Lukas, Berlin: 1997.
- Böttiger, Helmut: «Weißer Hirsch, schwarzer Schimmel», *Die Zeit*, 19.09.2008.
- Böttiger, Helmut: *Brache Stätten*. Laudatio auf Reinhard Jirgl zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2010, in:
http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/Laudatio_HB_%20B%FCchner.pdf
- Boym, Svetlana: *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press. Cambridge – London: 1994.

- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York: 2001.
- Braun, Michael: «Gespräch mit Uwe Tellkamp». In: *Sinn und Form*, 4/2009, pp. 505-12.
- Braun, Volker: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir erst einmal am Ende. Äußerungen*. Suhrkamp, Frankf/M: 1998.
- Brunel, Pierre: (a cura di): *Dizionario dei miti letterari*. Ed. italiana a cura di Gianfranco Gabetta. Bompiani, Milano: 1995 [1988].
- Brussig, Thomas: «Schau genau hin». *Der Spiegel*, 29.09.2008.
- Burckhardt, Albert (Hrsg.): *Vineta. Sagen und Märchen vom Ostseestrand*. Hinstorff, Rostock: 1990⁴ [1965].
- Cassirer, Ernst: *Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*. Fischer, Frankf/M: 1985 [1949].
- Clarke, David / De Winde, Arne (Hrsg.): *Reinhard Jirgl. Perspektiven, Lesarten, Kontexte*. Rodopi, Amsterdam: 2007.
- Clarke, David: «The Chronotopes of Tellkamp's *Der Turm*». In: *German Life and Letters* 63/4. Blackwell, Oxford: 2010, pp. 490-503.
- Cooke, Paul: *Representing East Germany since Unification*. Berg, Oxford: 2005.
- Cosentino, Christine: «Scherz, Satire und Ironie in der ostdeutschen Literatur der neunziger Jahre». In: *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 97, No. 4 (10/1998), pp. 467-87.

- Dannemann, Karen: *Der blutig=obszön=banale 3-Groschen-Roman namens »Geschichte«*. Gesellschafts- und Zivilisationskritik in den Romanen Reinhard Jirgls. Königshausen & Neumann, Würzburg: 2009.
- Deckert, Rénatus: *Ruine und Gedichte. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*. Thelem, Dresden: 2010.
- Dick, Bernard F.: «*The Waste Land and the Descensus ad Inferos*». In: *Canadian Review of Comparative Literature, CRCL*, Winter 1975, pp. 35-46.
- Drawert, Kurt: *Fraktur: Lyrik. Prosa. Essays*. Reclam, Leipzig: 1994.
- Drawert, Kurt: *Haus ohne Menschen. Zeitmischriften*. Suhrkamp, Frankfurt/M: 1993.
- Drawert, Kurt: *Idylle. Rückwärts. Gedichte aus drei Jahrzehnten*. C.H. Beck, München: 2011.
- Eliot, T.S.: «*Ulysses, Order and Myth*» [1923], in: O'Connor, William Van (ed.): *Forms of Modern Fiction*. Indiana University Press, Bloomington: 1959 [1948], pp. 120-4.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Aufbau, Berlin: 2007³.
- Fabbri, Paolo: *Elogio di Babele*. Meltemi, Roma: 2003².
- Foucrier, Chantal: *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1939). L'origine et la fin*. ELLUG, Grenoble: 2004.

- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Kröner, Stuttgart: 1998⁹.
- Freud, Sigmund: «Trauer und Melancholie» [1917], in Id.: *Gesammelte Werke aus den Jahren 1913-1917*. Band 10. Fischer, Frankf/M: 1999.
- Fühmann, Franz: *Das mythische Element in der Literatur*. In Id.: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964 – 1981*. Hinstorff, Rostock: 1983, pp. 82-140.
- Galli, Matteo: «1989-2009: Cronache di Atlantide». In: Sisto, Michele (a cura di): *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*. Scheiwiller, Milano: 2009, pp. 217-313.
- Galli, Matteo, «“Wende mit erzgebirgischem Ä”: narratori della ex-DDR fra idillio e anti-idillio», in: Svandrlik, Rita (a cura di): *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna*. Palomar, Bari: 2002, pp. 237-61.
- Großbölting, Thomas (Hrsg.): *Friedensstaat, Leseland, Sportnation? DDR-Legenden auf dem Prüfstand*. Ch. Links, Berlin: 2009.
- Grub, Frank Thomas: *“Wende” und “Einheit” im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Band 1: Untersuchungen*. De Gruyter, Berlin: 2003.
- Grünbein, Durs: *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*. Suhrkamp, Frankf/M: 2001.
- Grünbein, Durs: *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*. Suhrkamp, Frankf/M: 2009.

Hacks, Peter: *Zur Romantik*. Eulenspiegel, Berlin: 2008.

Hauptmann, Gerhart: *Atlantis* [1912]. In: Id.: *Das erzählerische Werk 3*. Hrsg. v. Ulrich Lauterbach. Ullstein, Berlin: 1981.

Hein, Christoph: *Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche*. Suhrkamp, Frankf/M: 2004 [1987].

Helbig, Holger (Hg): *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*. Akademie, Berlin: 2007.

Hell, Andreas (Hrsg.): *Wie lebt man in der DDR? Lebensstandard und Lebensweise im Sozialismus*. Auslandspresseagentur, Berlin (Ost): 1974.

Hensel, Jana: *Zonenkinder*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg: 2002.

Herder, Johann Gottfried: *Adrastea* [1802]. In: Id.: *Werke 10*. Hrsg. v. Günter Arnold und Martin Bollacher. DKV, Frankf/M: 2000.

Hoffmann, E.T.A.: *Der goldene Topf* [1819]. Hrsg. v. Peter Braun. Suhrkamp, Frankf/M: 2002.

Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke II. Dramen und Libretti*. Hrsg. von Dieter Lamping. Artemis & Winkler, Düsseldorf: 2004.

Holzhey, Christoph F. E.: «"Den Todesstreifen zum Radweg bügeln" -
Erinnern und Schreiben zwischen Ruinen und ihrer Zerstörung in
Reinhard Jirgls *Hundsnächte*». In: *TRANS. Internet-Zeitschrift für
Kulturwissenschaften*. No. 15/2003,
http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/holzhey15.htm.

- Hörisch, Jochen: «Eine Nacht im Herzen der Dunkelheit». *Neue Zürcher Zeitung*, 14.10.1997.
- Huller, Eva C.: *Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Böhlau, Köln: 2007.
- Irmer, Thomas / Schmidt, Matthias: *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Ein kurzer Abriß mit längeren Interviews*. Hrsg. v. Wolfgang Bergamm. Alexander, Berlin: 2003.
- Jackman, Graham / Roe, Ian Frank (eds.): *Finding a Voice. Problems of Language in East German Society and Culture*. Rodopi, Amsterdam: 2000.
- Jirgl, Reinhard: «Endstation Mythos». *Frankfurter Rundschau*, 24.03.2004.
- Jirgl, Reinhard: *Land und Beute. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006*. Hanser, München: 2008.
- Jordan, Paul: *The Atlantis Syndrome*. Sutton, Thrupp: 2001.
- Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl: *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Trad. di Angelo Brelich. Boringhieri, Torino: 1972.
- Junghänel, Frank / Wächter, Markus: «Die Turmgesellschaft». *Berliner Zeitung*, 22.11.2008.
- Kerényi, Karl: «Einleitung. Über Ursprung und Gründung der Mythologie», in: Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl: *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Gerstenberg, Hildesheim: 1982² [1951].

Kessler, Achim: *Ernst Blochs Ästhetik. Fragment, Montage, Metapher.*
Königshausen & Neumann, Würzburg: 2006.

Köhler, Astrid: *Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der
Wiedervereinigung.* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 2007.

Kolbe, Uwe: *Vineta. Gedichte.* Suhrkamp, Frankfurt/M: 1998.

Kolbe, Uwe: *Vinetas Archive. Annäherung an Gründe.* Wallstein,
Göttingen: 2011.

Krekeler, Elmar: «Bei Uwe Tellkamp ticken die Uhren der DDR noch». *Die
Welt*, 13.09.2008.

Kristeva, Julia: «Proust and Time Embodied», in: Bloom, Harold (ed.):
Marcel Proust. Chelsea House, Broomall: 2004, pp. 17-36.

La Bibbia. Testo della edizione ufficiale della CEI. Piemme, Casale
Monferrato: 1995.

Lefèvre, Matteo: «Per un profilo storico della critica tematica», in: *Studi
(e testi) italiani.* 18 (2006). Bulzoni, Roma: 2006, pp. 11-29.

Löffler, Fritz: *Das alte Dresden.* E.A. Seemann, Leipzig: 1999¹⁴.

Ludwig, Janine / Meuser, Mirjam (Hrsg.): *Literatur ohne Land?
Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland.*
Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen,
Freiburg: 2009.

Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Westdeutscher Verlag, Opladen: 1996².

Lukács, Georg: *Essays über Realismus*. Luchterhand, München: 1971.

Magris, Claudio: *Il Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Einaudi, Torino: 1963.

Maidt-Zinke, Kristina: «Trauerfälle des gewendeten Ostens». *Süddeutsche Zeitung*, 17.03.2003.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Fischer, Frankf/M: 1991 [1924].

Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. S. Fischer, Berlin: 1955 [1903].

Mayer, Hans: *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik*. Suhrkamp, Frankf/M: 1991.

Mayer, Hans: *Wendezeiten. Über Deutsche und Deutschland*. Suhrkamp, Frankf/M: 1995.

Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*. Verlag der Autoren, Frankf/M: 1994.

Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen: Eine Autobiographie*. Kiepenheuer & Witsch, Köln: 2003⁵.

Müller, Heiner: *Werke 1. Die Gedichte*. Hrsg. von Frank Hörnigk. Suhrkamp, Frankf/M: 1998.

Müller, Heiner: *Werke 4. Die Stücke 2*. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Suhrkamp, Frankf/M: 2001.

Müller, Heiner: *Werke 5. Die Stücke 3.* Hrsg. v. Frank Hörnigk. Suhrkamp, Frankf/M: 2002.

Müller, Lothar: «Zurückgekrochen in Ruinen», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.11.1997.

Opitz, Michael / Hofmann, Michael (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur*. J.B. Metzler, Stuttgart: 2009.

Pavia, Rosario: *Babele*. Meltemi, Roma: 2002.

Pike, David L.: *Passage Through Hell. Modernist Descents, Medieval Underworlds*. Cornell University Press, Ithaca: 1997.

Policastro, Gilda: *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*. Giardini, Pisa: 2005.

Preußner, Heinz-Peter: *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*. Böhlau, Köln: 2000.

Radisch, Iris: «Die Geschichte von der Schneekönigin, der Mauer und des Soldaten». *Die Zeit*, 12.13.2009.

Rechtien, Renate / Tate, Dennis (eds.): *Twenty Years On. Competing Memories of the GDR in Postunification German Culture*. Camden House, Rochester: 2011.

Rosenlöcher, Thomas: *Die Dresdner Kunstausübung. Gedichte*. Suhrkamp, Frankf/M: 1996.

Rusch, Claudia: *Meine freie deutsche Jugend*. Fischer, Frankf/M: 2003, p. 50.

Sabrow, Martin (Hrsg.): *Erinnerungsorte der DDR*. C.H. Beck, München: 2009.

Schmidt, Thomas E.: «Wo liegt der Tempel der Wenden?». *Die Zeit*, 20.03.2003.

Seidensticker, Bernd / Vöhler, Martin (Hrsg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. In Zusammenarbeit mit Wolfgang Emmerich. De Gruyter, Berlin: 2005.

Tellkamp, Uwe: *Der Hecht, die Träume und das portugiesische Café*. Dtv, München: 2009 [2000].

Tellkamp, Uwe: *Der Schlaf in den Uhren*,
<http://bachmannpreis.orf.at/your.orf.at/downloads/tellkamp.pdf>

Tellkamp, Uwe: *Die Sandwirtschaft. Anmerkungen zu Schrift und Zeit*. Suhrkamp, Frankf/M: 2009.

Thomas, Julian: *Time, Culture and Identity. An Interpretive Archaeology*. Routledge, London: 1996.

Tommek, Heribert: «Das bürgerliche Erbe der DDR-Literatur». In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. 4/2010. Passagen, Wien: 2010, pp. 544-63.

Uhl, Elke: «Mythos DDR» in: *Der blaue Reiter. Journal für Philosophie*. 7, 1/1998, pp. 54-7.

Vidal-Naquet, Pierre: *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*.
Les Belles Lettres, Paris: 2006.

Virgilio: *Eneide*. Trad. di Luca Canali, commento di Ettore Paratore.
Mondadori, Milano: 1985.

Wieke, Thomas: *DDR für Angeber*. Bassermann, München: 2007.

Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*.
Hrsg. v. Walther Rehm. De Gruyter, Berlin: 1968.

Winkler, Ron: 'dt. demokr. Relikt'. In: *Lose Blätter. Zeitschrift für
Literatur*, 21/2002, p. 583.

Wolf, Christa: *Kassandra. Erzählung*. Suhrkamp, Frankf/M: 2008 [1983].

Siti consultati

http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/Laudatio_HB_%20B%FCchner.pdf [21.02.2012]

http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/holzhey15.htm [13.02.2012]

http://www.superillu.de/leute/Uwe_Tellkamp_Der_Turm__1030508.html [06.02.2012]

http://www.zweiherz.de/blattprobe_zweiherz_de/text/1985frauenkirche.html [30.01.2012]