



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN

"Scienze Umane"

CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. Carlo Peretto

**“L’incontro con il reale traumatico:
Vergangenheitsbewältigung nella scrittura di Walter
Kempowski”**

Dottorando

Dott.ssa Sara Pauri

(firma)

Tutore

Prof. Matteo Galli

(firma)

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/13

Anni 2014/2016

In Erinnerung an Andreas Mair,
dessen plötzlicher Tod unfassbar ist
und eine unfüllbare Lücke hinterlässt.
Dein Lachen, *Jolly*, werden
wir ewig vermissen.

A Michael,
la mia roccia e il mio faro.

Indice

Premessa	5
I. IL POSTMODERNO	7
1. Chiavi di lettura del postmoderno tedesco	7
1.1 Le prime tracce del postmoderno tedesco: i precursori	16
1.2 Generi letterari del postmoderno	43
1.3 Deutsche Postmoderne: die Westzone	50
1.4 Deutsche Postmoderne: die Ostzone	67
II. VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG BEI WALTER KEMPOWSKI	76
2. Mea culpa, nostra culpa: Kempowski e la scrittura	76
2.1 Deutsche Chronik & Echolot: una breve introduzione	85
2.2 Il frammento nella tradizione letteraria occidentale	98
2.3 Dalla fram-men-ta-zio-ne alla ricerca di un nuovo ordine	122
2.4 L'ironia: il velo si strappa	135
2.5 Gut dem Dinge: sintagmi nonsense in Tadellöser & Wolff	153
2.5 La musica: un ritmo fuori-tempo	165
Conclusioni: perché Kempowski scrive?	177
Bibliografia	180

Premessa

L'idea di questo progetto di ricerca nasce a seguito di un colloquio con il Prof. Dr. Phil. Roland Berbig, docente di 'Neure deutsche Literatur' presso la Philosophische Fakultät della Humboldt Universität zu Berlin. A seguito della sua proposta di lavorare su alcuni documenti inediti, per lo più *Nachlässe* e *Vorlässe*, conservati presso il *Literaturarchiv* della *Akademie der Kunst* di Berlino, la mia scelta è ricaduta su quelli appartenenti a Walter Kempowski. Ciò che mi ha colpito e, allo stesso tempo, incuriosito di questo autore, è la determinazione dimostrata nell'andare contro corrente, nel portare alla luce l'orrore che ha caratterizzato la Germania novecentesca, invertendo la tendenza dei suoi contemporanei. Nello specifico, ciò che è emerso da una prima analisi dei documenti d'archivio è che Kempowski non racconta, testimonia: attraverso la *Deutsche Chronik* (1971-1984) porta una testimonianza della sua famiglia e della sua storia; attraverso *Echolot. Ein kollektives Tagebuch* (1993-2005), invece, dà la parola a tutti coloro che hanno vissuto in prima persona il periodo hitleriano, dai gerarchi ai soldati, dagli scrittori alla gente comune. Questo rappresenta il punto di partenza. I capitoli che seguono si prefiggono di analizzare a fondo la scrittura adottata da Walter Kempowski in tutte le sue sfaccettature, andandone a ricercare la sua singolarità. Sarebbe proprio quest'ultima che gli avrebbe permesso di abbattere il muro del silenzio innalzato dai lager. La seguente ricerca è stata condotta incrociando i documenti d'archivio con i testi sopracitati, che rappresentano le due principali opere scritte da Kempowski. Il punto di riferimento tenuto nel corso dell'analisi è stato quello della condizione postmoderna, in quanto è sembrato che questa rispecchiasse le scelte stilistico-retoriche adottate dallo scrittore di Rostock.

Jacques Lacan (1901-1981), psicoanalista francese, ne *Il Seminario. Libro XVIII* s'interroga su quale sia la funzione della scrittura. Lo psicoanalista francese scrive che, "[...]senza lo scritto non è possibile in alcun modo tornare a interrogare [...] il luogo dell'Altro della verità. [...] è qualcosa [...] che si fa solo tramite lo scritto, in quanto è solo dallo scritto che si costituisce la logica. [...]"¹ Celine Menghi, rifacendosi, a sua volta, al pensiero lacaniano, scrive che "[...]la scrittura serve a contornare, a sostenere.

¹ Lacan Jacques, *Il Seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante 1971* (2010). Einaudi, Torino. P.58.

Arendt diceva che fa parte del processo di comprensione. Serve a tenere a memoria, a spiegarsi, ad articolare ciò che a voce non si riesce ad articolare”.² Come si vedrà, il bisogno di scrivere nasce in Kempowski a seguito di due esperienze traumatiche: la seconda guerra mondiale ma soprattutto la reclusione a Bautzen. Kempowski è ben determinato nella sua volontà di ricostruire la verità celata di quanto accaduto.

Se Primo Levi scrive per cancellare la parola traumatica³ e perché gli sconfitti possano testimoniare attraverso le sue righe⁴, Elias Canetti per far emergere il trauma della lingua tagliata⁵, Paul Celan per piegare l’annichilimento assoluto⁶ della lingua del carnefice, Kempowski perché scrive?

² Menghi Celine, *E’ accaduto questo*, in, Menghi Celine, Conrado Maria Rita, Bosi Beatrice, Vacca Monica, *Cinque pezzi difficili. Incontri con la psicoanalisi* (2016). Alpes, Roma. P.43.

³ Bosi Beatrice, *La scrittura in analisi. La scrittura di una lettera*, in, Menghi Celine, Conrado Maria Rita, Bosi Beatrice, Vacca Monica, *Cinque pezzi difficili. Incontri con la psicoanalisi* (2016). Alpes, Roma. P.254. Questa ‘parola traumatica’ a cui Bosi fa riferimento è *Wstwac*, con la quale lo scrittore veniva svegliato tutte le mattine nel campo di concentramento. Cfr. Levi Primo, *La tregua* (1977). Torino, Einaudi.

⁴ Cfr. Levi Primo, *La tregua* (1977). Torino, Einaudi. Pp. 21-24 Levi qui si sta riferendo a Hurbinek, il bambino di tre anni nato ad Auschwitz e morto all’inizio del marzo del ’45. “Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole” – scrive Levi.

⁵ Canetti Elias, *La lingua salvata* (1980). Adelphi, Milano. P.13.

⁶ Zanzotto Alessandro, *Per Paul Celan* (1999). Meridiani, Mondadori, Milano. P. 1332.

I. IL POSTMODERNO

Il concetto non sta mai dentro limiti sicuri.

IMMANUEL KANT, *Critica della ragion pura*

Ciò che lo definisce [il postmoderno]
non è tanto la perdita del reale,
gli anni luce di estraneazione dal mondo,
il pathos della distanza e della separazione radicale,
come abitualmente si dice, ma semmai il contrario,
l'assoluta prossimità, la totale istantaneità delle cose,
la sensazione di non avere alcuna difesa, alcun rifugio.
È la fine dell'interiorità e dell'intimità.
BAUDRILLARD, *The Ecstasy of Communication*

1. Chiavi di lettura del postmoderno tedesco

Parlare del postmoderno, provare a collocarlo all'interno di un ben determinato contesto spazio-temporale e tentarne una ricostruzione precisa e univoca, è alquanto problematico, da un lato perché ci si trova di fronte ad un qualcosa di molto ampio e dai confini molto labili, dall'altro perché l'atto stesso di definirlo risulta di per sé problematico. Inoltre sembrerebbe non essere possibile definirlo come un movimento culturale, in quanto è visto dalla critica piuttosto come uno 'spazio per un dibattito'.⁷

Come sostiene anche Theodor W. Adorno, definire gli "-ismi" è sempre complicato e, non di meno, discutibile. Questo vale per tutte le varie epoche della storia culturale, ma a maggior ragione per il postmoderno, che non viene ritenuto un movimento ben determinato (a parte, forse, in architettura), quanto piuttosto una "condizione". Non a caso, "La condizione postmoderna" è il titolo dell'opera-manifesto, uscita nel 1979 ad opera del filosofo Jean Francois Lyotard.

⁷ Simon Malpas (a cura di), *Postmodern debates* (2001). Palgrave, NY. P.1.

“[...]La teoria post-moderna è tanto esageratamente eclettica nelle sue fonti quanto sintetica e persino sincretica nelle sue espressioni. È una delle ragioni del suo successo; ma anche la causa delle straordinarie difficoltà che s’incontrano nel cercare di verificarla o valutarla nel modo consueto e persino di analizzarla criticamente. Infatti, qualsiasi tesi si scelga di sottoporre ad esame, sullo stesso argomento se ne può presentare un’altra con la stessa disinvoltura anche se conduce in una direzione diversa e persino opposta.[...]”⁸

La definizione inoltre, chiama in causa quegli stessi requisiti di razionalità e oggettività che i postmoderni negano⁹. Definire significa delimitare, circoscrivere, racchiudere entro un ambito semantico ben determinato, laddove, invece, il postmoderno veicola l’idea di una realtà frammentata, intrinsecamente plurale e indeterminata. Forse già in queste frasi è presente un abbozzo di definizione del postmoderno. In definitiva si tratta di rinunciare a definirlo globalmente. Non a caso uno dei suoi maggiori teorici, Ihab Hassan, ha suggerito di lasciare il termine non concettualizzato.

Il termine postmoderno sarebbe apparso per la prima volta verso la fine dell’Ottocento per indicare correnti d’avanguardia nel campo delle arti figurative. Christopher Butler a questo proposito scrive che “[...] postmodernist thinkers and critics have often wished to coopt the artistic avant-garde as exemplars of the importance and influence of their idea. [...]”¹⁰ Tuttavia i critici sembrano essere d’accordo nel fissarne “convenzionalmente” l’inizio, nella valenza odierna del termine, prima della seconda guerra mondiale, tra gli anni ’30 e ’50 del Novecento. Questo termine infatti, è rintracciabile già intorno al 1930 nella cultura di lingua spagnola all’interno de *L’antologia de la Poesia Espanola y Hispanoamericana - 1882-1932*, a cura di Federico de Onis (1934). In America si è diffuso tra la fine degli anni '50 e l’inizio degli anni ‘60¹¹. Da qui poi si sarebbe sviluppato in Europa, dapprima in

⁸ Kumar Kristian, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo. Dalla società post-industriale alla società post-moderna* (1995). Einaudi, Torino. P. 142.

⁹ Ibidem, p. 143.

¹⁰ Butler Christopher, *Postmodernism, a very short introduction* (2002). Oxford University Press, NY. P.62.

¹¹ Non è possibile fornire una data precisa che determini l’avvento del postmoderno in America poiché i critici non sono tuttora giunti ad una decisione unanime: Danto considera il 1965 come anno d’inizio del postmoderno (*Danto*, p.239), Huyssen invece

Francia e in Italia tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 e da ultimo sarebbe arrivato in Germania intorno alla fine degli anni '70. La Germania sarebbe stata l'ultima delle grandi nazioni europee in cui si è diffuso il postmodernismo, poiché gli intellettuali tedeschi avrebbero accolto con maggiore scetticismo, sfiducia e polemica questo nuovo movimento culturale.¹²

Il postmoderno coinvolge l'intero ambito culturale della seconda metà del Novecento, da quello architettonico a quello letterario, da quello artistico a quello musicale e teatrale. Il nostro intento qui è di occuparci esclusivamente del significato e delle conseguenze che il postmoderno ha avuto in ambito letterario, tralasciando quindi, sia la ricostruzione storiografica di questa condizione - accontentandoci di quanto detto sopra - sia il discorso inerente alle caratteristiche del postmoderno in ambito musicale, teatrale, cinematografico, architettonico e artistico. Alla luce di ciò, in che modo è possibile riconoscere un testo postmoderno da uno che non lo è? Quali sono i segnali, i marchi di riconoscimento che permettono di affermare che un testo sia inequivocabilmente postmoderno? Una risposta ironica, che sottolinea anche la difficoltà di concettualizzare questo tema, viene data da Heiner Müller che alla domanda, “[...]«Could you explain what in your opinion would constitute a Postmodern drama, a Postmodern theatre?» risponde: «The only Postmodernist I know of was August Stramm, a modernist who worked in a post office.» [...]”¹³. Partendo quindi dal presupposto, esemplificato anche dalle parole di Müller, che definire un'opera postmoderna non è semplice come definirne una dell'epoca romantica, è possibile tuttavia identificare alcune caratteristiche che ricorrono costantemente e che sovvertono in parte quelli che erano stati i dogmi letterari fino a questo momento. Un primo sintomo del postmoderno, che lo pone nettamente in contrasto con il moderno e i suoi dogmi è il “pluralismo”, ovvero l'esistenza di una molteplicità di elementi o la

parla di un periodo più ampio che include gli anni '50 e '60 (*Huyssen*, p.13); secondo Linda Hutcheon inizia negli anni '60 (*Hutcheon: A poetics of postmodernism*, p.8), così come per Friedric Jameson che parla di “rivolta postmoderna” (*Jameson: Postmodernism*, p.4); infine Agnes Heller segna il 1968 come punto d'inizio (*Heller/Féher*, p. 138).

¹² Grimm Florian, *Reise in die Vergangenheit Reise in die Fantasie? Tendenzen der postmodernen Geschichtsromans* (2008). Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. P. 31.

¹³ 19 *Answers by Heiner Müller. I Am Neither a Dope-Nor a Hope-Dealer*, in Weber Carl (Hg.), *Hamletmaschine and Others Texts for the Stage* (1984). New York. P. 137.

coesistenza di più forme contemporaneamente che costituiscono la realtà contemporanea.

“[...]Die Autoren der Postmoderne haben einen weltanschaulichen und gesellschaftlichen Pluralismus akzeptiert, der ein Lamentieren über den Zerfall der Werteinheit ausschließt. [...] Die postmoderne Literatur selbst ist gekennzeichnet durch Pluralismus, und so ist ihre Poetik offen. [...]”¹⁴

Si potrebbe dire che il pluralismo rispecchia la condizione in cui versa l'individuo in quest'epoca, un individuo in crisi, alla ricerca di una nuova soggettività e incapace di intraprendere una strada all'insegna dell'univocità. La pluralità è dovuta alla convivenza del “nuovo” con la tradizione moderna e premoderna.¹⁵ L'individuo postmoderno, impara a vivere in una situazione di equilibrio precario, sempre a metà tra il baratro e la salvezza, rassegnandosi alla mancanza di punti fermi che caratterizza l'epoca in cui vive. “[...]Il loro atteggiamento [quello dei postmoderni, ndr] è generalmente di rassegnazione, spesso tinto di ironico rimpianto per la più serena epoca moderna ormai passata. [...]”¹⁶ L'atteggiamento generale dell'individuo postmoderno è quello di chi ha rinunciato a cercare delle certezze assolute e intoccabili e delle verità inconfutabili, gettandosi anima e corpo, nella fine, nell'incerto e nell'indefinito, nel tentativo di giungere esclusivamente a piccoli brandelli di verità. Questo conflitto interiore che si trova a vivere l'individuo, non può non riversarsi all'interno dei testi creati, che quindi si configurano come il frutto di questa crisi.

L'incertezza e la scissione dell'io si ritrovano anche nella frammentazione e nel caos che dominano i testi degli scrittori postmoderni. La frammentazione, conosciuta anche come tecnica del collage o mosaico, è stata interpretata come un modo per riflettere la condizione dell'individuo all'indomani della fine della seconda guerra mondiale.

¹⁴ Lützel Paul Michael, *Postmoderne und Postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik* (2005). Aisthesis Verlag, Bielefeld. P.38.

¹⁵ Grimm Florian, *Reise in die Vergangenheit Reise in die Fantasie? Tendenzen der postmodernen Geschichtsromans* (2008). Peter Lang Verlag, FaM. P. 34.

¹⁶ Kumar Kristian, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo. Dalla società post-industriale alla società post-moderna* (1995). Einaudi, Torino. P.174.

“[...]The most startling fact about postmodernism: its total acceptance of the ephemerality, fragmentation, discontinuity, and the chaotic that formed the one half of Baudelaire’s conception of modernity. [...]Postmodernism swims, even wallows, in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is. [...]”¹⁷

Il lettore pertanto si trova dinnanzi ad un testo che nasce dalla giustapposizione di più frammenti, di parti apparentemente sconnesse fra di loro e di immagini e idee, alle quali il lettore stesso deve dare un senso e magari anche una forma.

“[...]the cultural producer merely creates raw materials (fragments and elements), leaving it open to consumers to recombine those elements in any way they wish. The effect is to break (deconstruct) the power of the author to impose meanings or offer a continuous narrative. [...]”¹⁸

Il caos è quindi una diretta conseguenza della frammentazione, che rompe nettamente gli schemi di linearità e chiarezza che fino all’epoca moderna erano stati uno dei dogmi fondanti dell’ambito letterario. Dietro l’utilizzo della tecnica del frammento si cela l’idea di uno scrittore per il quale non è più possibile tentare una rappresentazione univoca del mondo che lo circonda. La tecnica della frammentazione non è uno stratagemma introdotto ex novo dai postmoderni e sconosciuto al mondo letterario; anzi rimanda in modo molto evidente, all’eminente filosofo Walter Benjamin (1892-1940), che della frammentazione ha fatto la sua tecnica d’espressione per eccellenza. *Das Passagen-Werk* di Benjamin, un montaggio d’impressioni, idee, citazioni, riferimenti ne è l’emblema. In virtù di questo, Benjamin può essere considerato come uno dei precursori del postmoderno. Un altro rimando alla frammentazione, seppur di minor importanza ed eco internazionale, si può trovare all’interno delle opere di Arno Schmidt (1914-1979). A differenza di Benjamin, Schmidt rimane pressoché sconosciuto al di fuori del territorio tedesco e pertanto al testo *Leviathan oder Die beste der Welten* (1949) molto difficilmente vengono riconosciute alcune delle caratteristiche postmoderne.

¹⁷ Harvey David, *The condition of postmodernity* (1989). Basil Blackwell, Cambridge, Massachussets. P. 44.

¹⁸ Ibidem, p.51.

Un'altra strategia narrativa utilizzata dagli autori postmoderni è quella dell'ironia. Questa viene utilizzata, da una parte per riuscire più facilmente a dialogare con il lettore e dall'altra, per dare maggiore leggerezza ai testi scritti. Jencks spiega che, "[...]le sue [quelle dei postmoderni, ndr] opere migliori sono tipicamente a doppio codice e ironiche: ritraggono l'ampia scelta, il conflitto e la discontinuità delle tradizioni, poiché è questa eterogeneità che cattura nel modo più chiaro il nostro pluralismo.[...]"¹⁹ Secondo quanto riportato da Wilde²⁰, l'ironia sarebbe il mezzo che gli scrittori hanno per rispondere e reagire ad un mondo ritenuto e percepito come incoerente. L'ironia quindi non è più solamente una mera forma retorica o una strategia argomentativa, ma all'interno dei testi postmoderni diviene un mezzo di percezione della realtà²¹. In altre parole, l'ironia diviene, agli occhi dei postmoderni, l'unica chiave di lettura del reale.

"[...]Letztlich hat die postmoderne Ironie zu tun mit dem sogenannten *linguistic turn* mit der Überzeugung also, dass wir Zugang zur Welt und Wirklichkeit einzig und allein über und durch die Sprache haben, dass wir uns ausschließlich in Sprachspielen bewegen und dass diese Sprachspiele keine gesicherte Referenz in der Außenwelt haben. [...]"²²

Secondo quanto riportato da Umberto Eco nelle postille de "Il Nome della Rosa", il postmoderno sarebbe da considerare come l'habitus dell'ironia. L'ironia viene anche utilizzata come mezzo per accedere al passato; attraverso un velo ironico è possibile avvicinarsi con il giusto distacco ad un passato ritenuto inavvicinabile in altro modo.

Postmoderno però, è anche sinonimo di intertestualità. I testi sono ricchi di giochi metalinguistici, motivi, miti e modelli che richiamano opere precedentemente scritte. I riferimenti ad altre opere della tradizione letteraria, ma anche ad altri stili e

¹⁹ Jencks Charles, *What is postmodernism?* (1989). Academy Editions, Londra. P.7.

²⁰ Wilde Alan, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (1987). University of Pennsylvania Pr, New Edition.

²¹ Heuer Claudia, *Satire und Postmoderne – unvereinbare Gegensätze? Aktualisierungsmöglichkeiten des Satirebegriffs im Kontext des postmodernen Romans* (2014). Universitätsverlag Winter, Heidelberg. P.94.

²² Rohde Carsten, *Der Roman in der Postmoderne*, in, Andrea Hübener, Joerg Paulus, Renate Stauf, *Umstrittene Postmoderne* (2010). Universitätsverlag Winter, Heidelberg. Pp. 193-94.

motivi, caratteristici di un determinato patrimonio culturale al quale ci si vuole rivolgere, caratterizzano le opere postmoderne che quindi nascono come parodie o riscritture. In altre parole, citazionismo, imitazione e pastiche sono l'emblema del testo postmoderno che si configura come una deliberata imitazione del passato.

“[...] One of the most significant features or practices in postmodernism today is pastiche. [...] That is the moment at which pastiche appears and parody has become impossible. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language.[...]”²³

Il pastiche non solo è l'emblema dei testi che caratterizzano l'epoca postmoderna che si sviluppa all'insegna del caos, ma è anche un ulteriore simbolo di discontinuità e frammentarietà che, nel momento in cui fonde il “vecchio” con il “nuovo”, crea una sorta di corto circuito in quella razionalità e linearità che avevano caratterizzato fino a quel momento l'epoca moderna. Anche Cordle ribadisce con fermezza come la letteratura postmoderna,

“ [...] is characterised by a pastiche of styles and genres from the past, seemingly disruptive of linear stylistic development, and therefore marked by a profound sense of the current moment without regard to a really-existing past, there are a number of ways in which history is very palpably present.[...]”²⁴

Se si fa un bilancio di quanto asserito fino ad ora in merito alle strategie narrative proprie del postmoderno, si può evincere che i testi in questione, scritti all'insegna della frammentazione, del montaggio e dell'intertestualità, non si configurano come qualcosa di totalmente nuovo. Questa, infatti, rappresenta una delle critiche mosse agli scrittori postmoderni da parte dei critici.

„[...] Einer der Diskussionspunkte besagt, dass in der Gegenwartsliteratur keine Innovationen mehr zu erwarten und alle literarischen und geschichtlichen Möglichkeiten

²³ Jameson Fredric, *Postmodernism and Consumer Society*, in, Simon Malpas (a cura di), *Postmodern debates* (2001). Palgrave, NY. P.24-25.

²⁴ Cordle Daniel, *Postmodern Postures. Literature, Science and the cultures debate* (1999). Ashgate Publishing company, Brookfield, Vermont. P.172.

schon längst durchgespielt wurden. Die Autoren [...] bewegen sich auf dem Feld des Zitats, der Montage und der Intersexualität, sind also nur im Stande in Form von Kopien und Nachahmungen des Literaturkanons aufzutreten. [...] Ironie, Fragmentierung, Ich-Verlust und Reduktion des Einzelnen auf ein Minimum sind die Merkmale der Postmoderne. Das, was für den Mangel an neuen Denkmustern und Verhaltensweisen entschädigen soll, ist die Kopie und das Spiel mit dem Zitat, da bereits alles gesagt und geschrieben wurde.[...]“²⁵

Tuttavia bisogna tener presente che, se da una parte è vero che ci si trova di fronte all'utilizzo di canoni, stili e testi provenienti dal passato, dall'altra bisogna prendere anche atto della volontà, da parte dei postmoderni, di rivivere e imitare i vecchi stili, non in maniera tradizionale, ma con una vena ironica e umoristica così da dimostrare, sia che i tempi non sono cambiati, sia che non si tratta di una semplice imitazione del passato.²⁶ L'ironia sarebbe quindi l'elemento caratterizzante delle opere postmoderne. La domanda che ci si pone, però, è anche se questo montaggio di voci, posizioni e motivi sia da considerare come una pecca del testo o forse piuttosto come un vantaggio.²⁷ Da un lato, l'utilizzo di questi stratagemmi letterari e linguistici fa sì che i testi postmoderni, a differenza di quelli moderni, siano privi di originalità e autenticità. Questo andrebbe ad avvalorare la tesi secondo la quale l'utilizzo del *pastiche* sarebbe da considerare come un elemento che svaluta i testi in questione. I critici sembrano essere quasi unanimi nel rimproverare agli scrittori postmoderni di essere acritici e di non sentire il bisogno di creare qualcosa di innovativo.²⁸ Tuttavia si potrebbe confutare questa teoria, considerando l'ironia come elemento creativo. Il tema del rapporto tra ironia e creatività è esattamente la questione trattata da Beda Allemann nel suo grande libro *Ironie und Dichtung* (1956) perché l'assenza di creatività è l'accusa -irricevibile!- lanciata contro l'ironia. Secondo quanto sostenuto da Allemann, l'ironia sembra portare

²⁵ Jachimowicz Aneta, *Das schwierige Ganze. Postmoderne und die "Trilogie der Entgeisterung" von Robert Menasse* (2007). Peterlang Verlag, Frankfurt a. M. Pp.15-16.

²⁶ Stuart Sim, *50 Key Postmodern thinkers* (2013). Routledge, NY. Pp. 5-6

²⁷ Jachimowicz Aneta, *Das schwierige Ganze. Postmoderne und die "Trilogie der Entgeisterung" von Robert Menasse* (2007). Peterlang Verlag, Frankfurt a. M. P.17.

²⁸ Krause Daniel, *Postmoderne – über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie* (2007). Peterlang Verlag, Frankfurt a. M. P.101.

sempre in sé, per sua natura, i germi della sterilità creativa.²⁹ La sua ricerca si pone come scopo quello di individuare, attraverso una serie complessa di indagini storico-teoriche, il nesso che lega l'ironia alla creatività poetica. Inoltre, e questo è davvero un aspetto rilevante della presente ricerca, entrambe -ironia e postmodernità- appaiono quali fenomeni di epoche giunte al termine.

Dall'altro però bisogna anche considerare che la novità dei testi postmoderni, che quindi li differenzia dalla mera riscrittura di un'opera precedente, è l'introduzione e l'utilizzo (in alcuni casi anche abbastanza massiccio) di neologismi. Questi diventano un vero e proprio Leitmotiv che spiazza il lettore, creando una sorta di cortocircuito all'interno della narrazione. Il lettore si trova quindi di fronte ad un doppio corto circuito, quello provocato dalla frammentazione e quello creato dai neologismi. Anche in questo caso ci si trova a doversi confrontare con uno stratagemma narrativo che si era già conosciuto all'inizio del '900 con i testi di James Joyce. *Finnegans wake* ne è l'esempio *par excellence*. L'utilizzo di questi neologismi ha però anche la funzione di caratterizzare e ricostruire il soggetto, diviso, che si trova al centro delle narrazioni postmoderne. Barrilli sostiene che "l'uomo deve essere ricostituito con una nuova combinazione di modi di dire, proverbi, nonsense, arguzie e posto su un'ampia base d'appoggio: un uomo tra virgolette".³⁰ Delle caratteristiche postmoderne finora evidenziate, quella del ricorso ai neologismi, sembrerebbe essere la meno evidente e la più debole. Tuttavia, si è deciso di citarla ugualmente, in quanto risulterà fondamentale ai fini del discorso, che verrà sviluppato nella seconda parte di questa tesi, inerente a Walter Kempowski.

Infine vi è un ultimo aspetto che si configura all'interno della letteratura postmoderna e che, non può essere trascurato: quello dell'assenza, nell'epoca postmoderna, di una netta separazione tra la cultura d'élite (high culture) e quella popolare (low culture). Leslie Fiedler affronta questo tema nel corso di una lezione tenuta presso l'università di Friburgo, che poi confluirà nell'autunno del 1968 nel saggio *Das Zeitalter der neuen Literatur* pubblicato sulla rivista settimanale "Christ und

²⁹ Allemann Beda, *Ironie und Dichtung* (1956). Neske, Pfullingen. P.9.

³⁰ Barilli Renato, *Tre accezioni diverse per il postmoderno: dall'ipotesi revivalista alla galassia elettronica*, in, Sara Maprin, Elena Agazzi (a cura di), *Il tradimento del bello: le trans-figurazioni tra avanguardia e postmodernità* (2007). Mondadori, Milano. P.178.

Welt". In questo saggio scrive a tal proposito: "[...]Da man aber in einer pluralistischen Gesellschaft lebe, sei die Aufrechterhaltung der Trennung von hoher und niedriger Kunst nur noch Relikt einer böartigen Differenzierung aus der Zeit einer überholten Klassengesellschaft.[...]"³¹ Su questo tema Fiedler tornerà anche successivamente nel saggio "Cross the border, close the gap" (1972). Si tratta di un tema sul quale si è espresso anche Jameson, spiegando che

"[...] Mit seinem geradezu leidenschaftlichen Playdoyer für das, was 'Pop' sein sollte, veränderte Fiedler die Gegenwartsliteratur nachhaltig und ebnet den Weg für das, was in der deutschsprachigen Literaturszene als Popliteratur bekannt werden sollte. [...]"³²

1.1 Le prime tracce del postmoderno tedesco: i precursori

Se da un lato è vero che la letteratura postmoderna in Germania si sviluppa più tardi rispetto all'America e agli altri stati europei, dall'altro è vero anche che le prime avvisaglie del postmoderno si possono ritrovare già nelle opere d'inizio secolo. John Barth sostiene che un'anticipazione, di quella che lui chiama 'l'estetica letteraria postmodernista', la si può già rintracciare nei più grandi modernisti della prima metà del XX secolo³³. Di seguito verrà proposta una rilettura dei più importanti scrittori tedeschi, considerati modernisti, alla luce di quelle che sono le caratteristiche del postmoderno proposte nel capitolo precedente. L'intento di questa operazione è di individuare i primi sentori del postmoderno all'interno delle opere di questi autori. Al pari di James Joyce e Virginia Woolf in Inghilterra o di William Faulkner in America, anche uno dei più grandi autori tedeschi che ne ha caratterizzato la letteratura dei primi del Novecento,

³¹ Fiedler Leslie, *Das Zeitalter der neuen Literatur*, in, *Christ und Welt* (13 settembre 1968). P.15.

³² Feiereisen Florence, *"Der Text als Soundtrack der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke* (2011). Königshausen & Neumann, Würzburg. P.167.

³³ Barth John, *The Friday Book: Essays and other nonfiction* (1984). Johns Hopkin University Press. P. 173.

può essere considerato a tutti gli effetti come un precursore del postmoderno: Thomas Mann (1875-1955). L'accostamento di Thomas Mann al postmoderno non è una pratica del tutto sconosciuta in ambito germanistico, tuttavia non sono molti i critici che lo hanno considerato come tale, in quanto lo scrittore di Lubeca viene piuttosto considerato come un tardo-moderno. Emblema di ciò è la collana pubblicata annualmente dal "Thomas-Mann-Archiv"³⁴ di Zurigo, che, pur contando ad oggi ben 48 volumi contenenti articoli di ricerca su Mann, non ne presenta nemmeno uno che tratti, almeno in parte, la figura di Mann in quanto precursore del postmoderno. Una possibile spiegazione della mancata considerazione di Thomas Mann alla luce delle pratiche postmoderne, la fornisce Daniel Kehlmann che, in occasione del Thomas-Mann-Preis conferitogli nel 2008, dice a proposito di *Joseph und seine Brüder*:

„Joseph“, das ungelesene Hauptwerk, der ignorierte Jahrhundertroman, der so leicht der deutschen Literatur hätte eine andere Richtung weisen können. [...] Doch das literarische Deutschland wollte anders lesen als solch frühe Postmoderne aus dem Exil, machte sich lieber auf in Richtung Engagement und treuherzigem Realismus, und die immer noch fortwährende Abkoppelung Deutschlands von den Strömungen der Weltliteratur nahm ihren traurigen Anfang.“³⁵

Kehlmann riconosce numerosi tratti del postmoderno all'interno di questo romanzo manniano (ricorso al mito, giochi linguistici, dissoluzione dell'individuo e ironia), attribuendo proprio a questa 'scomoda' presenza lo scarso interesse che l'opera riscosse in Germania Federale. Quanto emerge dal discorso di Kehlmann, è la volontà della Germania di orientarsi verso una letteratura più impegnata e improntata al realismo. Secondo il ragionamento seguito da Kehlmann, risulterebbe ben chiaro da un lato, come mai il postmoderno sia penetrato in Germania Federale molto più tardi rispetto agli altri campi letterari europei e dall'altro, il motivo dello scarso interesse nei confronti di Mann e dei primi tratti postmoderni rintracciabili all'interno delle sue opere. La critica

³⁴ Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich (a cura di) Thomas-Mann-Studien. Klostermann, Frankfurt a. M.

³⁵ Kehlmann Daniel, *Dionysos und der Buchhalter* (25.10.2008). <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/thomas-mann-dionysos-und-der-buchhalter-1714350.html>

andava nella direzione completamente opposta e non era interessata a rilevare eventuali congruenze con il postmoderno. Inoltre, nel caso di Thomas Mann, sembra doveroso tenere in considerazione anche un altro dettaglio: a partire dagli anni dell'esilio e, successivamente, anche nei primi decenni successivi alla sua morte, lo scrittore di Lubeca è stato relegato ad un ruolo di secondo piano all'interno del panorama letterario tedesco. Solo negli anni '90, con la riscoperta del romanzo familiare, è tornato in auge.

Tuttavia, la tesi di Kehlmann potrebbe essere confutata se ci si confronta con uno dei maggiori critici manniani del XX secolo: Eckhard Heftrich. Quest'ultimo, negli anni '70 analizzando, il corpus delle opere manniane, con particolare attenzione allo *Zauberberg*, ricorre al termine *Alexandrinismus* per caratterizzare in maniera molto netta la scrittura di Mann.

“[...]Das Spiel mit der überlieferten Literatur heißt herkömmlicherweise alexandrinisch. Die hellenistischen Gelehrten waren zwar nicht die ersten, die aus der gelehrten Kenntnis von Dichtung wieder Dichtung zu machen verstanden, doch sie haben diese Kunst zu solcher Vollendung gebracht, dass die historische Bezeichnung zum Namen der Sache überhaupt werden konnte. Auch die Kunst anderer späterer Zeiten wird ja alexandrinisch genannt, weil die gelehrten Dichter, deren Heiligtum die kostbarste Bibliothek des Altertums war, dem hellenistischen Zeitalter den angemessenen Stil zu geben vermochten. Thomas Mann ist ein Alexandriner von hohen Graden, und Schöpfer ist er von Gnade jenes Kunstgeistes [...]“³⁶

Heftrich parla di giochi tra le differenti letterature, attraverso cui queste interagiscono l'una con l'altra mescolandosi, di poesie che generano altre poesie e di stili che si fondono. Questa tipologia di scrittura risponde al nome di alessandrinismo, ma non presenta, forse, anche le stesse caratteristiche di quella postmoderna? Utilizzando una terminologia postmoderna, non sembra inverosimile affermare che Heftrich si sta confrontando con l'intertestualità e i giochi linguistici inseriti da Mann nelle sue opere. Inoltre, il critico evidenzia successivamente che anche il mito³⁷ e l'ironia sono un

³⁶ Heftrich Eckhard, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann* (1975). Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. P. VIII.

³⁷ Ibidem, p.42.

mezzo letterario che caratterizza l'arte alessandrina.³⁸ Heftrich, accostando Mann all'alessandrinismo, ha sottolineato gli aspetti più rilevanti della sua scrittura: la ricerca di episodi mitici, propri della tradizione classica, la fusione dei generi letterari che sfocia in una forma d'arte alquanto elaborata e l'ironia. Se questi sono i presupposti su cui si basa l'alessandrinismo e le sue forme all'interno della letteratura moderna, non ci sono forse delle assonanze con il postmoderno? La risposta a questa domanda sembrerebbe essere positiva, alla luce anche di quanto riportato nel capitolo precedente in merito al postmoderno. Al pari dell'alessandrinismo, anche il postmoderno prende forma a partire dall'imitazione della tradizione classica e dal ricorso al mito, dando vita ad una fusione di stili e generi, ben nota con il termine di 'pastiche'. Baumgart, in un articolo sulla *Zeit*, non lascia alcun dubbio in merito all'esistenza di un'affinità tra alessandrinismo e postmoderno: entrambi sono da intendere come "Post-Zeiten", il primo in quanto Post-Antike, il secondo come Post-Moderne ed entrambi sono simbolo della distruzione delle grandi narrazioni, di un'epoca dominata da una polivalenza di segni e da un clima di ambiguità.³⁹ Se, quindi, si ritiene valido il termine *Alexandrinismus* come sinonimo di postmoderno, la tesi proposta da Kehlmann risulterebbe confutabile. Dal momento che già negli anni settanta Thomas Mann sarebbe stato accostato al postmoderno, risulta inesatto affermare che in quel periodo la critica percorreva altre strade, andando nella direzione opposta a quella postmoderna. Se da un lato, è un dato di fatto che di articoli o saggi critici che parlino di Thomas Mann come un precursore del postmoderno siano alquanto rari dall'altra, sembra essere inesatto attribuirne la responsabilità ai critici che erano tesi alla ricerca di opere improntate sul realismo. L'ipotesi, a mio avviso, più corretta, è che Thomas Mann è stato fin da sempre considerato come uno scrittore moderno, o per meglio dire tardo moderno, come colui che, inserendosi in piena epoca decadente, ne ha mostrato tutte le sue sfaccettature. Riconoscere e analizzare eventuali tratti postmoderni all'interno delle sue opere, significherebbe andare a contestare la sua indole moderna. Una pratica, indubbiamente, molto difficile, nonché rischiosa, che richiede sia, uno spessore critico

³⁸ Ibidem. p.130.

³⁹ Baumgart Reinhardt, *Postmoderne – Fröhliche Wissenschaft? Über eine lange verschleppte, leergedrochene Frage* (16.10.1987. Die Zeit Online, <http://www.zeit.de/1987/43/postmoderne-froehliche-wissenschaft>).

non indifferente, sia una maturità e una coscienza spazio-temporale che la condizione postmoderna degli anni '70-'80 ancora non possedeva, soprattutto perché quella nuova condizione stava prendendo piede in Germania solo allora.

Avendo stabilito, attraverso le parole di Kehlmann e di Heftrich, che Thomas Mann può essere a tutti gli effetti considerato come un precursore del postmoderno, nonostante la critica non abbia percorso in modo approfondito questa corrente di pensiero, è interessante capire, a questo punto, quali sono i tratti postmoderni presenti in Mann, cercando anche di capire se questi assumono la stessa valenza postmoderna o si discostano, in parte, da essa. L'ironia è, senza dubbio, lo stratagemma letterario che più lo ricollega ai postmoderni. Questa è presente sin dalle prime opere, andando a consolidarsi e ad accentuarsi sempre più in quelle mature. Mann la definisce come “lo spirito epico dell'arte” per eccellenza, di cui si serve per porre una distanza critica tra sé e i suoi personaggi. Mann si trova a riflettere sull'uso dell'ironia, alla luce della sua intera produzione letteraria, anche nel corso di una trasmissione radiofonica trasmessa nel settembre del 1953. Mann riprende il concetto d'ironia a partire dal pensiero di Goethe, secondo il quale, “Ironie ist das Koernchensalz, durch das Aufgetischtes überhaupt erst genießbar wird”. Il commento dello scrittore di Lubeca a questa affermazione, e che riprende quanto detto sopra, è che,

“[...]Man könnte aus ihr schließen, dass Goethe die Ironie fast mit dem Prinzip des Künstlerischen überhaupt übereinstimmen lässt, zusammenfallen lässt. Man könnte sagen- man könnte daraus schließen, dass er die Ironie gleichsetzt mit jener künstlerischen Objektivität, deren er sich Zeit seines Lebens befleißigt hat, daß er sie gleichsetzt mit dem Abstand, den die Kunst von ihrem Objekt nimmt, daß Ironie eben dieser Abstand ist, indem sie über den Dingen schwebt und auf sie herablächelt, so sehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt. Man könnte die Ironie gleichsetzen mit dem Kunstprinzip des Apollinischen, wie der ästhetische Terminus lautet, denn Apoll, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der

Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie – und der epische Kunstgeist; man könnte ihn als den Geist der Ironie ansprechen.[...]“⁴⁰

La funzione che Mann dà all’ironia è quella, inizialmente, di mettere in risalto le contraddizioni della società dell’epoca e dei suoi individui. Se si pensa al romanzo *Buddenbrook*, le figure di Thomas e Christian Buddenbrook, seppur rappresentando due poli diametralmente opposti, presentano tratti ironici volti a smascherare le debolezze loro e della società in cui vivono. In questo frangente, l’utilizzo che ne fa e la funzione che le attribuisce è differente rispetto a quello postmoderno. Tuttavia, già a pochi anni di distanza, è possibile riscontrare un’evoluzione che lo avvicina all’ironia postmoderna, sintomo di una postmodernità che diventa sempre più pregnante e consapevole man mano che si va avanti nel tempo. La figura di Tonio Kroger, letterato e politico allo stesso tempo, che vive a cavallo tra due mondi senza essere ‘realmente’ in nessuno dei due, attraverso l’ironia con cui è caratterizzato viene allontanato dal reale. Stessa cosa la si può riscontrare nel Felix Krull.

„[...]Indem ich die Feder ergreife, um in völliger Muße und Zurückgezogenheit – gesund übrigens, wenn auch müde, sehr müde (so daß ich wohl nur in kleinen Etappen und unter häufigem Ausruhen werde vorwärts schreiten können), indem ich mich also anschicke, meine Geständnisse in der sauberen und gefälligen Handschrift, die mir eigen ist, dem geduldigen Papier anzuvertrauen, beschleicht mich das flüchtige Bedenken, ob ich diesem geistigen Unternehmen nach Vorbildung und Schule denn auch gewachsen bin. [...]“⁴¹

Fin dalle prime battute del romanzo Thomas Mann caratterizza il Krull all’insegna dell’opposizione tra essere e apparire, tra apparenza e realtà. È qui che entra in gioco l’ironia che si va a frapporre tra realtà e verità, tra il lettore e lo scrittore, andando a rimarcare una distanza critica che fa riflettere il lettore attraverso l’ilarità provocata dalla lettura del passo in questione. L’ironia funge da mezzo per smascherare anche la

⁴⁰ Mann Thomas, *Humor und Ironie*, in, *Nachlese. Prosa 1951 – 1955* (1956). Fischer, Frankfurt a. M. P.166

⁴¹ Mann Thomas, *Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1922). Fischer, Frankfurt a. M. P.7

narrazione stessa, come nel caso dell'intera relazione tra Gregorius e Sybilla a cui il lettore ha assistito nel corso dell'intero romanzo *Der Erwählte* (2008).

“[...] «Begrift es, Sybilla, Wir sind Euer Sohn». [...] «Das weiß ich längst». «Wie?» sagte er. «So habt Ihr mich erkannt in der Papstkrone, nach so vielen Jahren?» «Heiligkeit, auf den ersten Blick. Ich erkenne Euch immer». «Und habt, lose Frau, nur Euer Spiel mit Uns getrieben?» «Da Ihr Euer Spiel mit mir treiben wolltet—» «Wir gedachten, Gott eine Unterhaltung damit zu bieten» [...]⁴²

Mann, tuttavia, non si limita ad utilizzare l'ironia esclusivamente in questo modo. L'autore, gioca anche con l'uso dell'ironia, contestualizzandola e riflettendo su di essa attraverso le parole dei suoi personaggi. È il caso questo dello *Zauberberg*, nello specifico di un dialogo tra Settembrini, 'Der Literat' e il protagonista Hans Castorp:

“[...]»Ach ja, die Ironie! Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster.« [...]»Aber eine Ironie, die „keinen Augenblick mißverständlich“ ist, – was wäre denn das für eine Ironie, frage ich in Gottes Namen, wenn ich schon mitreden soll? Eine Trockenheit und Schulmeisterei wäre sie! [...]»So undankbar ist die Jugend, die sich bildet. Sie läßt sich beschenken, um dann das Geschenk zu bemäkeln. [...]⁴³

Questo passo è significativo in quanto dimostra come Mann metta in guardia, attraverso il personaggio in questione, il lettore dalle insidie e dai pericoli dell'ironia, che in quanto 'rhetorisches Kunstmittel' non rappresenta qualcosa di 'sano', quanto piuttosto di 'malato'. Secondo Heftrich lo *Zauberberg* è da considerarsi come, “[...]die ironische Verschränkung von Frömmigkeit, Konservatismus und Bildungstrieb in der Figur des Helden begegnet[...]”.⁴⁴ Allo stesso tempo, però, il passo sopra citato mostra anche il

⁴² Mann Thomas, *Der Erwählte* (2008). Fischer, Frankfurt a. M. P.252.

⁴³ Mann Thomas, *Der Zauberberg* (1924). Fischer, Frankfurt a. M. Pp.306-307.

⁴⁴ Heftrich Eckhard, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann* (1975). Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. P.129.

ricorso di Mann al gioco linguistico, altra prerogativa delle opere postmoderne. Si potrebbero citare numerosi passi tratti da diverse opere di Mann e il discorso sull'ironia è ben lungi dall'esaurirsi a seguito di queste brevi considerazioni fatte fino a qui. Tuttavia, in questo contesto, non sarebbe opportuno dilungarsi oltre, dal momento che l'ironia in Thomas Mann non è il tema centrale di questo lavoro. Quanto mostrato in queste pagine, però, è sufficiente per mostrare le affinità che legano Mann ai postmoderni, dal momento che sia l'uno che gli altri giocano con questo mezzo stilistico, sia per provocare e mettere in guardia il lettore, sia per porre una distanza critica tra la realtà e gli eventi narrati. Concetta Sipione in *Tra medioevo e (post)moderno: la leggenda di Gregorio in Der Erwählte di Thomas Mann* aggiunge, che questo dualismo tra reale e ideale, oltre che dall'ironia, viene ulteriormente accentuato attraverso l'utilizzo che Mann fa della tecnica del montaggio. Ciò contribuisce, secondo quanto scritto da Sipione, da una parte, a dare un senso del reale ma dall'altra, a generare un senso di astrattezza, a causa della giustapposizione di elementi che logicamente e cronologicamente non possono stare insieme.⁴⁵

Altri due tratti postmoderni riscontrabili in Mann, e strettamente correlati tra loro, sono l'intertestualità, una caratteristica che è presente in quasi tutte le opere dello scrittore di Lubeca e che si potrebbe quasi definire come il suo tratto distintivo e la tecnica del montaggio. Claudia Gremler scrive nel 2005 in *Die unvermeidlichen Sonette: Thomas Mann und Shakespeare*, che Thomas Mann fa un uso massiccio dell'intertestualità, soprattutto nell'ultima parte della sua carriera. Secondo Gremler, il continuo ricorso a questa tecnica segna un equivocabile passo verso il postmoderno, che non lascia spazio ad alcun dubbio.⁴⁶ Così come Adrian Leverkuehn viene definito da Thomas Mann 'un virtuoso del pianoforte', allo stesso modo Thomas Mann potrebbe essere definito come un virtuoso della citazione. Lo stesso Mann ne affronta il tema in un carteggio con Theodor W. Adorno, dal quale emerge la predilezione di quest'ultimo nei confronti di uno stile che fonda tradizione e modernità, improntato quindi sulla

⁴⁵ Sipione Concetta, *Tra medioevo e (post)moderno: la leggenda di Gregorio in Der Erwählte di Thomas Mann*, in, M. Bonifazio, N. Centorbi, A. Schininà (a cura di), *Tra denuncia e utopia. Impegno, critica e polemica nella letteratura tedesca moderna* (2010). Artemide, Roma. P.106.

⁴⁶ Gremler Claudia, *Die unvermeidlichen Sonette: Thomas Mann und Shakespeare* (2005). Oxford German Studies, vol. 34, issue 2. Pp.181-188.

giustapposizione di più stili.⁴⁷ Si serve spesso di miti e generi classici che reintroduce, variandoli e plasmandoli, alle esigenze dei suoi testi. Secondo la tesi di Furio Jesi,

“la tecnica della citazione servì a Thomas Mann per contrapporre alla storia non i prodotti della sua scrittura che mirassero a «dire» qualcosa con la presunta autorità del *collage* di brani di documenti, ma la sua scrittura stessa, in sé e per sé, così come il virtuosismo del violinista non rinvia al pezzo eseguito [...], ma tende a distogliere dal pezzo per rinviare alla tecnica del suonare il violino [...].”⁴⁸

Analizzando approfonditamente l'intero corpus delle opere manniane, si può notare che l'utilizzo dell'intertestualità è presente fin dalle prime opere nonostante queste siano maggiormente incentrate su questioni legate alla politica e all'autobiografia: la presenza di Schopenhauer e Wagner in *Buddenbrooks* (1901) e la fitta trama di citazioni che si nasconde dietro *Der Tod in Venedig*⁴⁹ (1911) ne rappresentano i due esempi per eccellenza. Allo stesso tempo, però, non sfugge che questo uso si fa sempre più meticoloso e pregnante nelle opere del tardo Mann: *Joseph und seine Brüder* (1943), *Doktor Faustus* (1947) e *Der Erwählte* (1951). A questo proposito Heinemann sostiene che,

“[...]Intertextualität kann doch nur heißen, daß Texte miteinander interagieren, daß sie miteinander in Beziehung stehen, wie es u.a Vincent Leitch 1983 formulierte: »The text is not an autonomous object, but a set of relations with other texts.« [...]”⁵⁰

Se si riflette sulle parole utilizzate da Heinemann e Leitch, si può notare che fin dal primo romanzo di Mann, ci si trova di fronte proprio ad una serie di relazioni con altri

⁴⁷ Gödde Christoph, Sprecher Thomas (a cura di), *Adorno Theodor W., Mann Thomas, Briefwechsel 1943-1955* (2002). Suhrkamp, Frankfurt a. M.

⁴⁸ Jesi Furio, *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979). Einaudi, Torino. P.206.

⁴⁹ Cfr. Dierks Manfred, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Joseph-Tetralogie* (2003). Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.

⁵⁰ Heinemann, Wolfgang, *Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht*, in, Josef Klein, Ulla Fix (a cura di), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität* (1997). Stauffenburg Verlag, Tübingen. P.21.

testi.

„[...] Das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird. [...] Was war der Tod? [...] Er fühlte sie, er besaß sie zuinnerst. [...] Der Tod war ein Glück [...]. Er war die Rückkunft von einem unsäglich peinlichen Irrgang, die Korrektur einer schweren Fehlers, die Befreiung von den widrigsten Banden und Schranken – einen beklagenswerten Unglücksfall machte er wieder gut.[...]“⁵¹

Questa citazione, tratta dal quinto capitolo della decima parte di *Buddenbrooks*, mostra come Mann abbia inserito, e successivamente manipolato, all'interno del suo testo alcune citazioni di Schopenhauer⁵², dando a Thomas Buddenbrook l'onore di introdurle nel discorso. Ma questo non è l'unico esempio che si potrebbe fare. Così come il testo schopenhaueriano dialoga con i *Buddenbrook*, il *Faust* di Goethe dialoga con il *Doktor Faustus* e *Der Zauberberg*. A Sua volta il *Doktor Faustus* presenta numerosi rimandi ai sonetti shakespeariani, come evidenzia Claudia Gremler, ma anche a Kirkegaard, Beethoven, etc.⁵³ Tuttavia è necessario fare una distinzione tra i due testi manniani: il primo recupera il mito nella sua interezza, riadattandolo alla storia del genio del pianoforte, Adrian Leverkuehn. Il secondo invece oltre a ricollegarsi al mito goethiano, ne riporta all'interno del testo, servendosi della tecnica del montaggio, anche le parole del Faust attraverso il personaggio di Settembrini.

“[...]Splendid! – antwortete er. Das ist so lustig wie im Prater. [...] Settembrini beim Eintritt in den Saal, an Hans Castorps Tische vorbeistreifend, einen auf diese Illumination bezüglichen Dichterspruch zitierte: «Da sieh nur, welche bunten Flammen! Es ist ein muntreer Klub beisammen». [...]”⁵⁴

In questo passo citato, tratto dall'ultimo sotto capitolo, *Walpurgisnacht*, del V capitolo,

⁵¹ Mann Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901). Fisher Verlag, Frankfurt a. M. Pp. 656-657.

⁵² Cfr. Schopenhauer Arthur, *Ergänzungen zur Welt als Wille und Vorstellung* (2009). Anaconda, Köln. Il passaggio ripreso da Mann è nel capitolo *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich*.

⁵³ Gremler Claudia, *Die unvermeidlichen Sonette: Thomas Mann und Shakespeare* (2005). Oxford German Studies, vol. 34, issue 2.

⁵⁴ Mann Thomas, *Der Zauberberg* (1924). Fisher Verlag, FaM. Pp.501-503.

si possono riconoscere due rimandi ‘intertestuali’ al *Faust*: il primo è mascherato (“Hier ist’s so lustig wie im Prater”, *Faust*, v. 4211); il secondo invece, è quello in cui Settembrini cita i versi 4034-35 del *Faust* di Goethe. Si può dire lo stesso dei postmoderni? In altre parole, gli autori postmoderni mettono in articolazione, attraverso l’intertestualità, i loro testi con quelli legati alla tradizione passata? L’autore di Lubeca gioca con numerose fonti, da quelle sacre a quelle mitologiche, da quelle filosofico-letterarie a quelle storiche. Tuttavia si potrebbe affermare che, a differenza di quanto faranno successivamente i postmoderni, le opere di Mann non si configurano come mere parodie, riscritture o tentativi di imitazione del passato. Piuttosto ci si trova di fronte ad un tentativo di ricollegarsi ad una tradizione classica, in particolare a quell’epoca antica ritenuta sacra e insuperabile. In questa prospettiva risulta ancora più evidente il collegamento di Mann con l’alessandrinismo. L’esempio per eccellenza è rappresentato da due testi risalenti ad un Mann maturo: *Joseph und seine Brüder* (1943) e *Der Erwählte* (1951). In merito ai *Josephromane* si parla di ricorso al mito, non con il solo scopo di ricollegarsi alla tradizione passata, ma anche come mezzo per passare dall’individuale al collettivo, dalla civiltà all’umanità.⁵⁵ Anche questo aspetto potrebbe essere considerato come un primo passo verso la postmodernità, laddove i postmoderni, attraverso il disagio profondo dell’individuo incapace di accettare la vita a cui è predestinato, giungono a fornire un quadro, più o meno desolante, dell’intera società e umanità. Nel caso dei *Josephromane*, attraverso il recupero del racconto biblico Mann ripercorre le vicissitudini storico-politiche all’alba del XX secolo. Per quanto concerne, invece, *Der Erwählte* si configura come *eine mittelalterliche Legenden-Novelle*,⁵⁶ che trova le sue origini nel poema *Gregorius* di Hartmann von Aue al quale poi Thomas Mann inframezza numerose altre fonti, dal *Nibelungenlied* al *Tristano*, da Sofocle a Freud, dal *Parzival* alla Bibbia. Come precisa lo stesso Mann nelle *Bemerkungen zum Erwählte*,

“[...]An den äußeren Gang der Handlung, wie Hartmann sie sich angeeignet, hielt ich

⁵⁵ Mieth Dietmar, *Epik und Ethik: Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns* (1976). Niemeyer, Tübingen. P.36.

⁵⁶ «Eine mittelalterliche Legenden-Novelle», lettera ad Agnes E. Meyer del 10 ottobre 1947; cfr. Wysling Hans (a cura di), *Mann Thomas, Dichter über ihre Dichtungen. Teil III 1944-1955* (1981), Passau. P. 348.

mich so getreu, wie bei den Josephromanen an die Daten der Bibel. Und wie damals war mein eigenes Dichten ein Amplifizieren, Realisieren und Genauemachen des mythisch Entfernten bei dem ich alle Mittel zunutze machte, die der Psychologie und Erzählkunst in sieben Jahrhunderten zugewachsen sind [...]”⁵⁷

È proprio ciò che Mann definisce il suo ‘comporre letterario’ che gli permette di utilizzare il mito (ulteriore pratica postmoderna) e allo stesso tempo prenderne le distanze, attuando in questo modo una pratica postmoderna ante litteram. In virtù dell’uso che Mann fa dell’intertestualità è stato accusato di freddezza. La stessa accusa verrà rivolta anche ai postmoderni. Tuttavia secondo quanto riportato da Jesi,

“[...]la vera freddezza si manifestava [...] non nel momento in cui egli esercitava la tecnica della citazione, ma nelle trasparenze e nelle quinte allusive di quell’istante, rinvii alla continuità della sua esistenza di virtuoso entro la quale ritagliava isole di interesse. [...] gli argomenti cui dedicava lunghi o lunghissimi periodi non lo interessavano, in fondo, in sé e per sé; il suo interesse per loro poteva essere intenso e temporalmente totalizzante [...], ma solo perché quegli argomenti gli offrivano materiali che, composti insieme, erano occasioni contingenti, e tuttavia indispensabili, del proseguimento della sua scrittura. [...]”⁵⁸

Alla luce di ciò si potrebbe dire che l’intertestualità rappresenta il punto di partenza, la base sulla quale Mann fonda – ex novo – il suo romanzo o la sua novella, o più precisamente la sua scrittura; negli autori postmoderni ci sarà invece un’ulteriore evoluzione (o forse è di un’involuzione che si tratta?!), a seguito della quale l’intertestualità rappresenterà anche il punto di arrivo, oltre a quello di partenza. Per Thomas Mann, a differenza dei suoi successori, è il *modus scribendi* il fine principale dell’intertestualità ed è quello che dà ancora più valore alle sue opere. Pertanto, accanto ad ironia e intertestualità, anche la parodia, presente, come visto sopra, soprattutto nel tardo Mann, può essere considerata una prima avvisaglia del postmoderno. Kurzke, in merito all’uso che Mann fa della parodia, scrive:

⁵⁷ Mann Thomas, *Bemerkungen zum Erwählten*, in, *Gesammelte Werk in 13 Bänden* (1974-1990). Fisher, Frankfurt a. M. P. 261.

⁵⁸ Jesi Furio, *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979). Einaudi, Torino. P.208.

“[...]Parodie aber ist im Spätwerk Thomas Manns eindeutig eine Form der Bewahrung, nicht der Vernichtung. Im Parodierten soll man den Anspruch der Vorlage noch erkennen können. Das scheint beinahe unmöglich zu sein, wenn man, wie üblich, Parodie als komische Beziehung auf eine Vorlage mit vernichtender Absicht auffasst. Gewiss wird auch bei Thomas Mann der fromme Anspruch des Mythos durch den Synkretismus, durch die ironische Scheingelehrsamkeit, durch das Fiktionsbewusstsein [...] zu etwas nur Zitiertem, und man kann wohl nicht glauben und sich zugleich durch solche Mittel vom Glauben distanzieren. Manns Parodie ist deshalb durchaus Ausdruck der Zerstörtheit dieser Glaubenswelten, aber zugleich auch einer nostalgischen Sehnsucht nach ihrer Gültigkeit. So parodiert Thomas Mann, weil er muss, wenn er seinem ästhetischen Anspruch gerecht werden will, aber er parodiert voll Liebe und Wehmut, abschiednehmend, nicht mit dem Willen zum Zerstören, sondern mit dem Willen, wenigstens als Literatur zu bewahren, was als Glaube verlorengegangen ist. [...]“⁵⁹

L'utilizzo della parodia assume, secondo Kurzke, una connotazione positiva, che invece si perderà con l'avvento della postmodernità. Di diversa opinione sembra, invece, essere Champagne che, riferendosi nello specifico al *Doktor Faustus*, sostiene la tesi secondo cui, dietro questa parodia si celerebbe quell'assenza di religiosità e di eticità che ha caratterizzato la postmodernità.⁶⁰

Non si può trascurare anche un'ulteriore caratteristica che lega Mann al postmoderno. Attraverso i suoi testi, dà voce (proprio come faranno successivamente anche i postmoderni) anche al disagio profondo dell'individuo incapace di accettare la vita a cui è predestinato, una vita fondata sui dogmi dell'essere borghese che non comprende e condivide. L'incontro con il dionisiaco e il tentativo di evadere dalla realtà rifugiandosi in una dimensione atemporale, sono anch'essi la conseguenza della condizione in cui si trova a vivere il soggetto. Hans Castorp (*Der Zauberberg*, 1924), Hanno Buddenbrook (*Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901), Gustav von Aschenbach (*Der Tod in Venedig*, 1912), Gabriella Kloterjahn (*Tristan*, 1903)

⁵⁹ Kurzke Hermann, *Thomas Mann: Epoche, Werke, Wirkung* (1997). C.H. Beck, München. P.287.

⁶⁰ Champagne Roland A., *An Ethical Model in a Postmodern Faust: The Dämonic Parody of the Politics of Friendship in Thomas Mann's Doctor Faustus* (2000). Pennsylvania University Press, vol. 34, issue 2. Pp. 444-456.

impersonano i primi segni di decadenza dell'individuo che poi nel corso degli anni daranno vita all'individuo postmoderno. A questo proposito Tzvetanov scrive:

“[...] Als Antithese des Produkts eines rationalistischen Fortschritts zeichnet Thomas Mann einen anderen Aspekt des menschlichen Existenzmodus, und zwar den des sich emanzipierenden Individuums, aufgefasst als eine Art Avantgardismus, der sich wesentlich über die Massen und das ordinäre irdische Dasein erhebt und auch wegen seines vorzeitigen Eintretens notwendigerweise zugrunde gehen muss. Durch die symptomatische Resignation der Avantgarde, deren Schicksal für den Autor unzweideutig tragisch ist, schlägt Thomas Mann ganz unvorhergesehen eine Brücke zur Postmoderne. [...]“.⁶¹

Last but not least, è proprio a partire dalla riscrittura e dal riutilizzo di un genere letterario, di cui Thomas Mann rappresenta il suo principale esponente, che prendono forma gran parte delle riscritture postmoderne tedesche. Il genere in questione è il romanzo familiare à la *Buddenbrook*, che per anni viene accantonato e dimenticato, per poi tornare in voga negli ultimi decenni del '900, rivalutato proprio dai postmoderni. Tra questi, anche lo stesso Walter Kempowski impronta la sua *Deutsche Chronik* sul modello del romanzo familiare e nel secondo volume (*Schöne Aussicht*) dà uno spazio anche al testo manniano, di cui si parlerà brevemente attraverso il protagonista Karl Kempowski.

“[...]Der noch unlängst von manchen Kritikern verspottete Familien- und Generationenroman ist wieder modern. [...] Die alte Familien-Saga, einst von Thomas Mann aus dem neunzehnten Jahrhundert ins zwanzigste hinübergerettet und kräftig modernisiert, lebt auch noch im einundzwanzigsten Jahrhundert, in Deutschland zumal und in Österreich. Ob die vielen Autoren, die jetzt diese Gattung aufgegriffen haben, tatsächlich die *Buddenbrooks* gelesen haben, weiß ich nicht. Nur bin ich sicher, dass

⁶¹ Tzvetanov Tzvetan, *Postmoderne Tendenzen im Roman "Dr. Faustus" von Thomas Mann*, in, Germanica 2-3 (1995-1996) Moderne und Postmoderne. P. 123.

diese Erzähler der Prosa Thomas Manns ungleich näher stehen als jener von James Joyce. [...]“⁶².

Alla luce di quanto visto fin qui, è possibile affermare che in Mann sono presenti quasi tutti i tratti distintivi del postmoderno; nella maggior parte dei casi l'impiego che ne fa lo scrittore di Lubecca coincide con quello dei suoi successori, dal momento che sono solo alcuni brevi sfumature che lo differenziano da loro. Tuttavia, è da notare, come in Mann sia completamente assente uno dei punti cardini del postmoderno: la frammentazione. Ciò potrebbe stupire, perché la narrazione frammentata era già comparsa sulla scena letteraria tedesca: dalle prime avvisaglie hoffmanniane d'inizio ottocento all'utilizzo più consapevole e massiccio operato da Wilhelm Raabe e Adalbert Stifter della seconda metà dell'ottocento. Una possibile spiegazione di tale assenza potrebbe essere, a mio avviso, che se nei testi di Mann da una parte, viene presentata e tematizzata la crisi dell'individuo e della società ottocentesca dall'altra, questa crisi non va, ancora, a scontrarsi, intaccandolo, con il linguaggio e provocandone, di conseguenza, la rottura. In questa prospettiva prevale l'essenza tardo-moderna dello scrittore di Lubecca che non contempla una visione e percezione frammentata della realtà e dell'individuo stesso.

Oltre a Thomas Mann, vi è un altro grande scrittore che potrebbe essere annoverato tra i precursori del postmoderno: Robert Musil (1880-1942). A differenza di Thomas Mann però, gli studi su Musil e le sue affinità con il postmoderno sono decisamente più numerosi. Vi sono, infatti, numerosi saggi e articoli di critici che hanno valutato questo scrittore all'interno di un contesto postmoderno. Ancor prima dei critici, però, l'autore stesso nel parlare della sua scrittura svela di essere teso alla ricerca di una scrittura chiara, ariosa e accogliente.⁶³ Se questi sono i presupposti della scrittura di Musil, ci si trova indubbiamente di fronte ad una scrittura in completa antitesi rispetto a quella dei postmoderni che, invece, si configura come artificiosa, ambigua e ridondante. Alla luce di ciò, come si può accostare Musil alle prime tendenze postmoderne? Ciò su cui la critica sembra concordare all'unanimità, è che la caratteristica musiliana che più

⁶² Reich-Ranicki Marcel, *Zum Gedenken an Thomas Mann. Deutschlands Glück in Deutschlands Unglück*, in, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.08.2005. P.29

⁶³ Musil Robert, *Eigenschaften*, II. *Tagebuecher*. P.33.

richiama al postmoderno è l'inquietudine dei suoi personaggi e il senso della fine che ne pervade i testi. Secondo Salzani, in Musil sarebbe presente anche la disperata coscienza della condizione umana contemporanea⁶⁴.

“Die Menschen, die in Diotimas Salon sprachen, hatten in nichts ganz unrecht, weil ihre Begriffe so unscharf waren wie Gestalten in einer Waschküche. [...] Diese Art Menschen hat sich zu allen Zeiten die neue Zeit genannt. Es ist das ein Wort wie ein Sack, in dem man die Winde des Aeolus fangen möchte; dieses Wort ist die beständige Entschuldigung dafür, die Dinge nicht in Ordnung zu bringen, das heißt, nicht in ihre eigene, eine sachliche Ordnung, sondern in den eingebildeten Zusammenhang eines Undings.”⁶⁵

Questo breve passo tratto da *L'uomo senza qualità* mostra come le riflessioni del protagonista Ulrich siano disarmanti dinnanzi ad un'epoca che ha creato individui capaci solo di dar vita a discorsi e concetti 'vaghi' e che imprigiona l'individuo al suo interno. Se per Magris,⁶⁶ Musil si arrende di fronte al fallimento della modernità, accettandola passivamente in pieno stile postmoderno, per Corino, invece, in Musil e nei suoi personaggi è sempre presente quella tensione utopica che lo spinge a non arrendersi di fronte ad un'inevitabile sconfitta.⁶⁷ I vani e perlopiù sterili tentativi di Ulrich di invertire questa tendenza autodistruttiva a cui l'individuo va incontro, rappresentano l'ultimo baluardo della modernità poiché i postmoderni si dimostreranno totalmente incapaci di reagire al fallimento e all'ambiguità in cui si trovano a vivere. Altrettanto vana è la ricerca del giovane Toerless all'interno della società di alcuni valori morali che possano illuminare il suo cammino. Midgley legge questa costante sospensione tra due mondi che pervade *L'uomo senza qualità* come il segno di un cambiamento in campo letterario, una sorta di spartiacque tra quanto prodotto fino ad ora e quanto verrà realizzato negli anni successivi. Musil può essere, a suo avviso,

⁶⁴ Salzani Carlo, *Crisi e possibilità e il tramonto dell'occidente* (2010). Peter Lang, Bern. P.245.

⁶⁵ Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch* (1994). Rowohlt Verlag, Brema. P.520

⁶⁶ Magris Claudio, *Itaca e Oltre* (1982). Garzanti, Milano.

⁶⁷ Corino Karl, *Robert Musil's failure* (2000). "HEAT" 14. Pp. 146-156.

considerato come un pre-postmodernista, proprio in virtù del cambiamento che emerge nelle sue opere⁶⁸.

Secondo Thiher, in Musil l'accettazione della crisi che sconvolge la cultura e l'essere umano coincide con la perdita dei valori dell'illuminismo. In altre parole, in Musil sarebbe già ben delineata quella che Lyotard definisce come 'la fine delle grandi narrazioni'⁶⁹, ovvero la fine di quei valori che fino ad allora erano stati i pilastri della modernità: illuminismo, idealismo, marxismo. Thiher, però, precisa anche che se da un lato, vi è una rassegnazione nei confronti di questa crisi, dall'altro è totalmente assente la ricerca di una nuova ideologia che si ponga come soluzione o via d'uscita da questa crisi.⁷⁰ Prima di Thiher anche Martens aveva considerato Musil come precursore proprio in virtù dello scetticismo contro le meta-narrazioni, che trapelava dalle parole dello scrittore austriaco. Ai suoi occhi *L'uomo senza qualità* deve essere interpretato come una delegittimazione della modernità e dei suoi canoni.⁷¹

“Die Welt des Schreibens und Schreibenmüssens ist voll von großen Worten und Begriffen, die ihre Gegenstände verloren haben. [...]Warum schreiben Sie nicht ein Buch über Ihre Anschauungen, Sie könnten vielleicht sich und uns damit helfen? Aber wie komme ich denn dazu, ein Buch schreiben zu müssen?! meinte Ulrich. Mich hat doch eine Mutter geboren und kein Tintenfaß!”⁷²

Il rifiuto nei confronti della scrittura si configura come il mezzo per esprimere la presa di coscienza della fine dei grandi racconti moderni. Un'altra tesi è, invece, quella proposta da Freed, il quale sostiene da una parte, che Musil si pone in opposizione al discorso filosofico prettamente moderno e dall'altra che, il suo *Essayismus* non solo

⁶⁸ Midgley David, *Zur Vereinnahmung Robert Musils für das postmoderne Denken*, in, Valentin Jean Marie (a cura di), *Germanistik im Konflikt der Kulturen. Akten des XI internationalen Germanistenkongresses Bd. 11* (2008). Peter Lang, Bern. Pp. 355-359.

⁶⁹ Hofmann Michael, *Musil und Lyotard: Der Mann ohne Eigenschaften und die Postmoderne* (2001-2002). Musil-Forum 27. Pp. 150-166.

⁷⁰ Thiher Allen, *Understanding Robert Musil* (2009). University of South Carolina Press. P.155.

⁷¹ Martens Gunther, *Beobachtungen der Moderne. In Hermann Brochs die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften* (2006). Wilhelm Fink Verlag, München.

⁷² Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch* (1994). Rowohlt Verlag, Breda. P.368 e 557.

rappresenterebbe un'alternativa ai canoni del moderno, ma anche a quelli del postmoderno. Tuttavia però conclude che sarebbe più semplice definirlo esclusivamente come non-moderno. Secondo lui, la scrittura di Musil metterebbe in luce i limiti denotativi e narrativi tipici del moderno e, proprio in virtù di ciò sarebbe da leggere come prima avvisaglia della fine delle grandi narrazioni.⁷³

Invece, da una prospettiva prettamente stilistica i tratti postmoderni sembrerebbero essere tre. Il primo è il ricorso alla frammentazione e si ricollega a quanto detto sopra. Il costante senso d'irrequietezza è, secondo Salzani, ulteriormente rimarcato anche a livello stilistico, mediante il ricorso alla frammentazione⁷⁴.

“Denn die meisten Menschen sind heute ähnlich. Zwar täuschen sich viele eine dringliche Lebensfreude vor, nach der Art, wie man die Volksschulkinder lehrt, munter durch die Blümelein zu springen, aber es ist immer eine gewisse Absichtlichkeit dabei, und sie fühlen das. In Wahrheit können sie einander ebenso kaltblütig morden, wie herzlich miteinander auskommen. Unsere Zeit nimmt die Geschehnisse und Abenteuer, von denen sie voll ist, ja sicher nicht ernst. Geschehen sie, so erregen sie. Sie stiften dann auch sogleich neue Geschehnisse, ja eine Art Blutrache von solchen, ein Zwangsalphabet des B- bis Z-Sagens, weil man A gesagt hat. Aber diese Geschehnisse unseres Lebens haben weniger Leben als ein Buch, weil sie keinen zusammenhängenden Sinn haben.”⁷⁵

Lo stile di Musil rivelerebbe la morte della modernità intesa come totalità, e il sopravvento della frammentarietà come nuova categoria.⁷⁶ Il secondo è l'utilizzo dell'intertestualità, come evidenzia Birgit Nuebel, ritenendola la chiave di lettura per eccellenza dei testi di Musil.⁷⁷ Tuttavia, questa avrebbe la funzione inversa rispetto a quanto visto per i postmoderni e per Thomas Mann. Hajduk sostiene che ricorrendo ad

⁷³ Freed Mark, *Robert Musil and the NonModern* (2011). Continuum, New York.

⁷⁴ Salzani Carlo, *Crisi e possibilità e il tramonto dell'occidente* (2010). Peter Lang, Bern.

⁷⁵ Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Zweites Buch* (1994). Rowohlt Verlag, Brema. P.900.

⁷⁶ Salzani Carlo, *Crisi e possibilità e il tramonto dell'occidente* (2010). Peter Lang, Bern.

⁷⁷ Nübel Birgit, *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne* (2006). De Gruyter, Berlino.

essa, nello specifico lui fa riferimento alla presenza di Nietzsche, Musil abbia voluto rimarcare il fallimento della modernità.⁷⁸ Nietzsche segna la fine della storia della filosofia, lo spartiacque tra ciò che sarà e ciò che è stato e mai più sarà.

“Was man ein Zeitalter nennt – ohne zu wissen, ob man Jahrhunderte, Jahrtausende oder die Spanne zwischen Schule und Enkelkind darunter verstehen soll -, dieser breite, ungerregelte Fluss von Zuständen würde dann ungefähr ebensoviel bedeuten wie ein planloses Nacheinander von ungenügenden und einzeln genommen falschen Lösungsversuchen, aus denen, erst wenn die Menschheit sie zusammenfassen verstünde, die richtige und totale Lösung hervorgehen könnte.”⁷⁹

Il terzo è l'ironia, anch'essa considerata da Müller come una reazione alla modernità.⁸⁰ Nel saggio scritto nel 1922 *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, Musil si confronta, in modo ironico, con il tema della storia e della sua rielaborazione. Attraverso un'ironia pungente esprime tutto il suo disappunto per quel processo di semplificazione storica compiuto dagli uomini del suo tempo, puntualizzando amaramente che la distanza storica voleva dire che su cento fatti successi, novantacinque andavano perduti. Il tema della storia e della sua rielaborazione è molto caro a Musil, tant'è che lo si potrebbe quasi definire come un *Leitmotiv* che caratterizza la maggior parte delle sue opere. In precedenza è stato assodato quanto i romanzi postmoderni siano volutamente collocati in una dimensione a-reale e a-temporale dai loro autori. In una lettera⁸¹ del 1931 scritta da Musil, (si ipotizza a Bernard Guillemin), l'autore austriaco ammette di aver ambientato il primo volume del romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) in una dimensione atemporale al fine di rimarcare maggiormente l'immobilità della realtà storica in cui il romanzo è ambientato. Questa scelta è dovuta, come lui stesso scrive, al suo disinteresse per la storia e

⁷⁸ Hajduk Stefan, *Die Figur des Erhabene. Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne* (2000). Königshausen und Neumann, Würzburg. P. 240.

⁷⁹ Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch* (1994). Rowohlt Verlag, Brema. P.358.

⁸⁰ Müller Marika, *Die Ironie: Kulturgeschichte und Textgestalt* (1995). Königshausen und Neumann, Würzburg. P. 88.

⁸¹ Musil Robert, *Lettera a (?) Bernard Guillemin* del 26.01.1931, in *Saggi e Lettere* (1995). Einaudi, Torino. Pp. 724-728.

l'accadere reale. Le parole di Musil risultano essere molto interessanti, soprattutto ai fini degli studi sul postmoderno, in quanto mostrano una notevole affinità delle sue idee con quelle postmoderne. La posizione nei confronti della storia e del reale è la stessa, sebbene nel postmoderno l'utilizzo di effetti di straniamento sia notevolmente più accentuata.

Accanto a Mann e Musil, potrebbe essere considerato come precursore anche un loro coetaneo: Robert Walser (1878-1956). Ancora una volta però ci si trova a doversi confrontare con un'idea o una tesi poco discussa dalla critica. Trovare articoli che parlino di Walser in relazione al postmoderno è alquanto difficile, si potrebbe quasi dire che si contano sulla punta delle dita. Ciò che sembrerebbe ricollegarlo a quest'epoca sono l'utilizzo di stratagemmi narrativi, quali l'ironia, la pluralità e la tecnica del montaggio, nonché la caratterizzazione dei personaggi, proprio come nel caso di Musil, che vivono in balia della società alla deriva. Nel 1986 Tamara Evans avanza l'ipotesi di considerare Walser come un precursore del postmoderno in virtù delle tecniche narrative da lui utilizzate. Il romanzo *Der Räuber*, pubblicato postumo nel 1972, è interamente improntato sulla tecnica del montaggio. Quest'ultima è per Evans un indiscutibile segno dell'affinità dello scrittore con il postmoderno.⁸² A pochi anni di distanza anche Pitzer giunge alle stesse conclusioni, tenendoci, però, a specificare che a suo avviso la questione è più complicata. Secondo lui, nei testi di Walser, sono presenti allo stesso tempo, sia elementi che richiamano al modernismo, sia alcuni che rimandando al postmodernismo. Alla luce di ciò, e portando avanti la sua tesi in riferimento al romanzo di Walser *Geschwister Tanner*, sarebbe a suo avviso superficiale voler pretendere di categorizzare Walser come scrittore modernista o postmodernista. La sua tesi è che in lui convivono entrambe le epoche, come se il postmoderno volesse pian piano farsi spazio all'interno dell'epoca moderna.⁸³ In questa prospettiva, l'opera di Walser rappresenterebbe l'espressione per eccellenza della condizione postmoderna,

⁸² Evans Tamara, *Der Dichter als Räuber: Robert Walser zwischen Modernismus und Avantgardismus. Kontroversen alte und neue*. Akten des VII internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 8 (1986). Wilfried Barner, Walter Haug (a cura di). Niemeyer, Tübingen. Pp. 235-239.

⁸³ Pitzer John, *The Disenchantment of Snow White: Robert Walser, Donald Barthelme and the Modern/Postmodern Anti-Fairy Tale* (1990). Canadian Review of Comparative Literature-Revue Vol. 17 N 3-4. Pp. 330-347.

che secondi i critici non deve essere letta in opposizione al moderno, ma come naturale continuazione di esso. Effettivamente, Simon Tanner, protagonista di *Geschwister Tanner* (1907), l'opera forse più intensa di Walser, incarna in pieno le caratteristiche del soggetto postmoderno. Schizofrenico, incapace di portare a termine qualsiasi azione intrapresa, dallo svolgere un lavoro, allo scrivere una lettera, si perde dinnanzi alla molteplicità del mondo in cui vive. Walser crea questo personaggio all'insegna di tante sfaccettature differenti, simbolo di quella che nella seconda metà del secolo verrà vista come la divisione del soggetto, detto in altre parole come l'assenza e la perdita di un'unità. Si serve inoltre dell'ironia per rafforzare ulteriormente quanto detto in merito a Simon e, allo stesso tempo, per contribuire all'allontanamento e allo straniamento del personaggio dalla realtà. Pietro Citati scrive a proposito di questo personaggio che,

“[...]amava essere un ciottolo abbandonato sulle rive dell'esistenza: a cui niente e nessuno apparteneva, nemmeno sé stesso. Aveva gli occhi vulnerabili, l'anima vulnerabile, il cuore vulnerabile; e persino i raggi luminosi della felicità lo facevano soffrire, come se fossero troppo dolorosi per lui. Dove poteva abitare, se la vita lo teneva fuori dalla porta? Solo sulle strade interminabili, bagnate dalla pioggia e dalla neve, dove vagava da quando la rugiada era ancora lucida [...]. Passeggiare era il ritmo interiore della sua mente: accresceva e placava la sua inquietudine. Era la gioia, l'estasi; [...].”⁸⁴

Nelle parole utilizzate da Citati, nonostante quest'ultimo non faccia esplicito riferimento al postmoderno, due termini sono veramente pertinenti in merito al nostro discorso e che quindi avvalorano la tesi che Walser possa esserne un precursore: “vulnerabile” e “vagava”. Il primo esprime in pieno la debolezza e l'instabilità, il secondo la condizione errabonda, ma soprattutto dello spaesamento e straniamento, tutti tratti peculiari del soggetto postmoderno. Questo testo viene ripreso nel 2002 anche da Kil-Pyo Hong in merito al discorso postmoderno, il quale sostiene che la volontà dei protagonisti di vedere le cose sotto una prospettiva frammentata non lascia, a suo avviso, alcun dubbio

⁸⁴ Citati Pietro, *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento* (2008). Mondadori, Milano. P.61.

sull'impronta postmoderna del testo.⁸⁵ Su questo punto si sofferma anche Magris sostenendo che Walser, "prende atto della disgregazione della totalità [...].La totalità è perduta e il significato è irreperibile, ma lo sguardo vorrebbe ancora rivolgersi, con pudica ritrosia, all'orizzonte dietro il quale essi sono scomparsi."⁸⁶ Queste stesse caratteristiche sono riconoscibili, inoltre, anche nel romanzo che Walser scriverà un anno più tardi, *Der Gehülfe* (1908). Joseph Marti, sembra essere un altro soggetto postmoderno, con l'unica differenza che lui lotterà con tutte le sue forze nel disperato tentativo di ancorarsi a qualcosa di stabile e fisso. Infine *Jakob von Gunten*, vagabondo, zingaro, privo di alcun punto di riferimento interiore ed esteriore, è senza alcuna ombra di dubbio l'anti eroe postmoderno per eccellenza. Leggendo i pochi articoli e testi che propongono una lettura dello scrittore austriaco alla luce del postmoderno, non ci si può non stupire di questa, a mio avviso, grave carenza. Sono d'accordo con Pitzer, che categorizzare Walser come scrittore moderno o postmoderno sarebbe riduttivo, ma è altrettanto vero che non leggere i suoi testi in chiave postmoderna lo è altrettanto. A mio avviso la potenza e, perché no, anche il pregio dei suoi testi, è proprio quello di andare a fondo e indagare il disagio dell'individuo, mettendo in risalto i suoi turbamenti, senza nasconderli dietro il velo della vergogna. Un velo che, a mio avviso, è ben rimarcato in Thomas Mann (basti pensare al personaggio di Hanno Buddenbrook) e che invece diviene sempre più evanescente in Walser. Secondo Abruzzese, Robert Walser è divenuto un nomade dell'esistenza⁸⁷ e, in virtù di questa trasformazione, ha anticipato, secondo Baumann, un tema di quella che lui definisce la modernità matura. In poche parole quello di uno spaesamento e, io aggiungerei anche straniamento, nei confronti di un mondo in cui l'uomo contemporaneo può solo perdersi⁸⁸.

Il ricorso alla frammentazione, oltre che in Walser, lo si ritrova anche in altre due eminenti figure della letteratura tedesca che possono considerarsi anch'essi precursori del postmoderno: Walter Benjamin (1892-1940) e Arno Schmidt (1914 -

⁸⁵ Hong Kil-Pyo, *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walser Romanen "Geschwister Tanner", „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“* (2002). Königshausen & Neumann, Würzburg.

⁸⁶ Magris Claudio, *Davanti alla porta della vita*, in, Walser Robert, *Der Gehülfe* (1978). Einaudi, Torino.

⁸⁷ Abruzzese Alberto, *Nemici a se stessi*, in, Ferraro, Montagamo (a cura di), *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali* (1989). Costa & Nolan, Genova.

⁸⁸ Baumann Zygmunt, *Il disagio della Postmodernità* (2000). Mondadori, Milano.

1979). Il primo ha fatto della frammentazione la sua tecnica d'espressione per eccellenza. Secondo il filosofo, la frammentarietà è una caratteristica di questa epoca, che sottintende allo smarrimento dell'unità originaria. La cultura occidentale si è disgregata. Nonostante i *Passages* siano rimasti incompiuti, la frammentazione benjaminiana qui raggiunge il suo apice: un continuo montaggio d'immagini, impressioni, idee, citazioni. Lo sguardo del filosofo non si limita cogliere immagini e impressioni d'insieme di ciò che lo circonda, ma cerca sempre di mettere a fuoco anche i più piccoli dettagli. È solo grazie a questi che si può sperare di ricostruire un quadro della realtà, il più verosimile possibile.

“Après le passage des Panoramas, qui remontait a l'année '800 et dont la réputation mondaine était assise, voici, a titre d'exemple, la galerie ouverte en '826 par les charcutiers Vero et Dodat et figurée par une lithographie d'Arnout, de 1832. Depuis '800, il faut descendre jusqu'en 1822 pour rencontrer un nouveau passage: c'est entre cette date et '834 que s'échelonne la construction de la plupart de ces voies si particulières et dont les plus importantes se trouvent groupées entre la rue Croix-des-Petits- Charmps au Sud, la rue de la Grange-Batelière au Nord, le boulevard de Sebastopol a l'Est et la rue Ventadour al' Ouest.» Marcel Poète: *Une vie de Cite Paris* 1925 p 373/374 [A I a, 10]

Läden in der Passage des Panoramas: Restaurant Veron, cabinet de lecture, marchand de musique, Marquis, marchands de vins, bonnetier, merciers, tailleurs, bottiers; bonnetiers, libraires caricaturiste, Théâtre des Variétés. I Demgegenüber war die Passage Vivienne die solide Passage. Dort gab es keine Luxusgeschäfte. C Traumhäuser: Passage als Kirchenschiff mit Seitenkapellen. [A 2, I]”⁸⁹

La ricerca minuziosa di dettagli ha il preciso scopo di riuscire a salvare tutto dall'oblio, cui l'incessante progresso della società sottopone qualsiasi cosa. È attraverso la frammentazione che Benjamin dà voce a numerosi spaccati di vita, con l'intento di restituirli alla memoria collettiva. Allo stesso tempo, però, porta alla luce anche la stessa immagine dell'individuo in balia degli eventi che caratterizza le opere postmoderne. In

⁸⁹ Tiedemann Rolf (a cura di), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* (1991). Suhrkamp, Frankfurt am Main. P.86

uno dei *passaggi*, Benjamin scrive: “[...]Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene accolto da un’ebrezza. [...] Come un animale ascetico si aggira per quartieri sconosciuti, finché sfinito crolla nella sua camera, che lo accoglie estranea e fredda. [...]”⁹⁰. In Benjamin, quindi, ciò che richiama al postmoderno non è solamente l’uso dei frammenti, ma anche e soprattutto l’idea di storia e il rapporto con il passato presente all’interno dei suoi testi. È proprio questo uno dei punti messi in evidenza dalla critica, in virtù del quale lo accostano al postmoderno. Lather teorizza la condizione postmoderna proprio a partire da Benjamin, sostenendo che la visione della storia che propone il filosofo, è quella delle rovine, della cultura e della storia. Il postmoderno nascerebbe proprio da queste rovine e si configurerebbe esso stesso come tale.⁹¹ Gaetano Chiurazzi porta avanti la tesi secondo la quale, Benjamin sarebbe stato uno dei primi a rendersi conto dell’impatto che le nuove tecnologie riproduttive avrebbero avuto sull’arte e sul modo di fruirne. Il postmoderno, in quanto madre di queste nuove tecnologie, diviene anche l’epoca in cui l’arte apporta il cambiamento di cui parla Chiurazzi. Pertanto, ai suoi occhi, la presa di coscienza di Benjamin e l’indirizzare la ‘sua’ arte già nella nuova direzione sono sintomo di un postmoderno ante litteram.⁹² In *Über den Begriff der Geschichte* Benjamin scrive:

"[...]Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen[...]"⁹³

Quella della memoria è, secondo il grande filosofo, l'unica strada che l'uomo possa intraprendere. Ma se il grande dictat di un altro grande filosofo, quale T. W. Adorno,

⁹⁰ Tiedermann Rolf (a cura di), *Benjamin Walter, I “passages” di Parigi* (2010). Einaudi, Torino. P. 466.

⁹¹ Lather Patti, *Postmodernism, Post-structuralism and Post-(critical) Ethnography: Of Ruins, Aporias and Angels*, in, Atkinson Paul, Delamont Sara, Coffey Amanda, Lofland John, Lofland Lyn (a cura di), *Handbook of Ethnography* (2001). Sage, Londra. Pp. 477-492.

⁹² Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, in Benjamin Walter, *L’opera d’arte dell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1991). Einaudi, Torino. Pp. 37-44.

⁹³ Benjamin Walter, *Über den Begriff der Geschichte. These IX*(1940). Suhrkamp Verlag, Berlino. P. 697.

recita che "scrivere una poesia dopo Auschwitz è una barbarie" come si può procedere inesorabilmente verso il futuro rivolti verso il passato? Per molti anni la memoria del passato tedesco rimarrà sospesa nell'etere, diventando un tabù, tra l'impossibilità, la paura e la voglia di ricordare. La concezione di storia che Benjamin sostiene nel suo ultimo lavoro – *Über den Begriff der Geschichte* - si oppone all'idea di storia come decorso lineare omogeneo (in altre parole non frammentario) e vuoto, cieca dinnanzi alle sue macerie, alle sue rovine e alla sua barbarie. Nella nona "tesi" il pensatore berlinese parla della tempesta della storia che si è impigliata nelle ali dell'angelo e questa tempesta è ciò che l'uomo chiama progresso.

„Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. [...] ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“⁹⁴

I testi benjaminiani sono pertanto intrisi del rifiuto del progresso, un'idea che non può appartenere ai perdenti e agli sconfitti, quali i tedeschi sono. Infatti, sono solamente i vincitori che riescono a vedere il processo storico come un corso unitario, razionale e consequenziale. Il tempo verbale di Benjamin è il futuro anteriore, in altre parole un futuro intriso di passato.⁹⁵ Sotto la cenere del passato, dell'arcaico, del mito, della fiaba, della memoria involontaria, tanto prossima all'oblio, si conserva e si nasconde la brace del futuro.⁹⁶ La tesi di Kumar è che sia proprio questa prospettiva che, riguardando in pieno la riflessione postmoderna, caratterizzerebbe l'opera come tale. Secondo Kumar, “è l'idea di progresso elaborata [...] nel corso del XVIII secolo a costituire il

⁹⁴ Bässler Katharina (a cura di), Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (2013). Grin Verlag, München. P.12

⁹⁵ Szondi Peter, Speranza nel passato. Su Walter Benjamin, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in, Bodei, Cacciari, Derride, Ferraris e.a. (a cura di), *Aut Aut Paesaggi Benjaminiani* (1982). La Nuova Italia editrice, Firenze. P.18.

⁹⁶ Bodei Remo, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in, Bodei, Cacciari, Derride, Ferraris e.a. (a cura di), *Aut Aut Paesaggi Benjaminiani* (1982). La Nuova Italia editrice, Firenze. P.165.

fondamento centrale della nuova idea di modernità”⁹⁷. E’ esattamente in contrapposizione a questa idea di progresso che si configura la condizione postmoderna, come evidenzia il filosofo forse più coerentemente postmoderno:

“[...]Dire infatti che siamo in un momento ulteriore rispetto alla modernità, e conferire a questo fatto un significato in qualche modo decisivo, presuppone l’accettazione di quello che più specificatamente caratterizza il punto di vista della modernità, l’idea di storia, con i suoi corollari, la nozione di progresso e quella di superamento. [...]”⁹⁸

L’immagine Benjaminiana della storia impigliata nelle ali dell’angelo viene ripresa anche da Raul Calzoni⁹⁹, che se ne servirà per accostare l’opera del filosofo tedesco a quella dello scrittore Walter Kempowski, il quale riporta all’interno dei suoi testi la stessa idea di storia.

Arno Schmidt, vent’anni più giovane di Benjamin, si rivela essere un altro maestro della frammentazione, dell’intertestualità e del citazionismo, i tre tratti che lo riconducono al postmoderno. L’opera che maggiormente rispecchia queste caratteristiche e che più di ogni altra si avvicina ad una postmoderna è *Leviathan oder Die beste der Welten* (1949). Schmidt crea un testo intenso, ricco di allusioni, citazioni e rimandi, tutt’altro che lineare e di facile lettura. Il soldato in fuga, insieme ad altri sopravvissuti che incontra durante la fuga, sono ancora una volta l’emblema dell’individuo che s’illude di poter sfuggire al mondo marcio che sta crollando a causa dei suoi stessi dogmi e ideali ormai inconsistenti. Probabilmente sta proprio qui la differenza con i testi postmoderni doc, all’interno dei quali l’individuo viene rappresentato come un nichilista passivo Nietzscheano, incapace di reagire e ribellarsi alla decadenza che lo circonda. Frank lo considera come un avanguardista, sostenendo che le sue opere si configurano come una critica al modernismo e più in generale al romanzo del 18esimo e 19esimo secolo. La frammentazione domina la maggior parte

⁹⁷ Kumar Kristian, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo. Dalla società postindustriale alla società postmoderna* (1995). Einaudi, Torino. P.109.

⁹⁸ Vattimo Gianni, *La fine della modernità* (1991). Garzanti, Milano. P.12.

⁹⁹ Calzoni Raul, *L’angelo della storia e la corallità della memoria* (2007). Postfazione a: Kempowski Walter, Tadelloeser & Wolff. *Un romanzo borghese*. Lavieri, S. Angelo in Formis (CE). Pp. 323-331.

dei suoi testi, da *Kühe in Halbtrauer* (1961) a *Zettel's Traum* (1969) e *Die Schule der Atheisten* (1971).

“Früher, als junger Mensch, hab’ ich mir wohl auch eingebildet, die Mienen=und Gebärden=Sprache sei von Liebenden erfunden worden – so «Nachbarskinder», von «harten Eltern» vorsichtshalber auf Armlänge auseinander gehalten; (obschon mir dunkel schwante, daß die sich nach & nach nachdenkliche Sachen telegraphiert, gewinkt, hinundhergezeigt haben würden; a=part a=part.) Später dacht’ ich, es könnten kluge Diebe gewesen sein, nachts, in behelfsmäßig erleuchteten Juwelierläden; oder auch abhörgerätumstellte Politiker, in den Sieben Bergen, ruhend auf Rasengrund, zur Koalition bereit. Heute weiß ich, daß es zwei ältere Männer an der Kreissäge gewesen sein müssen; nach ungefähr 40 Minuten.”¹⁰⁰

Come emerge da questo breve passo la funzione della frammentazione è la stessa dei postmoderni: ricreare il caos che domina la realtà attuale e mostrare la disgregazione di quell’ideale di totalità di cui la modernità era figlia. Inoltre, a contribuire alla discrepanza tra passato e presente vi è anche la ancora più specifica contrapposizione tra l’amara consapevolezza odierna dell’individuo (heute, weiß ich...) e quella illusoria del passato (früher als junger Mensch...).

Inoltre Frank ritiene che in Schmidt sia già presente quella fusione tra cultura d’élite e cultura popolare, considerata da Jameson come una delle rivoluzioni del postmoderno.¹⁰¹ Haak considera Schmidt come una figura di transizione tra il moderno e il postmoderno, in quanto rappresenterebbe l’introduzione di una prima ondata di elementi postmoderni all’interno dei suoi testi, ma allo stesso tempo la sua narrazione sarebbe ancora imbrigliata in alcuni dei dogmi della modernità.¹⁰² La stessa ambivalenza e ambiguità rilevata dalla critica nelle opere di Musil e considerata come simbolo di un avvicinamento progressivo al postmoderno, viene messa in luce anche nella scrittura di Schmidt. Seiler propone la tesi, secondo cui l’ambiguità derivante dall’utilizzo dell’intertestualità, sarebbe un segno inequivocabile dell’epoca

¹⁰⁰ Schmidt Arno, *Kühe in Halbtrauer* Bd. 1(1961). Fischer, Berlino. P.337.

¹⁰¹ Frank Dirk, *Narrative Gedankenspiele: der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus* (2001). Deutsche Universität Verlag, Wiesbaden.

¹⁰² D’haen Theo, Vermeulen Pieter (a cura di), *Cultural Identity and Postmodern Writing* (2006). Rodopi, Amsterdam.

postmoderna.¹⁰³ L'assiduo ricorso all'intertestualità, è la maggiore caratteristica presa in esame dalla critica per relazionare Schmidt al postmoderno. Julia Schmidt la considera come espressione metatestuale dell'estetica postmoderna¹⁰⁴, Drews la interpreta come il segno evidente del disagio dell'individuo in balia della fine di un'epoca, accentuato ulteriormente dall'utilizzo della narrazione poliprospectica.¹⁰⁵

1.2 Generi letterari del postmoderno

In Germania l'influsso del postmoderno giunge tra gli anni '70 e '80 del Novecento, in quanto la cultura tedesca è rimasta più a lungo impermeabile agli sconvolgimenti che il postmoderno ha portato con sé.

“[...]La letteratura tedesca della fine del XX secolo saluta, diversamente dai «moderni», la fine della meta-narrazione senza melanconia o pathos espressivo: costituisce una nuova opportunità per un discorso ampiamente articolato sulla realtà, che prende le mosse dalla microsfera della «presenza attuale» nella duplice essenza fisica e psichica. [...]”¹⁰⁶.

¹⁰³ Seiler Manfred, *Die Angst vor den Urteil. Germanistentag in Augsburg: Anmerkungen zum Zustand einer Wissenschaft*, in *Die Zeit*: Nr 44. (25.10.1991).

¹⁰⁴ Schmidt Julia, *Karneval der Überlebenden: Intertextualität in Arno Schmidts Novellen-Comödie Die Schule der Atheisten* (1998). Rodopi, Amsterdam.

¹⁰⁵ Drews Jörg, *Abend mit Goldrand revisited. Arno Schmidts Roman ins Licht eines Konzepts der Postmoderne*, in, Menke Timm, *Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk* (1992). Edition Text + Kritik, München. Cfr. anche: Jürgensen Christoph, *Der Rahmen arbeitet; Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts* (2007). Vaterhöck & Ruprecht, Göttingen; Weniger Robert, *An der Grenzscheide zwischen Moderne und Postmoderne. Überlegungen zum Status des literarischen Werkens von Arno Schmidt*, in, Joerg Drews (a cura di), *Vergangene Gegenwart, - Gegenwärtige Vergangenheit* (1994). Bielefeld. Pp. 31-57.

¹⁰⁶ Barilli Renato, *Tre accezioni diverse per il postmoderno: dall'ipotesi revivalista alla galassia elettronica*, in, Sara Maprin, Elena Agazzi (a cura di), *Il tradimento del bello: le trans-figurazioni tra avanguardia e postmodernità* (2007). Mondadori, Milano. P.181.

Il protagonista indiscusso della letteratura postmoderna, tedesca e non, è stato il romanzo che è divenuto il genere letterario prescelto dagli autori. Nello specifico si parla di romanzo storico (historischer Roman bzw. Geschichtsroman) e quello autobiografico.

“[...]Im deutschsprachigen Bereich sind vor allem die Romane zu nennen, die sich erinnernd mit der Zeit des Nationalsozialismus oder mit seinen Auswirkungen bis in die Gegenwart hinein auseinandersetzen [...]. Hier wird die Spannung von Gegenwart (als komplexe Verständnisstruktur verschiedener Gegenwarten) und Vergangenheit (als Netzwerk unterschiedlicher Erinnerungen) gleichzeitig reflektiert und gestaltet. [...]”¹⁰⁷

Il romanzo storico non è un genere introdotto ex-novo dai postmoderni, anzi si tratta di una forma letteraria che ha origini ben più antiche. Tuttavia bisogna tener ben in mente che il romanzo storico subisce una trasformazione in virtù delle teorie postmoderne, arrivando quasi a stravolgerne il suo concetto primigenio. Nonostante ciò, però, Sohns ritraccia già nell'origine del romanzo storico delle tracce del postmoderno: „Sogar ästhetisch heute geringgeschätzte Geschichtsromane der Gründerzeit zeichnen sich durch eine Selbstreflexivität aus, die auch postmodernen Gattungsansprüchen nur graduell nachsteht.“¹⁰⁸ Di parere differente è invece Geppert, il quale sostiene che all'interno del romanzo storico postmoderno vi sarebbe un'accentuazione del gap tra storia e finzione, in altri termini tra storia e racconto. Anche il cambiamento del registro linguistico operato dagli scrittori postmoderni gioca un ruolo fondamentale in tal senso: il linguaggio si fa portatore del messaggio di pluralità proprio del postmoderno. Questo cambiamento mette in luce in modo inequivocabile che la ricostruzione del passato, o più in generale quella storica, non avviene, né in modo scientifico, né tanto meno in maniera credibile. Pertanto non può essere presa sul serio.¹⁰⁹ Il romanzo storico

¹⁰⁷ Lützel Paul Michael, *Postmoderne und Postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik* (2005). Aisthesis Verlag, Bielefeld. P.49.

¹⁰⁸ Sohns Jan-Arne, *An der Kette der Ahnen. Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870-1880* (2004). De Gruyter, Berlino. P.10.

¹⁰⁹ Meyer Neele, *Der unzuverlässige Wissenschaftler: Erzählfiguren im neuen historischen Roman* (2013). Bachelor + Master Publishing, Amburgo.

postmoderno non è più in grado di fornire una descrizione oggettiva della storia¹¹⁰ ed è ben lontano dal promulgare una verità assoluta¹¹¹. Il problema di fondo del romanzo storico postmoderno è quello evidenziato da uno dei primi critici che si è occupato di questa tematica: Linda Hutcheon, la quale, se da un lato riconosce che nella finzione postmoderna storiografia e finzione letteraria procedono sempre di pari passo, dall'altra, però, si trova costretta ad ammettere che il risultato di questa convivenza 'forzata' è alquanto destabilizzante, per non dire addirittura irritante.¹¹² Secondo Abruzzese e Pezzini, il romanzo storico postmoderno è un prodotto complesso, frutto delle interrelazioni esistenti tra quanto raccontato e quanto risulta essere ad esso legato.¹¹³ Il romanzo postmoderno rinuncia completamente alla riproduzione del reale, dal momento che questo è troppo complesso e inafferrabile, diventando pertanto oggettivamente irrappresentabile. Soprattutto per un autore, che prima di essere tale, è anche un soggetto in balia del mondo esterno. Pertanto questo genere letterario si configura come un insieme di dati, date, nomi e testi che si fondono con la finzione e la parodia. Sono queste ultime, le basi su cui si fonda e non più quelle reali. Non ci si trova più di fronte al romanzo storico tradizionale, nel suo significato prettamente moderno, che prende forma e si dipana attraverso un contesto spazio-temporale realistico, bensì a qualcosa di completamente opposto.

“[...]Der postmoderne Geschichtsroman kultiviert die Kunst des Erzählens, ob nun dabei historische Realität simuliert, Illusionen erzeugt oder zerstört werden. [...] Der postmoderne Geschichtsroman setzt die Einsicht voraus, dass alles Wissen über die Geschichte durch das Erzählen vermittelt werden muss, dass also jeder Eindruck von

¹¹⁰ Ainsa Fernando, *Rescribir el pasado: historia y ficción en america latina* (2003). El Otro El Mismo. P. 49.

¹¹¹ Strosetzki Christoph (a cura di), *Bibliographie der Hispanistik in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz*. Bd. 8. (2002-2004). Vervuert, Frankfurt a. M. P. 56.

¹¹² Hutcheon Linda, *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). Routledge. P. 101.

¹¹³ Abruzzese Alberto, Pezzini Isabella, *Dal romanzo alle reti. Soggetti e territori della grande narrazione moderna*. (2004). Brossura, Torino.

unmittelbarem ('authentischem') Erleben historischer Wirklichkeit eine Illusion darstellt. [...]"¹¹⁴

Come si può conciliare però il romanzo storico con il voluto distacco dal reale? Nella letteratura postmoderna è l'ironia a intervenire e a mediare tra queste due componenti. Gli avvenimenti del passato o del presente vengono messi in scena all'interno del romanzo attraverso un velo ironico che permette, sia allo scrittore che al lettore, di prenderne le dovute distanze.

"[...]Um auch die einfache 'identifizierende' Lesart zu ermöglichen, vermeidet die Postmoderne eine allzu auffällige Akzentuierung der Kluft zwischen historischen Inhalten und fiktionalen Darstellungsmitteln. Dem postmodernen Geschichtsroman geht es nicht in erster Linie darum, den Leser aus einer angenehmen Illusion zu reißen, damit er aktiv über die Paradoxien der Gattung nachdenkt. Der postmoderne Geschichtsroman verweist vielmehr auf das Trügerische der Illusion durch ironische Verfremdung. Je subtilere Mittel er dabei einsetzt, desto einfacher ist es für den Leser, die Risse in der glaubhaft wirkenden Oberfläche der Erzählung zu übersehen, das heißt sich naiv zu identifizieren, statt zu analysieren. [...]"¹¹⁵

La necessità di questo distacco è dovuta inoltre all'impossibilità di avvicinarsi ad un passato che spaventa e dal quale si vuole prendere nettamente le distanze. Al centro del romanzo storico postmoderno vi è un soggetto schizofrenico, lacerato, in balia di un disagio profondo e incapace di ribellarsi al caos che lo circonda, ma allo stesso tempo pieno di rabbia e amarezza nei confronti di un'esistenza vissuta passivamente.

"[...]Der Held des postmodernen historischen Romans ist durch einen Verlust von Subjektivität gezeichnet. Wenn es keine Letztgültige Wahrheit gibt, kann das Ich nicht autonomer Träger einer solchen Wahrheit sein. [...] Weil der Diskurs den Blick des

¹¹⁴ Grimm Florian, *Reise in die Vergangenheit Reise in die Fantasie? Tendenzen der postmodernen Geschichtsromans* (2008). Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. P.206.

¹¹⁵ Ibidem, p.215.

Subjekts (und damit auch des postmodernen Helden) bestimmt, verliert der Held seine Autonomie. Er unterliegt äußeren Einflüssen und wandelt sich. [...]”¹¹⁶

Il distacco dal reale, nonché l'utilizzo dell'ironia, si ritrovano anche nel romanzo autobiografico attraverso il quale lo scrittore dà ai suoi personaggi le sembianze sue e dei suoi familiari. Come nel caso del romanzo storico, però, anche il concetto classico di autobiografia subisce una trasformazione ad opera del postmoderno. In Francia, per poi diffondersi successivamente in tutta Europa, a partire dalla seconda metà degli anni '50, ma soprattutto negli anni '70 al termine autobiografia viene affiancato quello di *autofiction*. Il primo ad usarlo è Roland Barthes ne *Il grado zero della scrittura* (1954) ma la vera e propria consacrazione la ottiene dapprima, nel 1975 con *Il patto autobiografico* di Philippe Lejeune e successivamente, con *Fils* (1977) di Serge Doubrowski. La valenza e il significato che assume questo termine è tutt'altro che chiaro e univoco. Secondo Barthes starebbe ad indicare tutti quei testi letterari che, pur non essendo autobiografici, presentano tracce dell'autore al loro interno.¹¹⁷ In altre parole il soggetto di queste opere non è reale ma fittizio, nonostante presenti alcuni tratti che lo ricolleghino al suo autore. Questa teoria subisce, però, una prima modifica da parte di Lejeune che in parte ribalterà la concezione di Barthes. Lejeune sostiene, infatti, che ad essere fittizio non è il personaggio dell'opera, bensì le azioni da lui compiute; mentre il soggetto è reale e corrisponde all'autore. La sua concezione di *autofiction* verrà, però, nuovamente stravolta da Serge Doubrowski, per il quale questo genere letterario – se così lo si può definire – non rappresenta una deriva dell'autobiografia ma un vero e proprio genere a sé stante, all'interno del quale si fondono le caratteristiche del romanzo e quelle dell'autobiografia. Questa commistione avverrebbe poiché lo scrittore non vuole esporsi direttamente all'interno delle proprie opere. Il suo timore sarebbe quello far emergere informazioni o lati di sé che potrebbero compromettere la sua figura. Attribuire una valenza ben precisa a questo termine è tutt'altro che semplice, dal momento che, come evidenzia Colonna, questo racchiude contemporaneamente al suo interno le caratteristiche della scrittura immaginaria (all'insegna della finzione) e di

¹¹⁶ Shilling Erik, *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Universität Verlag Winter, Heidelberg. Pp.47-48.

¹¹⁷ Ossola Carlo (a cura di) Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo* (1999). Einaudi, Torino. P.117.

quella reale (improntata sull'autobiografia vera e propria).¹¹⁸ Se Doubrowski vede nell'autofinzione un genere vero e proprio, della stessa idea non è Gérard Genette. Quest'ultimo, nello specifico, compie un passo ulteriore rispetto ai colleghi, teorizzando l'esistenza di due tipologie di autofinzione: la prima vera, da lui definita come autenticamente finzionale, e la seconda falsa, ovvero finzionale per presa di posizione. Secondo Reiser,

“[...]Autofiktion [hat] als eine spezifisch nachmoderne Form autobiografischen Schreibens zu gelten []. Dabei handelt es sich bei diesem Texttyp um ein, wenn nicht paradoxes, so immerhin erstaunliches Phänomen: Die Autobiografie, in den 50er Jahren mit dem Aufkommen des *Nouveau Roman* und seiner Skepsis dem Subjekt und dem literarischen ‚Helden‘ gegenüber verabschiedet, feiert spätestens seit den 80er Jahren ein nicht zu übersehendes Comeback in die literarische Produktion, das ihr gerade von Vertretern jener Subjektskepsis [...] ermöglicht wird. [...]“¹¹⁹

Lo scetticismo del soggetto, di cui parla Reiser, è un altro dei nodi cruciali dell'autofinzione.

È necessario precisare, però, che se da un lato, il genere dell'autobiografica subisce, in epoca postmoderna, uno spostamento verso l'autofinzione, con tutte le implicazioni e conseguenze viste fino a qui, dall'altro in questa stessa epoca sono comunque rintracciabili opere autobiografiche, nel senso originario del termine. In questa prospettiva, attraverso l'autobiografia, l'autore riesce a relazionarsi con il mondo che lo circonda, giungendo quindi ad una nuova coscienza e conoscenza di sé, nonché ad un'autonoma creazione di se stesso. In alcuni casi il riferimento autobiografico è esplicito in quanto i personaggi sono indicati con i nomi reali degli individui che impersonano; in altri invece la connotazione autobiografica è da leggere tra le righe attraverso azioni o gesti che compie e che rimandano, in maniera più o meno diretta, alla vita dello scrittore. Il romanzo autobiografico postmoderno nasce, non più dalla

¹¹⁸ Cfr. Colonna Vincent, *Autofiction et autres mythoanies littéraires* (2004). Tristam, Auch.

¹¹⁹ Reiser Frank, *Autobiografie an der Grenze postmoderner Praxis: Serge Doubrowski*, in, Kollmann Susanne, Schödel Katrin (a cura di), *PostModerne De/Konstruktionen: Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche* (2004). Lit Verlag, Münster. P.215

volontà di raccontare la propria esistenza fine a se stessa, quanto piuttosto dal disperato bisogno di ritrovare e ricomporre se stessi, attraverso la lingua scritta.

“[...]Nach Lacan ist dem Menschen mit der Entstehung des Imaginären im Spiegelstadium und dem Eintritt in die Symbolische Ordnung der Sprache der Zugang zum Realen versperrt. Das Subjekt ist ein Gespaltenes, es kann sein Begehren nur über den Umweg der Sprache zum Ausdruck bringen und sich in Entwürfen fiktionalen Identität entfalten. [...] Die Dezentrierung des Subjekts setzt die Möglichkeit des kohärenten, retrospektiven Erzählens eines selbstmächtigen Autobiographen außer Kraft.[...]”¹²⁰

Se da una parte l'autofinzione o autobiografia postmoderna intraprende una strada differente da quanto aveva caratterizzato il periodo precedente, dall'altra, come mette ben a fuoco Gronemann, questa non potrebbe esistere se non avesse alla spalle il concetto tradizionale di autobiografia.

“[...]Ohne di Referenz auf das traditionelle Genre ließe sich die Problematik von Subjektivität in zeitgenössischen Diskursen gar nicht beschreiben und sie würde ebenso wenig entstehen. Die Absetzung von einer literarischen Tradition und die Überschreitung von Genregrenzen kommt daher nicht dem Verschwinden einer autobiographischen Literatur gleich, sondern ist viel mehr eine *conditio sine qua non* der Fortsetzung, freilich unter anderen Vorzeichen. [...]”¹²¹

Esattamente come il postmoderno pone le sue radici sul moderno, configurandosi come una sua sorta di continuità, anche il romanzo autobiografico postmoderno pone le sue basi sulla tradizione classica dell'autobiografia, dalla quale però si evolve a causa di nuovi impulsi vitali dello scrittore. Il romanzo autobiografico

¹²⁰ Weiser Jutta, *Psychoanalyse und Autofiktion*, in, Zaiser Rainer (a cura di), *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft* (2008). Frank & Timme, Berlin. Pp.48-49.

¹²¹ Gronemann Claudia, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction - Nouvelle Autobiographie - Double Autobiographie - Aventure du texte* (2002). Olms, Hildesheim, Zürich, New York. P.49.

postmoderno riflette, al pari di quello storico, la nuova condizione postmoderna dello scrittore attraverso tutti quelli che sono stati identificati come gli stratagemmi narrativi postmoderni, ovvero la frammentazione e l'intertestualità oltre alla già sopracitata ironia. In particolare la prima diviene il mezzo di espressione per eccellenza della condizione in cui versa l'individuo. L'autobiografia, a differenza dell'autofinzione, svolge una funzione curativa del soggetto¹²² che si mostra in tutta la sua umana fragilità.¹²³

1.3 Deutsche Postmoderne: die Westzone

Ad oggi non esiste alcuna mappatura sistematica sugli autori e testi che fanno parte del postmoderno tedesco. Se si consultano articoli scientifici su questo ambito si nota che i critici si sono soffermati per lo più sullo studio e l'analisi delle tematiche o degli stili che rientrano nella categoria 'postmoderno', relegando ad un ruolo marginale, se non addirittura quasi inesistente, i nomi dei suoi protagonisti. Alcuni testi emergono ora in un saggio, ora in un altro, ma ciò che ne deriva è una realtà tanto frammentata quanto lo è il tema di cui si sta parlando. Pertanto in questo capitolo cercherò di mettere un po' d'ordine all'interno del postmoderno tedesco, proponendo una genealogia dei testi e dei relativi autori che hanno dato vita, nel corso dei decenni, al postmoderno.

Uno dei primi testi postmoderni è senza dubbio *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman* (1969), di Oswald Wiener. Leslie Fiedler nel teorizzare 'la condizione postmoderna' parla della fine dell'epoca moderna come della fine delle grandi narrazioni. È proprio questa la tematica che viene ripresa da Wiener, che all'interno di questo testo, tenta di smontare, ironizzare e confutare il concetto di romanzo del XIX secolo. Wiener, da studioso di cibernetica quale lui è, elabora un

¹²² Hornung Alfred, *Autobiography*, in, Bertens Hans, Fokkem Douwe (a cura di), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (1997). John Benjamins publishing company, Amsterdam Philadelphia. P.223.

¹²³ Bergland Betty, *Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the Other*, in, Ashley Kathleen, Gilmore Leith, Peter Gerald (a cura di), *Autobiography and Postmodernism* (2004). The University of Massachusset Press, Boston. P. 130-131.

modello di romanzo, ovviamente postmoderno, che si confronta con l'uomo e con la società all'alba di questa nuova condizione.

“[...]Die postmoderne Literatur ist die Literatur des Kybernetischen Zeitalters. [...] Der Leser wird zum intellektuellen Komplizen des Autors, das zentrale Medium der Komplizenschaft ist der Roman, als Vergewisserung über die noch möglichen Spielarten, der Welt zu begegnen. [...]”¹²⁴

Attraverso l'utilizzo di frammenti ed inserzioni linguistiche Wiener gioca con il linguaggio e con il lettore, manipolandolo, attraverso sottili esperimenti psicologici. “[...]Die postmoderne Literatur setzt den universellen Leser voraus; sie zieht ihn in die Intrigen einer totalen Zeichensprache, auf deren labyrinthische Zumutung er selbst die Antwort geben muss. [...]”¹²⁵

Ad una decina di anni di distanza, Hans Magnus Enzensberger si confronta, in maniera postmoderna, con il tema della storia, sotto forma di romanzo o di documentario. In *Der kurze Sommer der Anarchie* (1973) ripercorre le vicende della guerra civile spagnola, attraverso la tecnica del collage e del montaggio. Enzensberger assembla numerose testimonianze, interviste, documenti, articoli, parole dei protagonisti e degli storici nel tentativo di ricostruire un quadro il più completo possibile. Ciò che ne emerge, è un capolavoro che nasce dall'assemblamento di tanti piccoli frammenti di storia. La frammentazione non è solo a livello grafico-testuale ma anche a livello di prospettiva. Paradossalmente, l'unità finale del testo deriva dalla frammentazione. Questa 'breve estate dell'anarchia' è vista attraverso gli occhi di uno dei suoi protagonisti, Buenaventura Durruti, moderna incarnazione del Don Chisciotte, la cui prospettiva si integra a quella del coro di voci di sopravvissuti. Ciò che ne deriva è un testo in cui la verità storica viene veicolata attraverso le differenti prospettive, senza la presunzione di affidarla ad un unico diktat, probabilmente perché la Verità assoluta e unitaria si è persa con la fine della modernità. Il ruolo dello scrittore rimane quindi relegato a quello di coordinatore che deve esclusivamente organizzare i vari interventi e

¹²⁴ Ortheil Hanns-Joseph, *Das Lesen – ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft!*, in, Die Zeit 17.4.1987. <http://www.zeit.de/1987/17/das-lesen-ein-spiel>

¹²⁵ Ortheil Hanns-Joseph, *Das Lesen – ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft!*, in, Die Zeit 17.4.1987. <http://www.zeit.de/1987/17/das-lesen-ein-spiel>

le differenti testimonianze e, solo in caso di necessità, integrarli con parole provenienti dalla sua penna. Trattandosi di un testo documentaristico, come può essere categorizzato come postmoderno, dal momento che finora è stato sempre asserto che il postmoderno prende le distanze dalla realtà, accettandone il confronto esclusivamente se mediato da ironia? Nel caso di un testo documentaristico, che quindi si basa su fatti ben precisi, testimonianze e prove l'ironia non può intervenire in alcun modo. La risposta a questo apparente contrasto la fornisce Costagli, il quale spiega che se da un lato, è vero che il postmoderno si configura come la messa in discussione della letteratura in quanto specchio del realtà dall'altro però, bisogna considerare che il richiamo al postmoderno avviene attraverso il gioco con differenti stratagemmi letterari che vengono combinati tra loro e subiscono variazioni all'interno di queste tipologie di testi prive di una forma lineare e continuativa. L'ibridazione tra 'Erzählung' e 'Geschichtsschreibung' ne è un esempio.¹²⁶

Il vero capolavoro postmoderno degli anni '70 porta la firma di Uwe Johnson, scrittore proveniente dalla DDR, ma trasferitosi alla fine degli anni '50 nella Germania Federale. La sua opera che porta la firma del postmoderno è la tetralogia *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cressphal* (1970-1983). Rilevante, inoltre, sembrerebbe essere l'amicizia che lega Johnson a Walter Kempowski, in virtù della quale Johnson chiede costantemente consiglio a Kempowski sull'opera che sta scrivendo. Il carteggio epistolare tra i due è molto fitto e Johnson accoglie sempre i suggerimenti dell'amico che legge le parti del manoscritto che di volta in volta Johnson gli invia. I tratti occidentali del postmoderno di Johnson potrebbero derivare anche dall'influenza di Kempowski, oltre che dal suo trasferimento negli Stati Uniti. Attraverso la voce di Gesine e di sua figlia Maria, Johnson ripercorre la loro vita tra il 21 agosto 1967 e il 20 agosto 1968. Il testo si compone di tante microstorie individuali raccontate attraverso le annotazioni diaristiche scritte da Gesine, lunghe e fedeli citazioni dal New York Times, lettere, descrizioni d'immagini e aneddoti. Sebbene incline al frammento, al citazionismo e alla ricorsività, il risultato ottenuto da Johnson non sembra

¹²⁶ Costagli Simone, *Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens*, in, Costagli Simone, Galli Matteo (a cura di), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (2010). Wilhelm Flink Verlag, München. P. 159.

assolutamente dominato dal caos. Il quadro che ne deriva è una lucida ricostruzione che emerge attraverso una benjaminiana corrispondenza tra micro e macro struttura.¹²⁷ *Jahrestage* viene accolto dalla critica in maniera molto positiva fin dalla prima delle quattro parti, fino al punto di definirla una ‘rarietà’ in campo letterario.¹²⁸

All’inizio degli anni ’80 è ancora un autore della ex Repubblica Democratica Tedesca a pubblicare un testo postmoderno. La postmodernità di Günter Kunert (classe 1929, emigrato all’ovest nel 1978) emerge, attraverso il rapporto e la visione benjaminiana del passato. “[...]Wer nicht weitergeht /wird erschossen. Denn / auf das Fortschreiten kommt es an / für den der / sich nicht fortschleichen konnte / rechtzeitig aus unserem Jahrhundert [...]”¹²⁹ – scrive Kunert nella poesia *Lehren ziehen (In memoriam Primo Levi)*. Kunert si confronta con il passato e con il futuro, mediato attraverso l’idea di progresso. Il passato che tenta di affrontare l’autore è quello nazionalsocialista, un passato che lo tocca dal vivo in quanto figlio di una donna ebrea, che è stato perseguitato, per questo motivo, dai nazisti. I versi sopraccitati assumono in questa prospettiva un duplice significato: da una parte, Kunert si riferisce al Tempo e alla Storia che inesorabilmente va avanti e prosegue e l’individuo, inerme di fronte a ciò, è costretto a seguirne il suo corso. Dall’altra invece sottintende l’andare avanti prettamente legato alla condizione umana nei campi di concentramento, l’unica debole possibilità di salvezza che l’individuo aveva. Tuttavia il soggetto non sempre è in grado di proseguire per la sua strada, perché rimane, come le ali dell’angelo, impigliato nella storia. L’uomo di Kunert è sospinto nel futuro dalla tempesta del progresso, mentre il cumulo delle rovine gli sale davanti fino al cielo.¹³⁰ Anche in componimenti precedenti,

¹²⁷ Neumann Bernd, *Wiederholte Spiegelungen, Metamorphosen, Correspondances - Zuordnungsprinzipien im Werk Uwe Johnsons*, in, Gansel Carsten, Riedel Nicolai (a cura di), *Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne* (1995). De Gruyter, Berlino, New York. P.25.

¹²⁸ cfr. Becker Rolf, *Jerichow in New York* (05.10.1970), in, *Der Spiegel* 41/1970. Anche le successive tre parti della tetralogia non hanno deluso le aspettative di critici e lettori, tant’è che ancora oggi si leggono recensioni e articoli di elogio. Tra gli altri cfr. <http://www.zeit.de/2012/33/Uwe-Johnson-Jahrestage>.

¹²⁹ Kunert Günter, *Fremd daheim* (1990). Hanser, München. P.49.

¹³⁰ Chiarloni Anna, *1968-1989: Una letteratura critica verso il riconoscimento internazionale*, in, Sisto Michele (a cura di), *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR* (2009). Scheiwiller, Milano. P.195.

Kunert è sempre alla ricerca del modo di convivere e far convivere presente e passato. Nella poesia *Stundenglas* (1983) scrive: “[...]Menschen und / Menschen und / Moeglichkeit / unaufhoerlich / bis die Zeit abgelaufen ist [...].”¹³¹ La posizione del poeta qui è meno pessimista rispetto a quella che assumerà nel componimento in memoria di Primo Levi, ma sembra comunque sentirsi inerme di fronte all’inesorabile trascorrere del tempo. Le possibilità dell’uomo non si estingueranno, fino a quando non lo farà anche il tempo, questo sembra essere il messaggio di Kunert. Forse dietro queste possibilità si cela quella di vivere il presente e il futuro senza rimanere impigliati nella storia?

Sempre nel 1983, un altro testo da considerarsi postmoderno è di *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) di Sten Nadolny¹³². Il romanzo presenta una chiara fusione tra *high culture* e *low culture*, configurandosi come un incrocio tra letteratura impegnata (*Hochliteratur*) e letteratura di intrattenimento (*Trivalliteratur*). Il risultato non è dei migliori. Come puntualizza Tebutt,

“[...]It was a best-seller, and best-sellers are often marginalized and referred to derogatorily by academics as *Trivalliteratur*. [...] The supposed existence of a boundary between works which are considered ‘great’ by literary critics and those which enjoy public acclaim may be one of the reasons why secondary literature on “Die Entdeckung der Langsamkeit” has been largely confined to newspaper articles. [...]”¹³³

Quest’opera, nasce da una scrittura votata alla ricerca, quasi ossessiva della perfezione. Nadolny gioca con le parole e a sua volta vi ci fa giocare il suo protagonista che, attraverso queste, è alla continua ricerca di sé stesso (le parole con cui si pone le domande sono quindi fondamentali). La stessa fusione tra high e low è presente, con un

¹³¹ Kunert Günter, *Stilleben: Gedichte* (1983). Studio dtv, München. P.76.

¹³² Anche *Netzkarte* (1981), *Selim oder die Gabe der Rede* (1990), *Ein Gott der Freiheit* (1994), *Er oder ich* (1999) e *Ullsteinroman* (2003) sono da considerare romanzi postmoderni.

¹³³ Tebutt Susan, *Borderlines and Communication: Sten Nadolny’s “Die Entdeckung der Langsamkeit”*, in, Williams Arthur, Parkes Stuart, Preece Julian (a cura di) *Whose Story? – Continuities in contemporary german-language literature* (1998). Peter Lang, Frankfurt a. M. P.51.

risultato completamente differente anche in *Das Parfum* di Patrick Süskind, uno dei più famosi romanzi del postmoderno tedesco. Pubblicato nel 1985, ambientato nella Francia del XVIII secolo (Parigi e Grasse), questo romanzo, allo stesso tempo, storico, criminale e di formazione, narra della tormentata esistenza del giovane Grenouille, ossessionato dalla moltitudine di odori che lo circondano. Attraverso il disgusto provato per i profumi degli individui che gli sono vicino, Süskind inscena il disprezzo verso il mondo circostante. L'intera odissea folle di questo individuo diviene metafora della vita "maleodorante" alla quale l'individuo è sottoposto e la successiva scoperta di essere un individuo privo di alcun odore lo porta alla consapevolezza di essere privo di vita. Se, infatti, "il profumo era fratello del respiro", se non esiste l'uno (il profumo) non può nemmeno esistere l'altro (il respiro). Da un punto di vista prettamente contenutistico, il romanzo non sembra configurarsi come postmoderno, anzi la linearità della trama rimanda ad un canone prettamente moderno. Tuttavia, soffermandosi non sulla narrazione in sé per sé, quanto piuttosto sugli schemi narrativi, i segnali postmoderni sono ben evidenti. Il ricorso alle forme narrative tradizionali, riproposte attraverso una parodia, è il primo di questi aspetti: Süskind riprende il modello del romanzo di formazione (Bildungsroman), stravolgendone però in parte i canoni.

"[...] Das Parfum präsentiert sich als Bildungsroman, der das Abenteuer der Wahrnehmung in Szene setzt und daraus die Bildung eines Subjekts emanieren lässt; freilich so muss man hinzufügen, geschieht dies in Subversiver Weise. Denn der Sinn, der allein zum Organ von Bildung werden soll, entzieht, ja verweigert sich jedem kulturellen Code, jedem *contract social* – er stiftet weder Gedächtnis, noch Verträge, noch Individualität. [...]"¹³⁴.

Questo testo diverte, diletta il lettore attraverso il registro linguistico utilizzato, la fusione dei generi (romanzo criminale, di formazione e storico), coinvolgendolo nei diversi livelli di significato e nelle molteplici interpretazioni. A questo proposito Schilling scrive che, "*Das Parfum* kann als ein Text beschrieben werden, der von der

¹³⁴ Neumann Gerhard, Patrick Süskind: "*Das Parfum*" *Kulturkrise und Bildungsroman*, in, Dieter Borchmeyer (a cura di), *Signaturen der Gegenwartsliteratur: Festschrift für Walter Hinderer* (1999). Königshausen und Neumann, Würzburg. P.192.

Lust am Fabulieren lebt.”¹³⁵ In quanto romanzo storico si verifica all’interno del testo un intreccio tra la micro-storia (quella del protagonista) e la macro-Storia (quella reale), sia a livello temporale che spaziale: la data di nascita di Grenouille (17.07.1738) e altre date importanti disseminate lungo tutto il romanzo, così come il setting ambientato in quartieri parigini ben riconoscibili (il quartiere malfamato dove il protagonista sceglie di andare a morire o la piazza dove avviene l’esecuzione del condannato) che fissano il romanzo ben saldo alla realtà storica. Infine, come puntualizza anche Costagli, il motivo di fondo di questo testo, ovvero la ricerca delle tracce, è da considerarsi come uno dei mezzi stilistici che caratterizzano i romanzi postmoderni.¹³⁶

Negli anni novanta, è W. G. Sebald a confrontarsi nuovamente con il tema della storia, anche se in maniera diversa rispetto a Enzensberger. Al centro delle opere di Sebald non c’è più in primo piano l’individuo schizofrenico e lacerato, ma c’è la storia, la realtà, più precisamente ‘ombre’ della realtà sul cui sfondo si intravede, solo in un secondo momento, l’individuo. In Sebald è la prospettiva, il rapporto causa-effetto a cambiare. Il suo primo romanzo *Schwindel, Gefühle* (1990) si rivela essere un inquietante percorso tra la memoria e i fantasmi della storia. I ricordi collettivi si intrecciano con quelli privati.

“[...] Und in fast jeder Wochenschau sah man auch die Ruinenhaufen von Städten wie Berlin oder Hamburg, die ich lange nicht mit der in den letzten Kriegsjahren erfolgten Zerstörung, von der ich nicht wusste, in Verbindung brachte, sondern für eine sozusagen Gegebenheit aller größeren Städte gehalten habe. [...]”¹³⁷

Nella concezione di Sebald la memoria si configura come unico mezzo per ricostruire la storia e la realtà della storia. È proprio questo che lo pone in linea con il postmoderno. A undici anni di distanza da questo primo romanzo storico-documentaristico, Sebald continua il suo percorso di rielaborazione del vissuto storico con *Austerlitz* (2001).

¹³⁵ Schilling Erik, *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Universität Verlag Winter, Heidelberg. P.134

¹³⁶ Costagli Simone, *Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens*, in, Costagli Simone, Galli Matteo (a cura di), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (2010). Wilhelm Flink Verlag, München. P. 163.

¹³⁷ Sebald W. G, *Schwindel, Gefühle* (1990). Fischer, Frankfurt a. M. P.213.

Questa volta però, l'autore fonderà nella sua opera memoria e fantasia, parole e fotografie. Il tutto contornato da uno sfondo ironico, ancora una volta in pieno stile postmoderno. Thomas Steinfeld in un articolo pubblicato sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* si riferisce all'ironia di Sebald definendola 'böser Witz', 'spöttischer Lächeln voll bitterer Erkenntnis'.¹³⁸ Al di là dell'uso che l'autore fa dell'ironia e del modo in cui attraverso di essa filtra e rielabora la storia, le avvisaglie del postmoderno sono riconoscibili anche da altri due elementi: l'immagine dell'uomo e l'idea e la funzione della lingua che veicola all'interno dell'opera. In *Austerlitz* ritornano alla memoria alcune immagini che rammentano al lettore come la realtà in cui vive possa solo essere grigia. Austerlitz non scorge che pallide ombre, volti grigi, fantasmi che si dissolvono in un tratteggio minaccioso¹³⁹. Si aggira per la città scattando fotografie, che poi conserva, duplica, colleziona avidamente e ossessivamente nella vana illusione che queste possano rappresentare il suo patrimonio della memoria. Le fotografie che vanno a intrecciarsi e talvolta a sostituirsi alle parole sono anch'esse emblema della condizione grigia e buia in cui versa il soggetto postmoderno: nessuna è a colori, Austerlitz fa solo foto in bianco e nero.

“[...]Gleich einem Hochseilartisten, der nicht mehr weiß, wie man einen Fuß vor den anderen setzt, spürte ich nur noch die schwankende Plattform unter mir und erkannte mit Schrecken, dass die weit draußen am Rand des Gesichtsfelds blinkenden Enden der Balancierstange nicht mehr wie einst meine Leitlichter waren, sondern böse Verlockungen, mich in die Tiefe zu stürzen. [...]”¹⁴⁰.

Quelli che erano fin da sempre stati i punti di riferimento, ora non lo sono più, anzi contribuiscono ormai solamente a portarlo fuori strada. I punti di riferimento in questione non sono solamente quelli spazio-temporali, ma anche la lingua è uno di questi. Ad Austerlitz viene meno anche quest'ultima, nel momento in cui sente prevalere in lui l'impossibilità di pensare, di traferire i suoi pensieri su carta, ma anche

¹³⁸ Steinfeld Thomas, *Die Wünschelrute in der Tasche eines Nibelungen* (20.03.2001). <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/w-g-sebald-austerlitz-die-wuenschelrute-in-der-tasche-eines-nibelungen-117544.html>

¹³⁹ Citati Pietro, *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento* (2008). Mondadori, Milano. P.462.

¹⁴⁰ Sebald W. G, *Austerlitz* (2001). Fischer, Frankfurt a. M. P.177.

di parlare. L'intera articolazione della lingua viene portata via da quel vortice distruttivo che domina il presente. L'impossibilità di comunicare con l'altro portano ad un inevitabile isolamento del soggetto, che come Austerlitz si ritrova a vagare da solo tra le macerie della storia. Sebald sembra riprendere all'interno di questo testo l'idea di "utopia al passato" di cui parlava Walter Benjamin nel testo *Über den Begriff der Geschichte* (1940), secondo cui la felicità e la redenzione hanno entrambe lo sguardo rivolto al passato. Si tratta di un passato che è tutt'altro che concluso, anzi si presenta come carico di futuro e come tale, la redenzione può ancora avvenire. Secondo questa prospettiva, lo sguardo rivolto al passato è lo sguardo rivolto ai vinti, agli sconfitti, a quelli che sono stati trascurati e dimenticati dalla Storia, che invece si è occupata esclusivamente dei vincitori. Al pari di Sebald, vi sono diversi altri scrittori tedesco occidentali che si sono confrontati, in maniera postmoderna, con il tema della storia, sotto forma di romanzo o di documentario. Si tratta, oltre al già citato Hans Magnus Enzensberger, di Peter Weiss, Christoph Ransmayr, Walter Kempowski, Günter Grass, Uwe Timm, Alexander Kluge, Dieter Forte, Dieter Kuhn, Edgar Hilsenrath ed Elfriede Jelinek.

Nel parlare di postmoderno e di autori tedeschi che possono essere considerati tali, bisogna aver ben chiaro che un autore può essere considerato tale, in virtù di una sua opera che risponde a determinati canoni riconosciuti come postmoderni, ma non per questo bisogna giungere alla conclusione fuorviante ed erronea che tutte le sue opere sono postmoderne. Basti pensare a Uwe Timm o a Günter Grass, divenuti famosi rispettivamente con *Die Entdeckung der Currywurst* (1993) e *Die Blechtrommel* (1959), due testi che con il postmoderno non hanno nulla a che fare. Se Sebald affida agli occhi, ai pensieri e all'ironia amara di Austerlitz il duro compito di scavare nella memoria privata e collettiva di uno stato in via di decomposizione, tanto quanto l'individuo, Grass investe di questa ardua impresa Theo Wuttke, un uomo settantenne, amichevolmente soprannominato 'Fonty' per via della sua adorazione per il poeta ottocentesco Theodor Fontane. Il continuo citazionismo, i numerosi giochi letterari (Hoftaller vs Tallhover) e la pungente ironia rendono *Ein weites Feld* uno spaesante

romanzo storico postmoderno,¹⁴¹ in cui viene fatta una panoramica storica del passato tedesco dalla seconda metà dell'800 fino al presente. Il lettore si trova di fronte ad un paese stanco e vecchio, esattamente come il suo portavoce Theo Wuttke, che si estranea dalla realtà, preferendo rifugiarsi nei libri, visti come unica fonte di salvezza. I continui riferimenti e rimandi alla storia tedesca all'alba della riunificazione s'intrecciano costantemente e continuamente con quelli dell'unità tedesca all'epoca subito precedente allo scoppio della prima guerra mondiale. Opposte ideologie, personificate da Wuttke e dal suo nemico Hoftaller (ex emissario della Stasi) si scontrano per tutta la durata del testo, dando vita ad un duro confronto sia sul piano linguistico che simbolico, che viene mediato ed esaltato dall'ironia. Come precisa a tal proposito Anna Chiarloni,

“[...]L'ironia non nega l'esistenza della nazione ma le sottrae un pathos ingombrante e monologico, ne sancisce un'oggettività mobile e dubbiosa. Al tempo stesso la divertita bonomia con cui Grass introduce virtù e miserie della scomparsa Ddr, afferma il testo come opera di riconciliazione, lasciando intravedere il "weites Feld" di un'autentica vita collettiva. [...]”.¹⁴²

L'ironia serve quindi, anche qui, per alleggerire il peso della storia e della memoria che lo scrittore postmoderno non è in grado di sopportare e allo stesso tempo per allontanarlo da una realtà troppo ingombrante.

A metà degli anni novanta il postmoderno è nuovamente rintracciabile nel quadro desolante di una società in declino e di un individuo nel pieno di una crisi individuale, fornito da Christian Kracht. Prima *Faserland* (1995) – romanzo con cui debutta sulla scena letteraria – poi *Imperium* (2012) sono il grido disperato dell'uomo postmoderno in balia del caos e del nichilismo. Kracht si definisce un postmoderno senza alcun dubbio e come tale le due opere in questione presentano tutti gli stilemi narrativi che si confanno al romanzo postmoderno. In *Faserland*, il protagonista osserva la decadenza sua e della sua generazione, senza essere in grado di invertire la rotta. In ogni luogo dove approda vive esperienze estreme all'insegna dell'alcool, della droga e

¹⁴¹ Sisto Michele, *Günter Grass (1927-2015)*.

<http://www.germanistica.net/2015/04/13/gunter-grass-1927-2015/>

¹⁴² Chiarloni Anna, *Ein weites Feld, ovvero della 'modesta hilaritas' di Günter Grass*.

<http://www.germanistica.it/saggi/comico.asp>

del sesso, testimonianze inconfutabili del caos che domina in lui. “Kracht beschrieb ein Land im Champagner- und Drogennebel, eine elternlose Generation auf der Suche nach Schmerz und Verletzung [...], alles aber schon grundiert von einem nihilistischen Unterton [....].”¹⁴³ Le intere peripezie del protagonisti sono inserite all’interno di una cornice ironica, ulteriormente rimarcata anche nel linguaggio dell’autore/protagonista. La situazione precaria e in bilico tra due “epoche” (quella moderna e quella postmoderna), è esplicitata ancor di più all’interno del romanzo *Imperium*:

„[...]Dieses Splittern der Realität in verschiedene Teile war indes eines der Hauptmerkmale jener Zeit, in der Engelhardts Geschichte spielt. Die Moderne war nachmalig angebrochen, die Dichter schrieben plötzlich atomisierte Zeilen; grelle, für ungeschulte Ohren lediglich atonal klingende Musik wurde vor kopfschüttelndem Publikum uraufgeführt, auf Tonträger gepresst und reproduziert, von der Erfindung des Kinematographie ganz zu schweigen, der Unsere Wirklichkeit exakt so dinglich machen konnte, wie sie geschah, zeitlich kongruent, als sei es möglich, ein Stück aus der Gegenwart herauszuschneiden und sie für alle Ewigkeiten als bewegtes Bild zwischen den Perforationen eines Zelluloidstreifens zu konservieren. [...]“¹⁴⁴

La fuga del protagonista, August Engelhardt, dalla civiltà post-moderna e post-coloniale viene narrata attraverso un montaggio di discorsi, citazioni (Thomas Mann, Hermann Hesse e Franz Kafka), diviene un pastiche a tutti gli effetti. Anche qui l’ironia non può mancare.

Tra la fine del novecento e il primo decennio degli anni duemila, è, invece, l’ossessione per la scrittura e per i continui giochi linguistici a lasciare una traccia postmoderna nelle opere di Walter Moers e Sasa Stanisic, rispettivamente nel ciclo degli Zamonien-Romane¹⁴⁵ (1999-2011) e nel romanzo *Vor dem Fest* (2014). Le opere di Moers sono caratterizzate da una presenza costante di anagrammi (come per esempio quello di Johann Wolfgang von Goethe), allusioni, riferimenti, giochi di parole. In

¹⁴³ Diez Georg, *Die Methode Kracht*. Der Spiegel 7/2012.

¹⁴⁴ Kracht Christian, *Imperium* (2012). Fisher, Berlin. P.51.

¹⁴⁵ Il ciclo si compone di 6 romanzi: *Die 13_{1/2} Leben des Käpt’n Blaubäre* (1999); *Ensel und Krete* (2000); *Rumo & die Wunder im Dunkeln* (2003); *Die Stadt der Träumenden Bucher* (2004); *Der Schrecksenmeister*(2007); *Das Labyrinth der Träumenden Bucher* (2011).

questa prospettiva questo ciclo di testi sarebbe da considerare uno dei testi postmoderni doc, in quanto racchiude tutti quegli stratagemmi narrativi che lo contraddistinguono. La stessa cosa avviene a livello contenutistico, attraverso il continuo richiamo alle favole (*Ensel und Krete* è una chiara parodia della fiaba dei fratelli Grimm), ai miti e leggende appartenenti alla cultura popolare dell'epoca barocca, rinascimentale e romantica. Si potrebbe definire, invece, *Vor dem Fest* come il prodotto di un virtuoso della scrittura, che non solo gioca con ironia, satira e tecnica del montaggio, ma addirittura con i generi, quasi volesse mettere alla prova se stesso e testare le varie *Gattungen*.

Infine, postmoderno è anche sinonimo di recupero di generi legati alla tradizione letteraria, che vengono piegati e modificati secondo le esigenze degli scrittori protagonisti. Parlando del testo di Süskind è già stato visto come uno di questi generi fosse quello del romanzo di formazione, i cui canoni vengono rovesciati rispetto a quelli del *Wilhelm Meister*. Il secondo genere letterario, ancora più sfruttato del primo, è quello del romanzo familiare, di cui si è già accennato il discorso in precedenza in riferimento al suo padre fondatore, Thomas Mann. Ciò che in epoca postmoderna rimane invariato è lo scheletro su cui viene costruito l'intero testo, ovvero la narrazione di una storia familiare nell'arco di tre o quattro generazioni. Ma quello che il romanzo familiare postmoderno ha in più, rispetto a quello manniano, è la sua vena, nonché funzione documentaristica.

“[...]Der neue deutsche Familienroman, verstanden als Genrebezeichnung für die zahlreichen im letzten Jahrzehnt in Deutschland geschriebenen Familien- und Generationenromane, Familiengeschichten und in Familiengeschichte integrierte Autobiografien, nimmt als literarisches Genre teil am Prozess eines umfassenden Perspektivwechsels auf die deutsche Vergangenheit von Nationalsozialismus und Weltkrieg, der vor allem Gekennzeichnet ist durch die Aufmerksamkeit, die nun der Veröffentlichung persönlicher und privater Erinnerung an diese Zeit gewidmet wird.
[...]”¹⁴⁶

¹⁴⁶ Friedrich Gerhard, *Erdachte Nähe und wirkliche Ferne. Fiktion und Dokument im neuen deutschen Familienroman*, in, Costagli Simone, Galli Matteo (a cura di),

I romanzi che possono essere iscritti in questa categoria sono *Ein unsichtbares Land* (2003) di Stephan Wackwitz, *In den Augen meines Grossvaters* (2004) di Thomas Medicus, *Nach dem Kriegen* (2004) di Dagmar Leupold, oltre che i già citati *Die letzte Welt* (1991) di Christoph Ransmayr e *Am Beispiel meines Bruders* (2005) di Uwe Timm.

“[...]In diesen postmodernen dokumentarischen Familienromanen ist gerade die Verschmelzung der Gattungen erzielt, die sich seit den 60er Jahren in den Werken Alexander Kluges, Peter Weiss’ und Hans Magnus Enzensbergers abzeichnet und in den letzten Jahrzehnten durch Christoph Ransmayr, W.G. Sebald, Walter Kempowski (und selbst durch Uwe Timms Romane und Autobiographische Texte) zu einer etablierten Tendenz der deutschen Literatur geworden ist. [...]”¹⁴⁷

Il termine ‘romanzo familiare documentaristico postmoderno’ usato da Costagli, centra in pieno l’evoluzione che questo genere ha avuto rispetto ai primi anni del ‘900.

A conclusione di questa panoramica sugli autori postmoderni della Germania occidentale, inserisco due importanti autori di lingua tedesca che, seppur di origine austriaca, hanno caratterizzato e influenzato anche la letteratura di stampo prettamente germanico, in quanto, all’interno dei loro testi, si sono occupati, tra gli altri, anche di temi riguardanti la Germania. Si tratta di Thomas Bernhard e Robert Menasse. Il primo è coetaneo di Süskind e autore di altrettanto notevoli opere. Tre opere in particolare, tutte antecedenti a quella di Süskind, *Frost* (1963), *Verstoerung* (1967) e *Das Kalkwerk* (1970) possono essere annoverate tra le opere più significative del postmoderno di lingua tedesca. Questi tre testi forniscono l’immagine inquietante di un mondo che, insieme ai suoi ideali, è andato e continua inesorabilmente ad andare in frantumi. Il quadro “marcio” dell’uomo che ne deriva è tremendo, senza alcuno spiraglio di salvezza o redenzione. Il messaggio di Bernhard è che non c’è salvezza, per nessuno. Il protagonista di *Frost*, riflettendo sulla sua ‘condizione’ arriva addirittura ad ammettere

Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext (2010). Wilhelm Flink Verlag, München. P. 169.

¹⁴⁷ Costagli Simone, *Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens*, in, Costagli Simone, Galli Matteo (a cura di), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (2010). Wilhelm Flink Verlag, München. P. 168.

che definirsi un pessimista sarebbe incorretto e incoerente, perché lui è qualcosa di ancora peggiore. “[...]Die Erinnerung macht krank. Ein Wort taucht auf, das Stadtbezirke aufreißt. Eine fürchterliche Architektur. In Menschenansammlungen schaut man hinein: Annäherungsversuche zwecklos! Der Tag ist erloschen.[...]”¹⁴⁸ Konrad, protagonista di *Das Kalkwerk*, pur di non vivere in balia degli eventi e del mondo che lo circonda, pur di non doversi quotidianamente confrontare con ciò che ‘sta al di fuori’, decide di far mettere delle inferriate massicce alle finestre di casa, montare porte che si chiudono con grossi catenacci e chiavistelli e, non da ultimo, in giardino fa crescere enormi cespugli. Decide quindi di isolarsi nel suo piccolo mondo protetto evitando persino di essere visto, ma anche tentato, da tutto ciò che sta fuori. Il protagonista di *Verstörung* incarna il nichilista Nietzsche, che ha perso la fiducia nell’altro ma soprattutto nel progresso (riprendendo quindi il pensiero di Benjamin e l’immagine dell’Angelo Nuovo). Tutti e tre i testi hanno in comune l’immagine di una realtà e di conseguenza anche di un’esistenza in decomposizione, maleodorante (come in *Süskind*), dominata da cadaveri, malati e sofferenti. “[...]In Thematik und Ausdrucksform ist Thomas Bernhards Erzählkunst eine Kunst der Variation. Diese Abwandlungstechnik wird ihm manchmal als Platte Einfallslosigkeit verübelt, eine Kritik, die nicht treffend ist.[...]”¹⁴⁹ Oltre che al livello tematico, le tracce del postmoderno sono riconoscibili nel tipo di scrittura adottata da Bernhard. Ciò che si nota immediatamente ad una lettura superficiale è l’assenza della frammentazione. Questi tre testi di Bernhard, non solo non sono frammentati, ma sono anche privi – è il caso soprattutto di *Frost* – di pause e punteggiature, facendo sì che i pensieri e le parole dello scrittore scivolino via in modo fluido e quasi senza respiro. “[...]Das sind Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang. [...]”¹⁵⁰ Tuttavia ad una lettura più attenta non sfuggirà che Bernhard fa un uso molto più fine e strategico del frammento. Come mette in evidenza Wendelin Schmidt-Drengler,

¹⁴⁸ Bernhard Thomas, *Frost* (1963). Suhrkamp, Berlino. P.43.

¹⁴⁹ Meyerhofer Nicholas J., *Thomas Bernhard* (1985). Colloquium Verlag, Berlin. P.25.

¹⁵⁰ Roszbacher Karlheinz, *Quänger-Quartett und Forellen-Quintett. Prinzipien der Kunstübung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard*, in, Bartsch Kurt, Goltschnigg Dieter, Melzer Gerhard (a cura di), *In Sachen Thomas Bernhards* (1983). Königstein, Tanus. P. 79.

“[...]Bernhards Werk endet meist dort, wo der Leser das Ende noch nicht ansetzen möchte, da er die Ursache der fortwährenden Irritation nicht geklärt sieht. Bernhard macht bewusst, wie sehr die „erzählte Welt“ auf der Einrichtung einer Scheinkausalität basiert, deren Fragwürdigkeit Musil auf seine Weise demonstriert hatte. Die Möglichkeit, mit seinem Werk den Verdacht eines vollkommenden Kunstwerkes, das es in der Tat nicht geben kann, zu erwecken, unterläuft Bernhard dadurch, dass er das Fragment zum Prinzip erhebt: „Die Wendungen zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie [die Kunstwerke, W. S.-D.] wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen, beide Momente hat das Fragment.“ Auf der anderen Seite insistiert Bernhard, konsequent die Forderung nach der stets Fragmentarischen aufhebend, auf dem Kunstwerk, dessen Vollendung alles andere als bloß fragmentarisch erweist. Der „Kegel“ in ‚Korrektur‘ ist möglicherweise Chiffre für eine Perfektion, die zum Tod der Person führt, für die sie bestimmt war, und die auch den Tod dessen nach sich zieht, der das Werk vollenden konnte. [...]”¹⁵¹

Inoltre il continuo utilizzo che l'autore fa di associazioni, parallelismi, ripetizioni, catene associative, ellissi e, non da ultimo, dell'ironia rafforzano ulteriormente le basi postmoderne su cui poggiano questi tre testi. L'autore ammette di non essere un amante di queste tecniche prettamente postmoderne, ma allo stesso tempo è costretto a riconoscere di non poterne fare a meno in quanto è l'epoca a stessa a richiederle e pretenderle.

“[...]Das Zitieren geht mir auf die Nerven. Aber wir sind eingeschlossen in eine fortwährend alles zitierende Welt, in ein fortwährendes Zitieren, das die Welt ist. [...] in Wirklichkeit gehen wir, wenn wir konsequent gehen, und am aufmerksamsten in den Büchern, immer durch Landschaften, die wir längst kennen. Wir kommen auf nichts Neues. Wie wir in den Wissenschaften auf nichts Neues kommen. Alles ist vorgeschrieben. [...]”¹⁵²

¹⁵¹ Schmidt-Drengler Wendelin, *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*(1986). Sonderzahl, Vienna. P.109.

¹⁵² Bernhard Thomas, *Verstörung* (1967). Suhrkamp, Berlino. P.169.

Per quanto concerne le ripetizioni, ad essere reiterata è sempre una parola, un'espressione o una frase, con l'intento di rimarcare l'importanza e il ruolo fondamentale che gioca, sia per il personaggio e il suo percorso, sia per lo scrittore stesso che in questo modo vuole in qualche modo indirizzare il lettore.

“[...]Die beständigen Wiederholungen und ihre Funktionalisierung im Werk Thomas Bernhards ist das Monomaische an diesem Werk. Wiederholt werden im Einzeltext Worte, Begriffe, Satzflöskeln, Sätze, Satzstrukturen, kleinere und komplexere Motive (in einem nicht-technischen Sinn), schließlich narrative Strukturen, Handlungsstrukturen und Paradigmen; und das Ganze wird wiederum von Einzeltext zu Einzeltext im Werk wiederholt. [...]”¹⁵³

Il secondo invece, non solo ha realizzato un'opera postmoderna, ma vi ha teorizzato le caratteristiche di questa condizione al suo interno. Il testo in questione è la *Trilogie der Entgeisterung*. Della trilogia fanno parte i seguenti tre romanzi: *Sinnliche Gewissheit* (1988), *Selige Zeiten, bruechige Welt* (1991) e *Schubumkehr* (1995). La complessa trilogia scritta da Menasse presenta cinque caratteristiche fondamentali della letteratura postmoderna: citazionismo, tecnica del montaggio, pastiche, ironia e lo spaesamento dell'individuo.

“[...]Der Schrecken in der Postmoderne in ein Zitat, und er wird als ein solches perfektioniert. Der Autor hält sich an diverse Vorlagen, doch er ist noch weitaus raffinierter als sie, denn er kombiniert und verschachtelt sie mit- und ineinander. Zudem hat er die – freie – Wahl. Die Archive der Literatur, auch die Archive der bildenden Kunst und die Archive des Films sind prall gefüllt mit Bildern, die eine stürmische Seereise beschreiben können. Der Autor kann nehmen, was er will. Er fügt Bild an Bild. Effektivoll wird Augenreiz mit Augenreiz kombiniert. [...]”¹⁵⁴

¹⁵³ Jahraus Oliver, *Die Wiederholung als Werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhard* (1991). Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. P.20

¹⁵⁴ Moser Gerda Elisabeth, *Das postmoderne ästhetische Tableau und seine Beziehungen zu Leben und Denken*, in, Henk Harbers (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* (2000). Rodopi, Amsterdam. P.46.

Attraverso la tecnica del montaggio i tre romanzi di Menasse sono un concentrato di citazioni filosofiche (Benjamin, Hegel) e letterarie (Mann, Lukàcs, Handke, Von Kleist, Proust, Sterne, solo per citarne alcuni). Attraverso il protagonista della trilogia che si atteggia e vive un'esistenza in pieno stile postmoderno, Robert Menasse ha realizzato un'opera che si configura come una satira della discussione stessa del postmoderno.¹⁵⁵ Significativo a tal proposito un passaggio del secondo romanzo della trilogia, in cui Menasse scrive:

“[...]Und selbst wenn jedes Originalkunstwerk nebenbei Auseinandersetzung mit der Tradition, mit dem Kanon ist, [...] so ist sie doch schon unmittelbar gescheitert, wenn sie nichts anderes als Paraphrase, Zitat, Auseinandersetzung mit bestimmten anderen Kunstwerken. Werke, die den Vergleich mit den anderen suchen und voraussetzen, statt jeden Vergleich mit anderen zurückzuweisen, das sind Machwerke, nicht Kunstwerke. [...]”¹⁵⁶

In base a quanto sostenuto da Menasse attraverso le parole del suo personaggio, si può constatare come lo scrittore si schieri nettamente dalla parte di coloro che criticano l'operato dei postmoderni. Menasse arriva a definire le loro opere - e quindi anche la sua? – un “lavoro penoso” (Machwerke), ma assolutamente non un'opera d'arte (Kunstwerke). Solo un misero risultato si può ottenere se si ha a che fare con un'opera prodotta del pastiche di altri stili o testi. In merito al delicato dibattito sull'estetica del postmoderno, l'accostamento ad un canone letterario si presenta come un'ardita provocazione, il cui scopo è quello di suscitare un certo stupore e di provocare una certa irritazione.¹⁵⁷ È proprio in questa provocazione che è insita la componente satirica a cui si accennava in precedenza.

¹⁵⁵ Jachimowicz Aneta, *Das schwierige Ganze. Postmoderne und die “Trilogie der Entgeisterung” von Robert Menasse* (2007). Peterlang Verlag, Frankfurt a. M. P.17.

¹⁵⁶ Menasse Robert, *Selige Zeit, brüchige Welt* (1991). Suhrkamp, Berlin. P.177

¹⁵⁷ Liessmann Paul Konrad, *Konstruktion und Erfahrung. Anmerkungen zur Prosa von Robert Menasse, Norbert Gstrein und Alois Hotsching*, in, Delabar Walter Jung Werner, Pergande-Kaufmann Ingrid. (a cura di), *Neue Generation, neues Erzählen* (1993). Springer, Heidelberg. P.195.

1.4 Deutsche Postmoderne: die Ostzone

Quando il postmoderno arriva anche in Europa, la Germania è già divisa da una cortina di ferro. Il postmoderno, in quanto condizione nata negli Stati Uniti, in occidente quindi, non può essere accolta e diffusa in un regime di stampo sovietico, oriente quindi, quale la Germania Est è. Ciò fa sì che la diffusione del postmoderno non avvenga in modo parallelo e uniforme in Germania Ovest ed Est. Come si è potuto constatare nel capitolo precedente, il postmoderno ha avuto larga diffusione nei territori della Germania Occidentale. La stessa cosa, invece, non si può dire per la Germania Est, che è rimasta, a causa dell'ideologia socialista, molto meno permeabile a questa nuova condizione di stampo occidentale. Soprattutto la questione che ci si è posta, è come possa conciliarsi il postmoderno con una società e un'economia di fondamento prettamente moderno, il cui regime era assolutistico, feudale e premoderno.¹⁵⁸ Pertanto, parlare del postmoderno durante il regime della DDR è tutt'altro che semplice, e i critici ancora oggi non concordano all'unanimità sulle sue coordinate. Ciò che sembra evidente, tuttavia, è che il postmoderno si sia diffuso intorno alla fine degli anni '70 in DDR come reazione al regime, in particolare come reazione al realismo socialista. Se, però, in Germania Ovest ha avuto una diffusione su larga scala, lo stesso non si può dire per la Germania socialista.

Gli scrittori che aderiscono ai canoni postmoderni sono ben pochi, soprattutto quelli della generazione dei "senior", che credevano nell'utopia socialista; uno dei primi è proprio Heiner Müller. In lui e nei suoi contemporanei si ritrovano le tracce del postmoderno nel ricorso alla tradizione classica [Heiner Müller, *Hamletmaschine* (1977)], nella tecnica del collage [Müller, *Germania Tod in Berlin* (1977); *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1977). Reinhard Jirgl, *Genealogie des Tötens* (1985-89); *Der Mutter-Vater Roman, Ubericht* (1990); *Protokollkomödie in den Tod* (1990); *Im offenen Meer* (1991)]. Il Müller che si confronta con il postmoderno e le sue tematiche è, secondo i critici, una brutta copia di quello conosciuto fino alla prima metà degli anni '70, che compie una virata negativa

¹⁵⁸ Emmerich Wolfgang, *Gleichzeitigkeit: Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR*, in, Arnold Heinz Ludwig (a cura di), *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: DDR. Österreich* (1988). Text+Kritik, München. Pp. 193-211.

andando a stravolgere completamente le sue opere, tanto a livello dei contenuti, quanto a livello dello stile. La critica più pesante che viene mossa alle sue opere ‘postmoderne’ è che altri non siano che una galleria fotografica di meri cliché postmoderni.¹⁵⁹ In altre parole, Müller viene accusato di servirsi dei topoi del postmoderno, in particolare della tecnica del collage, senza ottenere brillanti risultati. Un esempio di ciò è rappresentato da due drammi realizzati nel 1977: *Germania Tod in Berlin* e *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In entrambe, secondo Schneider,

“[...]Mit seinen negativen Geschichtscollagen, [...] hat Müller seine dramatische Methode radikal geändert ,indem er auf eine durchgehende Fabel und auf ausgearbeitete Charaktere verzichtete ,Szenen und Inhalte aus beliebigen Geschichtsepochen mehr oder weniger willkürlich collagierte und die Epochen gleichsam im Zeitraffer zusammenschob. [...]”¹⁶⁰

Ciò che ne deriva, nel suo complesso è un insieme di frammenti, accostati l’uno all’altro mediante un collage, la cui immagine finale risulta caotica e tutt’altro che unitaria. Tuttavia questo non dovrebbe stupire più di tanto, dal momento che rispecchia in pieno le caratteristiche postmoderne. Lo scrittore, infatti, non ne stravolge il concetto, anzi, forse risulta molto più in linea con la condizione postmoderna di quanto non lo siano stati altri suoi coetanei, sia di provenienza est che ovest. Il titolo stesso della seconda opera sopra citata, “Vita di Gundling Federico di Prussia Sonno Sogno Grido di Lessing” è di per sé postmoderno: privo di una qualsiasi punteggiatura, accostamento di più azioni (sonno, sogno, grido) e più figure (Gundling, Federico di Prussia e Lessing), quasi ad indicare l’assenza di un ben delineato confine tra l’uno e l’altro. Ciò che emerge inoltre è la dissoluzione delle forme testuali e la messa in discussione dei concetti di realtà, razionalità e identità abolendo la distinzione tra un personaggio e

¹⁵⁹ Schneider Michael, *Bertolt Brecht und seiner illegitimer Erbe Heiner Müller* (3/1998).

http://www.schneider-michael-schriftsteller.de/web_documents/berthold_brecht_und_sein_illegitimer_erbe_heiner_m_ller.pdf.

¹⁶⁰ Ibidem. P.4.

l'altro.¹⁶¹ L'effetto straniante che il collage à la Müller produce è la messa in discussione della validità di tutte le immagini fornite e prodotte dal testo.¹⁶²

Con la tecnica del collage si cimenta anche Reinhard Jirgl, però, ottenendo risultati molto dissimili da quelli di Müller. La caratteristica più evidente delle opere di Jirgl, e che lo discosta in parte dal precedente scrittore, è che la sua scrittura non è prettamente postmoderna, quanto piuttosto un insolito miscuglio tra tecniche moderne, avanguardistiche, post-strutturaliste e postmoderne.¹⁶³ I testi *Genealogie des Tötens*, *Der Mutter-Vater Roman*, *Uberich*, *Protokollkomödie in den Tod* e *Im offenen Meer*, scritti in DDR ma pubblicati solamente dopo la riunificazione, presentano una sapiente alternanza d'immagini montate insieme ai dialoghi e alle riflessioni dei protagonisti.

Se gli esponenti della generazione di Müller tendono a non confrontarsi con il postmoderno (ad esclusione di quelli che abbandonano la DDR), rimanendo fedeli agli ideali socialisti, la stessa cosa non avviene per quella successiva, che invece, sposa in pieno la sua ideologia e i suoi disagi. Si tratta di quella generazione che emerge nella prima metà degli anni '80 e che si configura come rivoluzionaria rispetto a quella precedente, con il chiaro intento di rompere con i canoni passati (proprio come fa il postmoderno): la generazione del Prenzlauer Berg, identificata poi con il termine di *Hineingeboren*, vale a dire coloro che sono “nati dentro” (in DDR).

“[...]Die Postmoderne-Diskussion in der DDR war eine Erweiterung der leidigen Realismusfrage – sie stand in der ersten Hälfte der achtziger Jahre im Zeichen der vorsichtigen Annaehrung. Ende der Achtziger erhielt sie provokativere Proportionen, nämlich als (in der Manier des sogenannten postmodernen Historizismus) innovative

¹⁶¹ Chiarloni Anna, *1968-1989: Una letteratura critica verso il riconoscimento internazionale*, in, Sisto Michele (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR* (2009). Scheiwiller, Milano. Pp.204-205.

¹⁶² Hörnigk Frank, *Nachbemerkung*, in, Hörnigk Frank (a cura di), *Heiner Müller: Werke I. Die Gedichte* (1998). Weidler Verlag, Frankfurt a. M. P. 339.

¹⁶³ Tommek Heribert, “*Von Dämmerung zu Dämmerung*”. *Zum Verhältnis von Moderne, Post-Moderne und Ost-Moderne im Werk von Reinhard Jirgl*, in, Chilesse Viviana, Galli Matteo (a cura di), *Im Osten geht die Sonne Auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur* (2015). Königshausen & Neumann, Würzburg. P.125.

Konzepte der Realismus des ausgehenden 20. Jahrhunderts in die Kultur der Anfänge der Neuzeit gespiegelt wurden.[...]”¹⁶⁴

Con questa generazione il postmoderno assume in Germania Est una sua configurazione propria che si pone come variante a quello delle società post-capitalistiche. Le loro opere sono state viste come un importante evento culturale che ha caratterizzato il ventesimo secolo.¹⁶⁵ Ciò che ne deriva, a livello delle opere realizzate, non è più il prodotto di un capitalismo globale, quanto piuttosto l’effetto della contemporanea convivenza tra impulsi premoderni, moderni e postmoderni all’interno della società socialista.¹⁶⁶ Si è visto come in Germania ovest, il genere prediletto dai postmoderni fosse il romanzo, in particolare quello storico. La cosiddetta *Prenzlauer Berg Szene*, invece, riversa le tendenze postmoderne sulla poesia. Secondo Welsch¹⁶⁷, questa generazione di lirici proveniente e residente nell’omonimo quartiere di Berlino Est, si confronta con il postmoderno, non attraverso la negazione del moderno, ma piuttosto attraverso una radicalizzazione di esso. In altre parole il postmoderno di stampo ‘socialista’, se così lo si può definire, si configura in maniera molto diversa, perlomeno a livello dell’ideologia, rispetto a quello in Germania Ovest.

“[...]Die postmoderne Verfassung dieser Dichter ist weder reiner Westimport noch eine Reaktion auf ausschließlich westliche Phänomene. Sie hat vielmehr ihre Ursprünge in der Verabschiedung der vorherrschenden Leitideen des staatlichen Sozialismus,

¹⁶⁴ Berendse Gerrit-Jan, *Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta. P.252.

¹⁶⁵ Römisch Siegfried, *Notizen über eine neue Autorengeneration*, in, *Weimarer Beiträge* 25. (1979). H.7. P.5.

¹⁶⁶ Cfr. Lewis Alison, *Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta. Pp.257-286.

¹⁶⁷ Cfr. Welsch Wolfgang, *Unsere Postmoderne Moderne* (1993). Akademie Verlag, Berlin. Pp.106-108.

insbesondere in der Absage an die Emanzipation der Menschheit durch die Diktatur des Proletariats und die Realisierbarkeit der sozialistischen Utopie. [...]”¹⁶⁸

Ciò che, invece, non varia rispetto al postmoderno occidentale, è la realizzazione di opere all’insegna della pluralità e della molteplicità, dell’ironia e del distacco, attraverso essa, dal passato e dalla realtà. In particolare questa generazione si pone in maniera scettica nei confronti di alcune nozioni classiche, come quella di verità, ragione e progresso che vengono messe fortemente in discussione, a differenza di quanto fatto dalla generazione precedente, proprio attraverso il pluralismo.¹⁶⁹ Il distacco dalla realtà coincide con la dissoluzione degli ideali utopici del socialismo, con il conseguente scetticismo di un individuo deluso e l’amara presa di coscienza che la realtà non è all’altezza delle aspettative.

Tutti questi elementi sono al centro della lirica degli esponenti della *Prenzlauer Berg Szene*, in particolare quella di Uwe Kolbe. „Der Morgen und der Abend, / Zwei Punkte in der Welt, dazwischen / Du Nichts bist, nichts weißt. / Grindig, verantwortungslos, stumm.[...]“¹⁷⁰ - scrive Kolbe, classe 1957. L’individuo non è nulla e non sa nulla, e attraverso il metaforico viaggio nell’inferno Dantesco, non può far altro che rimanere muto e non assumersi le proprie responsabilità. Il messaggio di Kolbe è molto chiaro, l’uomo, nella discesa infernale della società, non può far nulla se non farsi scudo con il cinismo.

“[...]Du schufst den Garten Eden /zur Marter unseres Bewusstseins / mit trügerischem Wunsch zurück / in eine sogenannte helle Zukunft, / und warst gewiss von Anfang an, / dass es als Motor taugt, / für ein paar Tausend Jahre Krieg, / für ein paar Tausend Jahre Unruh, / die du betrachtend, in Vollendung / des Zynismus, nun genießt. [...]”¹⁷¹

¹⁶⁸ Lewis Alison, *Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta. P.261.

¹⁶⁹ Ibidem. P.260.

¹⁷⁰ Kolbe Uwe, *Bornholm II. Gedichte* (1986). Suhrkamp, Berlino. P.17.

¹⁷¹ Kolbe Uwe, *Hineingeborenen* (1980). Suhrkamp, Berlino. P.116.

Secondo quanto sostenuto da Welsch, la lirica di Kolbe mostra uno spostamento continuo tra progresso e regresso e viceversa ed è proprio questa caratteristica che renderebbe i suoi testi postmoderni.¹⁷² Non c'è alcun rimpianto, tristezza o nostalgia nelle parole di Kolbe o in quelle dei suoi coetanei e anche questo sarebbe un sintomo evidente del postmoderno, che si differenzia, proprio in virtù di quest'assenza, dal moderno.¹⁷³

Della frammentazione si serve Sascha Anderson, ma chi ne fa un uso magistrale è soprattutto Bert Papenfuß-Gorek, classe 1956, con l'intento di creare una rottura a livello linguistico e testuale per smascherare la falsa morale socialista. “[...]In dem Dichter Bert Papenfuß-Gorek [...] vereinen sich postmoderne Haltung und Gefühlslage mit lyrischen und linguistischen Innovationen, die in einem Vergleich mit einer gemeinhin als postmodern geltenden Ästhetik standhalten. [...]”¹⁷⁴ Papenfuß-Gorek fa un uso magistrale della lingua, piegandola e plasmandola al suo volere. *Dreizehntanz*, raccolta di poesie scritte tra il 1973 e il 1988 e pubblicata nel 1988 contemporaneamente in DDR e BRD, ne è il primo esempio. Dietro queste imposizioni linguistiche, a cui il lettore viene sottoposto, sembra celarsi un'esplicita volontà dell'autore di contestare e mettersi in contrapposizione al sistema. Non rispettando le 'regole' e i canoni linguistici creati e voluti dalla società, l'autore indirettamente manifesta la sua non adesione all'intero sistema che, tra le altre cose, ha creato anche quello linguistico. Liberando la lingua dal grigiore e dal suo irrigidimento, libera anche sé stesso da quel grigiore che caratterizza l'esistenza sua e dei suoi contemporanei. A differenza della lirica di Kolbe, la sua è ricca di numerosi giochi di parole, catene create per mezzo di assonanze, neologismi derivanti dalla fusione di più parole o da vocaboli cui viene cambiata l'ortografia e ibridazioni di parole: “[...]& noch solchen wortschaetzen /so ich schaetze alle leute / noch solche wortschaetze / gegen

¹⁷² Welsch Wolfgang, *Unsere Postmoderne Moderne* (1993). Akademie Verlag, Berlin. Pp.179.

¹⁷³ Harbers Henk: *Gibt es eine 'postmoderne' deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs*, in, *Literatur für Leser* H.1 37/51. (1997). P.52-69.

¹⁷⁴ Lewis Alison, *Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta. P.268.

fertfestigungen /fertfestiger zungen / bekwehmlichkeiten / trott zu beschreiten [...]”¹⁷⁵

Questo frammento di poesia tratto dalla raccolta di poesie Soja (1990) è emblematico di quanto detto sopra: l'autore qui gioca soprattutto con l'ortografia (i sostantivi non hanno la lettera maiuscola, manca l'Umlaut nei termini che lo richiederebbero e alcune parole sono scritte come si pronunciato [bekwehmlichkeiten]) e con le assonanze. Un altro elemento postmoderno rintracciabile nelle poesie di questo autore, e che è strettamente correlato a quanto detto e visto finora, è la fusione tra low e high culture di cui parla Leslie Fiedler.

“[...]Dem feierlichen Ernst allen öffentlichen Lebens wird bei Papenfuss-Gorek mit einer ‘ferspottung’ vieler Formen der Hochkultur entgegengetreten. Ähnlich wie bei der amerikanischen Postmoderne [...], die eine Reaktion auf die ‘Achtbarkeit, Vornehmheit und den Akademismus’ der Kunst der Moderne waren, zielten die Dichter und Künstler um den Prenzlauer Berg auf eine Überbrückung des von Leslie A. Fiedler proklamierten Grabens zwischen Pop- und Hochkultur ab. [...]”¹⁷⁶

Il postmoderno emerge attraverso la lingua anche nelle poesie di Andreas Koziol, Rainer Schedlinski e Stefan Döring, anche se la loro risulta molto meno sofisticata e costruita di quella di Papenfuss-Gorek.

spruch:

natürlich fühle ich mich sprachlos

selbstverständlich überrede ich mich

es zu sagen wie ich mich fühle

ohne zweifel drücke ich mich falsch aus

anspruch:

immerhin wer nicht hinhört versteht mich

schliesslich ist der witz nur daher gesagt

¹⁷⁵ Papenfuss-Gorek Bert, *SoJa* (1990). Galrev Druck-u.V.-G, Berlin. P.8.

¹⁷⁶ Lewis Alison, *Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta. P.271.

geföhle stecken sowieso unter einer decke
worte zumindest haben hier nichts zu sagen
einspruch:
aber dennoch, einbildungen föhren mich an
gesichte bereden, visionen beschprechen mich
spots preisen an, vorstellungen überzeugen
alle bilder werden wörtlich genommen
ausspruch:
zwar sind die kaum was sehn verstaendnisvoll
doch wems die sprache verschlägt kann zusehen¹⁷⁷

Fin dal titolo, *mit den worten sterben die bilder*, Döring introduce una tematica postmoderna, quella della rottura. Il messaggio di questo autore è quello che, nel presente, non c'è più alcun legame tra il simbolico e l'immaginario. Nel momento in cui emerge la parola scritta (il simbolico), le immagini (l'immaginario) non trovano più spazio, perché ora 'vengono prese alla lettera' (alle bilder werden wörtlich genommen). Qui viene veicolata l'idea di postmoderno come rottura con il passato e con l'epoca e canoni moderni. Döring non crea neologismi, né ricerca un linguaggio particolare per contrastare il sistema, come faceva Papenfuss-Gorek. Preferisce farlo attraverso la semplicità, limitandosi al mancato utilizzo delle lettere maiuscole per i sostantivi e alla creazione di giochi di parole, di cui il postmoderno è ricco. Döring scandisce le quartine tra 'spruch', 'anspruch', 'einspruch' e 'ausspruch', giocando con la versatilità della lingua tedesca e andando a creare, allo stesso tempo, una catena linguistica. Nella lirica di Döring ad essere frammentata e non è solo la realtà ma anche l'individuo, che oltre ad essere rimasto 'senza parole' (sprachlos), è diviso tra 'spruch' – 'anspruch' – 'einspruch' – 'ausspruch'.

Alla luce di quanto visto nel corso di queste pagine, è possibile affermare che il postmoderno si diffonde in Germania Est a partire dallo scetticismo dell'individuo nei confronti del sistema. Questo scetticismo coincide, nella prima generazione, con la fuga dall'est e l'assorbimento di tutte le idee bandite in DDR; nella seconda generazione,

¹⁷⁷ Hesse Egmont (a cura di), *Sprache und Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR* (1988). Fischer, Francoforte. P.89.

invece, corrisponde allo strumento per emergere dall'indifferenza in cui vivono, ai margini della società, costretti dal regime che non li considera alla sua altezza. Il postmoderno viene concepito da autori come Müller allo stesso modo degli autori della Germania Ovest, mentre dagli *Hineingeborenen* è interamente mediato attraverso il linguaggio, che diviene l'elemento postmoderno per eccellenza.

II. VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG BEI WALTER KEMPOWSKI

“La scrittura è resurrezione.
O un tentativo di resurrezione.
O una cerimonia funebre,
l’elaborazione di un lutto.”
(Nadia Fusini, *Possiedo la mia anima*)

2. Mea culpa, nostra culpa: Kempowski e la scrittura

“Ich habe meine Familie zerstört. Ich versuche sie auf den Papier wieder aufzubauen”¹⁷⁸
- spiega Walter Kempowski (1927-2007) nel corso di un’intervista con Manfred Dirks. Il giovane Kempowski, accusato nel 1948 dal regime sovietico di aver compiuto atti di spionaggio a favore del blocco anglo-americano, viene condannato a venticinque anni di reclusione presso il carcere di Bautzen. A pagarne le conseguenze sono anche la madre e il fratello, anch’essi condannati a scontare una pena, rispettivamente di dieci e sei anni. La reclusione di Kempowski terminerà, grazie ad una riduzione della pena, otto anni più tardi. Il giovane si ritroverà all’età di ventisette anni di nuovo in libertà, senza alcun titolo di studio (l’arresto è precedente alla maturità) e senza alcun futuro. Dinnanzi a lui solo macerie, quelle del passato e quelle della sua famiglia. Nel corso di una lezione tenuta nel 1990 presso un liceo di Kaufbeuren, Kempowski ripercorre il periodo subito successivo alla sua scarcerazione. Tornato a casa della madre ad Amburgo, pensava di trascorrere i suoi giorni senza far nulla, se non dormire e mangiare quanto preparatogli da lei. Questa rotta autodistruttiva s’interromperà, però, dopo tre settimane, quando la madre lo mette alla porta con una valigia e cento marchi,

¹⁷⁸ Gespräch: Prof. Manfred Dirks mit Walter Kempowski, *40 Jahre Freiheit und was damit anfängt* (26.9.96). 37.28, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

intimandolo di andare a Göttingen e ricominciare a partire dalla maturità. Kempowski ammette, a posteriori, che quel gesto gli ha salvato la vita.¹⁷⁹ Dopo aver preso la maturità in una scuola serale decide di studiare pedagogia. Il titolo conseguito gli permetterà di essere assunto in una piccola scuola a Nartum, nel nord della Germania. È a questo punto che inizia per Kempowski una carriera parallela, quella di maestro e quella di scrittore,¹⁸⁰ realizzando quello che era stato un suo sogno fin da bambino.¹⁸¹

“Ich wollte nur erzählen; aber ich wollte vor allem alles erzählen, was die Leute überhaupt nicht hören wollen oder was sie nicht hören sagen wollen.”¹⁸² Ciò che Kempowski racconta è non solo il recente passato tedesco collettivo, ma anche quello suo, privato, facendo confluire l’uno nell’altro, la memoria collettiva in quella privata, perché la sua colpa è anche quella del popolo tedesco, incapace di contrastare un sistema di distruzione di massa e reo di voler dimenticare gli eventi e le proprie implicazioni in essi.

“Hinzu kam die Frage der *Schuld*: der eigenen Schuld an der Zerstörung der Familie und am Schicksal der Mutter, dazu die Schuld des Bürgertums, dem er entstammte, das kollektive Versagen einer ganzen sozialen Schicht angesichts der politischen Herausforderung durch die Verbrechen der Nazis. [...] Es ging Kempowski von Anfang an um die eigene Biographie und gleichzeitig um die politischen Ereignisse und gesellschaftlichen Strukturen. Er konnte den einzelnen Bürger nicht ohne das Bürgertum sehen, *den* Deutschen nicht ohne *die* Deutschen, sein Verhalten, seine Schuld, sein Schicksal nur verknüpft mit der Haltung, der Schuld, dem Schicksal all der anderen.”¹⁸³

¹⁷⁹ Lesung: Staatliches Gymnasium Kaufbeuren am Donnerstag 11.10.1990. 3935, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

¹⁸⁰ Ursula Schwarzer, *Erlebte Geschichten*, 24.04.1999 WDR Radio 5: *Bücher, Swing und Lange Haare – der Schriftsteller Walter Kempowski erinnert sich*. 32.4022, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

¹⁸¹ Interview mit Walter Kempowski. Deutsche Welle. 6544, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

¹⁸² Lesung: Staatliches Gymnasium Kaufbeuren am Donnerstag 11.10.1990. 3935, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

¹⁸³ Hempel Dirk, *Autor, Erzähler und Collage in Walter Kempowskis Gesamtwerk*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. P.23.

Nel documentario *Schuld und Schatten: Der Schriftsteller Walter Kempowski und die Vergangenheit* realizzato da Cherry Duyns nel 1990, è presente un'intervista nella quale Kempowski afferma che il suo sentimento nei confronti della Germania è allo stesso tempo di amore e di odio. Se pensa alla moglie, ai figli o a Schubert, prova amore verso questa patria, poiché ha dato alla luce queste persone per lui importanti; ma se pensa allo sterminio ebraico, al periodo delle due guerre o alla società che lo ha costretto ad 8 anni di reclusione, allora ciò che prova è un odio profondo, verso una nazione che lui definisce *verflucht*, vale a dire dannata.¹⁸⁴ La convivenza tra questi due sentimenti, il prevalere talora dell'uno, talora dell'altro, emergerà in pieno all'interno dei suoi testi. Il suo desiderio di riportare alla luce in passato, darà origine a due imponenti opere: *Deutsche Chronik* e *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch*. La prima si compone di 9 volumi, di cui 6 romanzi e 3 volumi d'inchiesta (Befragungsbände): I. *Aus großer Zeit* (1978), II. *Schöne Aussicht* (1981), III. *Haben Sie Hitler gesehen?* (1973), IV. *Tadellöser & Wollf* (1971), V. *Uns geht's ja noch gold* (1972), VI. *Haben Sie davon gewusst?* (1979), VII. *Ein Kapitel für sich* (1975), VIII. *Schule* (1974), IX. *Herzlich Willkommen* (1984)¹⁸⁵. La seconda è invece il risultato di un lavoro monumentale, suddiviso in quattro parti, nato dalla forte volontà di Kempowski di dar voce a tutti i ricordi legati al periodo della seconda guerra mondiale: 1. *Barbarossa '41* (2002), 2. *Januar und Februar 1943* (1993), 3. *Fuga Furiosa. Winter 1945* (1999), 4. *Abgesang '45* (2005).

Il percorso intrapreso da Walter Kempowski negli anni settanta si oppone in modo deciso a quella che era stata fino ad allora la tradizione tedesca del secondo dopo guerra: il silenzio. Nessuno aveva mai avuto il coraggio di attingere ad un passato, troppo scomodo per essere ricordato. A parte la breve parentesi iniziale legata alla *Trümmerliteratur*, che caratterizza la fase subito successiva alla fine della seconda guerra mondiale, sul passato calerà il silenzio fino agli anni ottanta. Sia la Germania Est che la Germania Ovest avevano intrapreso la strada della rimozione delle macerie della guerra e del passato, servendosi solo, questo è il caso della DDR, per scopi

¹⁸⁴ Duyns Cherry, *Der Schriftsteller Walter Kempowski und die Vergangenheit* (1990). 40.123. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

¹⁸⁵ I volumi d'inchiesta sono il terzo, sesto e ottavo dell'opera. Come si evince dalle date di pubblicazione dei singoli volumi, l'ordine attraverso cui Kempowski ha ricreato la cronaca tedesca non corrispondono a quello cronologico con cui sono stati scritti.

propagandistici a favore della costruzione di uno stato antifascista. Il problema dell'impossibilità di confrontarsi con la storia è da una parte, legato alla questione della colpa e dell'incapacità di ciascun individuo di confrontarsi con essa e dall'altra, al problema ontologico legato alla difficoltà di trattare la shoah all'interno di opere letterarie.

“Der Nationalsozialismus hatte Mord, Gewalt und Zerstörung in einem Ausmaß in die Welt gebracht, das bislang unbekannt gewesen war – womit sich die Frage stellte, ob diese Version eines grenzenlosen Unrechts- und Menschenvernichtungsregimes überhaupt literarisch, mit ästhetischen Mitteln darstellbar sei. [...] Die Vorgänge in Auschwitz, im Warschauer Ghetto, in Buchenwald verträgen zweifellos keine Beschreibung in literarischer Form. Die Literatur war nicht vorbereitet auf und hat keine Mittel entwickelt für solche Vorgänge.”¹⁸⁶

Kempowski esce da questo vicolo cieco in cui la cultura tedesca del dopo guerra si è arenata. In un'intervista del 1974 Kempowski ammette:

“[...]Geschichte ist für mich wie ein Museum [...]. Ich finde, die Vergangenheit ist für uns eine Fundgrube, aus der wir Lehren ziehen können für die Gegenwart. [...] Vergangenheit und Gegenwart greifen ja andauernd ineinander über [...]”¹⁸⁷

A conclusione dell'intervista lo scrittore svela che lo scopo della sua scrittura è ben preciso:

“[...] Ich will zeigen, wie eine Gesellschaft sich restauriert hat und noch weiter restauriert und wie wenig sie im Grunde aus der Vergangenheit gelernt hat. In der

¹⁸⁶ Emmerich Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR* (1996). Aufbau Verlag, Berlin. P.87.

¹⁸⁷ Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.53.

Hoffnung, das sie etwas mehr nachdenkt und für Korrekturen empfänglicher wird.
[...].”¹⁸⁸

Dalle parole utilizzate da Kempowski emerge la sua indole di insegnante, che, ripercorrendo il passato, spera di riuscire ad insegnare qualcosa a chi leggerà i suoi testi. Come tale, pertanto, non vuole in alcun modo divulgare un sapere assoluto ed imporre il suo pensiero al lettore; anzi la sua scrittura è tale da costringere il lettore a divenire parte attiva, stimolandolo a riflettere e a ragionare. Solo in questo modo sarà in grado di imparare dai propri errori.

“Ein Pädagoge sollte nur frei unterrichten, das heißt, mit den Kindern selbst eine Eigenfibel schreiben, an ihren Erlebnissen orientiert. – Wenn ich nichts geleistet habe in meinem Leben, immerhin habe ich etwa dreihundert Kindern das Lesen und Schreiben beigebracht [...], und ich habe sie ‘gewahren lassen’ dabei, und nicht versucht, ihr Bewusstsein zu ändern”¹⁸⁹

La lettura deve produrre una crescita e una maturazione del lettore. La *Vergangenheitsbewältigung* rappresenta pertanto il punto di partenza, per se stesso e per l'intero popolo tedesco, nel tentativo di espiare le proprie colpe ed evitare che queste si ripercuotano anche sul suo futuro.

“[...]Die pädagogischen Ideen Kempowskis [beeinflussen] auch seine schriftstellerische Arbeit. Er will in seinen historischen Romanen belehren, indem er konkret zeigt, aber er will nicht Meinungen ausdrücklich vorschreiben, sondern die Möglichkeit zur eigenen Reflexion und Stellungnahme geben. [...]“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.54.

¹⁸⁹ Kempowski Walter, *Sirius, Eine Art Tagebuch* (1990). Albrecht Knaus Verlag, München. P.34.

¹⁹⁰ Blomquist Kristina, *Walter Kempowskis Tadelloeser & Wolff im Lichte narratologischer Theorien* (2007). Uppsala Universität, Uppsala. P. 19.

Secondo Carla Damiano, Kempowski ripercorrendo le principali tappe del passato tedesco, mette ordine, attraverso una sapiente tecnica del montaggio, in mezzo al caos.¹⁹¹ Se da un lato questa affermazione trova riscontro all'interno dei testi di Kempowski, dall'altro, però, la chiave di lettura della sua scrittura deve, a mio avviso, compiere un passaggio ulteriore, tenendo conto del background culturale che lo circonda. Nel caso di Kempowski sarebbe più corretto parlare di *tentativo* di mettere ordine in mezzo al caos, senza tuttavia annullarlo. La differenza tra le due affermazioni è sottile ma fondamentale se si considera che la produzione letteraria di Kempowski è figlia del postmoderno. Se lo scrittore avesse annullato il caos ci si troverebbe di fronte ad un'opera moderna, frutto di un'epoca dominata dall'ordine e da regole ben precise che contribuiscono a costituirlo. Il postmoderno, invece, come visto precedentemente, deve fare i conti da un lato, con il caos e l'assenza di punti cardine che possano regolarlo e dall'altro, con il moderno e in particolare con quell'idea di moderno legata al senso della realtà e della storia.¹⁹² Il senso più profondo della particella 'post' non è da intendere come un netto superamento della condizione precedente, quella moderna per l'appunto, quanto piuttosto come un continuum in evoluzione rispetto al passato. Alla luce di ciò, non sembra inverosimile poter affermare che il tentativo di Walter Kempowski di mettere ordine in mezzo al caos si manifesta – come evidenzia anche Damiano – nel tentativo di ricostruire il passato, quasi fosse un puzzle, attraverso i molteplici documenti o testimonianze in suo possesso (private e collettive), facendo interagire anche ciò che altrimenti viaggerebbe su un universo parallelo.¹⁹³ Tuttavia, il ricorso ad uno stile scrittura frammentato del testo, nonché l'utilizzo di neologismi e sintagmi non senso contribuiscono a destabilizzare il lettore e ad alimentare nuovamente il caos. È in virtù di ciò che quest'ultimo non viene annullato. Kempowski stesso annota

¹⁹¹ Damiano Carla, *Walter Kempowski: Lehrer und Schriftsteller. Das Montage- / Collage- Collage- Prinzip als Baustein des Unterrichts und des Schreibens*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Plöschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. P.186.

¹⁹² Vattimo Gianni, *La fine della modernità* (1985). Garzanti, Milano.

¹⁹³ Damiano Carla, *Walter Kempowski: Lehrer und Schriftsteller. Das Montage- / Collage- Collage- Prinzip als Baustein des Unterrichts und des Schreibens*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. P.173.

il 16 aprile 1978 nel suo diario *Culpa* la seguente riflessione: “Chaos wird künstlich hergestellt, damit sich ein Weg in den Ursprung auftut, hier gewinnt man eine neue Ordnung.”¹⁹⁴ Rilevanti in tal senso sembrano essere l’incipit e la conclusione della sua frase, ovvero che il caos viene creato artificialmente (o in senso più lato, risalendo alla radice dell’aggettivo *kunst-lich*, è insito nell’arte) e che all’interno dei suoi testi – attraverso quindi la mediazione dell’arte – non si giunge all’ordine, quello universale, bensì ad un ‘nuovo’ ordine. Questo nuovo ordine, altri non è che quello che permette alla frammentazione e a tutti gli altri stratagemmi letterari di convivere tra loro *postmodernamente* all’interno dei testi.

La scrittura di Kempowski è scandita da quattro ‘tempi’ che interagiscono continuamente tra loro e attraverso i quali riesce ad accedere al passato: frammentazione, ironia, non senso e musica. La prima ha la funzione di riflettere l’attuale condizione dell’individuo nonché dello scrittore stesso. Non solo la si ritrova all’interno dei romanzi e dei testi a impianto documentaristico, la frammentazione è insita all’interno della struttura stessa della *Deutsche Chronik*: i nove testi che la compongono non sono stati scritti in ordine cronologico. Questo aspetto è molto interessante, in quanto Kempowski fornisce una ricostruzione frammentata della storia tedesca, tenendo maggiormente in conto la sincronia degli eventi rispetto alla diacronia, che va a ricomporre solamente in un secondo momento, quando attribuisce il giusto ordine alle nove parti. La seconda è utilizzata con l’intento di ‘smascherare’ il passato rendendo il lettore parte attiva nella visione critica della storia. Kempowski scrive nei due diari *Culpa* e *Sirius* che, per poter descrivere il destino dell’uomo, lui deve riportarne sia le azioni buone che quelle cattive; tutto ciò, però, deve farlo con ironia perché l’agire umano è sempre un po’ ironico. Attraverso l’ironia viene posta anche una distanza tra lo scrittore e il suo testo, ma anche tra lo scrittore e il lettore. Il terzo, ovvero l’utilizzo del non senso, ha da un lato, la funzione di creare una specie di corto circuito all’interno della narrazione (quello che Kempowski definisce ‘creare artificialmente il caos’); dall’altra, però, si potrebbe anche sostenere che è attraverso questi sintagmi, frasi prive di senso e neologismi che si giunge a quel *nuovo ordine* di cui parla lo scrittore. Infine la musica, elemento pregnante della scrittura di Kempowski.

¹⁹⁴ Kempowski Walter, *Culpa. Notizen zum Echolot* (2005). Albrecht Knaus Verlag, München. P.8.

Come testimoniano i documenti conservati al *Literaturarchiv* della *Akademie der Kunst* di Berlino, Kempowski possiede una cultura musicale non indifferente, dovuta sia, agli anni di studio in conservatorio sia, alla sua grande passione per questa forma d'arte che lo ha portato ad apprezzare in particolare la musica classica e quella jazz. “Das Einzige, was mich am Tod wirklich traurig macht, ist, dass man als Toter keine Musik mehr hören kann”¹⁹⁵ – dichiara lo scrittore in un'intervista sulla *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. In queste parole è racchiuso il grande valore ‘vitale’ che ha la musica per questo scrittore. Allo stesso tempo la elegge a elemento principale della sua vita, l'unico che rimpiangerà *post mortem*. Senza la musica non sarebbe sopravvissuto agli anni di reclusione a Bautzen. In particolare è stato il ritrovamento di un grammofono rotto con il disco *Anita* (1941), di Leo Matthießen, a salvargli la vita.¹⁹⁶ Kempowski ebbe l'idea di costituire un piccolo quintetto con altri detenuti, suonando e cantando pezzi scritti da loro stessi.¹⁹⁷ “Bautzen war eine alte Kirche”¹⁹⁸ – dichiara lo scrittore. Ad un certo punto questo gruppo è stato legittimato anche dalla direzione carceraria che gli ha messo a disposizione una cella grande¹⁹⁹ dove potevano cantare tutti insieme, facendogli arrivare persino degli spartiti (Felix Mendelssohn Bartholdy, Brahms, Hans Pfitzner) da un pastore di Berlino. Grazie ai suoi studi giovanili in conservatorio, poté leggere le note e gli spartiti e insegnarli agli altri coristi, la maggior parte dei quali non era in grado di leggere le note. Nonostante in questa cella non battesse mai il sole, cantando dalla mattina alla sera riuscirono a sopravvivere.²⁰⁰ Nonostante nel 1954 quasi la metà dei detenuti fu liberata – a seguito di un'amnistia - e il coro fu privato di numerosi elementi (rimasero in ventitré), lo scrittore di Rostock riuscì a reclutare nuovi

¹⁹⁵ *Wenn es aus ist, ist es aus* (7 ottobre 2007). *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*.

¹⁹⁶ *Prominente und Ihre Lieblingsmusik: Walter Kempowski*. Gesendet von NDR am 16.8.1992, 21 Uhr. 32.3954, *Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino*.

¹⁹⁷ *Zur Person Walter Kempowski*. Sendung am 9.1.91 15.30-16.55 SDR II. 32.3951, *Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlin*.

¹⁹⁸ *Millennium Musicum mit Walter Kempowski*. 32.4021. *Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino*.

¹⁹⁹ Questa cella era diventata la loro ‘casa’. Qui facevano tutto: mangiavano, dormivano e cantavano. Cfr. *Millennium Musicum mit Walter Kempowski*. 32.4021. *Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino*.

²⁰⁰ *Erlebte Geschichten: Bücher, Swing und lange Haare – Der Schriftsteller Walter Kempowski erinnert sich*. Aufgezeichnet von U. Schwarzer. Sendung am 24.04.199, WDR Radio 5. 32.4022. *Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino*.

coristi - riuscendo a riportalo a trentacinque elementi – e potendo continuare a sopravvivere grazie alla musica. “Musik gibt mir Freiheit. [...] Es war ein schönes besonderes Erlebnis.”²⁰¹ La musica gli restituiva quella libertà che il regime sovietico, accusandolo ingiustamente di spionaggio, gli aveva tolto molti anni prima. Inoltre, Kempowski ammette che ascoltando le sonate per violino e pianoforte di Brahms ha percepito una forte affinità con il mestiere dello scrittore. I prodotti di entrambi gli artisti li sentiva come un fiume in piena che cresceva sempre di più.²⁰² Il punto di partenza della mia tesi vuole essere proprio questo, ovvero la stretta articolazione tra la scrittura di Kempowski e quella musicale (non a caso ho definito gli stratagemmi letterari da lui utilizzati come *tempi*). Sarebbe proprio questo annodamento tra scrittura e musica, a mio avviso, a costituire il tratto della singolarità della sua scrittura. A questo proposito l'intervento dello psicoanalista Miquel Bassols ci può servire per approfondire e indagare ulteriormente questo punto, dandoci ulteriori chiavi di lettura:

“[...]L'arte musicale distingue la dimensione del tempo pulsatile come discontinua nella misura della battuta dei tempi compresi che sono contabilizzati al suo interno. Ed esiste una notazione particolare, nella musica, per indicare quando il tempo pulsatile non può essere più contabilizzato, quando rimane indeterminato, a piacimento dell'esecutore, cioè, secondo le sue condizioni di soddisfazione, secondo le sue condizioni erotiche, di godimento, secondo la sua libido. In italiano questo simbolo si chiama la corona. Il simbolo dove, in una partitura, c'è il tempo a piacimento dell'esecutore. In lingua inglese si chiama fermata, termine in cui risuona questo tempo che si ferma ma che è il tempo libidinale, sempre, **singolare** per ogni soggetto e che non può essere scritto nella partitura in una forma rappresentabile se non attraverso questa lettera che non significa niente. Ogni soggetto suona la sua partitura, il programma del suo godimento secondo le sue condizioni libidinali che sono sempre singolari.[...] E si può fare, così, l'analisi comparativa delle diverse interpretazioni che Glenn Gould aveva fatto delle variazioni Goldberg di Bach, nel 1955, molto più rapida di quella del 1981, molto più lenta e registrata qualche giorno prima della sua morte. Il tempo libidinale di Glenn Gould non

²⁰¹ *Zur Person Walter Kempowski*. Sendung am 9.1.91 15.30-16.55 SDR II. 32.3951, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlin.

²⁰² *Millennium Musicum mit Walter Kempowski*. 32.4021. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

è lo stesso al di là del tempo marcato nella partitura di Bach; introduce così in ogni interpretazione la sua corona, la sua fermata, [...], la sua voce singolare[...]”²⁰³

Quella forma irrepresentabile, la corona, intraducibile attraverso il senso comune, non è forse presente anche nei testi di Kempowski? Il tempo scandito nella *Deutsche Chronik* o in *Echolot*, non viene forse battuto nella sua singolarità attraverso il ricorso alla frammentazione? Ma soprattutto non emerge in questo stile di scrittura qualcosa della soddisfazione singolare di Kempowski? Quelli mostrati nel corso di questo capitolo sono i presupposti da cui inizia la mia analisi e che verranno sviluppati nel corso dei prossimi capitoli.

2.1 Deutsche Chronik & Echolot: una breve introduzione

„[...]Kempowskis Buch: eine unendlich detailreiche Hilfe, das aufzuarbeiten, was seinerzeit der Verdrängung verfiel? Möglichkeit, die versäumte Trauerarbeit doch noch nachzuholen? Zweifellos. Fraglich aber ist, ob der Roman diese Funktion tatsächlich wahrnehmen wird: dafür ist der Lustgewinn, den er vermittelt, zu groß. [...]“²⁰⁴

La *Deutsche Chronik* si compone di nove testi, ciascuno dei quali ripercorre alcuni anni della storia tedesca: partendo dagli inizi del '900 fino agli anni '20 (volume I), passando per il periodo che intercorre tra la fine della prima guerra mondiale e l'avvento di Hitler (volume II) e soffermandosi sulle testimonianze di chi aveva avuto a che fare con Hitler (volume III), proseguendo con il periodo della seconda guerra mondiale (volume IV), il dopoguerra (volume V) e le testimonianze di coloro che erano o non erano a conoscenza dei campi di concentramento (volume VI) e concludendo con gli anni di prigionia dell'autore (volume VII), testimonianze sul sistema scolastico tedesco (volume VIII) e il periodo subito successivo alla sua scarcerazione (IX). Questi nove volumi, però, non

²⁰³ Bassols Miquel, *Il tempo che si ferma* (06.2016). Intervento presentato a Milano in occasione del convegno della Scuola Lacaniana di Psicoanalisi.

²⁰⁴ Rutschky Michael, *Unbelebte Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Kempowski* (2003), in, Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken, 57. P. 131.

sono stati scritti da Kempowski in questo stesso ordine. La memoria collettiva e privata viene recuperata dallo scrittore in maniera frammentaria, come piccoli sprazzi di luce che un po' alla volta fendono l'oscurità nella quale sono piombati lui e il popolo tedesco: Kempowski non inizia a scrivere partendo dagli eventi che caratterizzarono i primi anni del '900 e che furono determinanti per le sorti future della Germania. Ciò che recupera per prima è la sua infanzia che confluirà nel 1971 in *Tadellöser & Wolff*, ovvero il quarto volume dell'opera, probabilmente con l'intento di ricercare nella sua infanzia le radici della sua colpa, vale a dire delle ragioni che lo hanno portato a compiere, anni più tardi, quelle azioni di spionaggio che sono costate a lui e alla sua famiglia anni di reclusione a Bautzen. Ad un anno di distanza l'uno dall'altro, seguirà *Uns geht's ja noch gold*, quinto volume, *Haben Sie Hitler gesehen?*, terzo volume, *Schule*, ottavo volume, *Ein Kapitel für sich*, settimo volume. Tre anni dopo quest'ultimo, Kempowski scriverà il primo volume *Aus großer Zeit* e l'anno successivo *Haben Sie davon gewusst?*. Infine nel 1981 uscirà il secondo volume *Schöne Aussicht* e per ultimo *Herzlich Willkommen* che nel 1984 concluderà la cronaca kempowskiana. I primi due volumi presentano un narratore eterodiegetico che racconta le vicissitudini dei capostipiti della famiglia Kempowski e dei genitori dello scrittore. Dal quarto volume in poi, invece si passa al narratore omodiegetico e, attraverso gli occhi dello scrittore, il lettore viene introdotto nella sua vita e in quella della società pre e post bellica. I tre volumi d'inchiesta, invece, rispettivamente *Haben Sie Hitler gesehen?*, *Haben Sie davon gewusst?* e *Schule*, presentano al loro interno una serie di interviste che l'autore ha fatto alla popolazione tedesca. Ad essere intervistati sono esponenti di qualsiasi ceto sociale, dal medico all'operaio, dalla casalinga all'avvocato. Ciascun frammento riporta in esergo la professione dell'intervistato e la data di nascita. Ciò che ne deriva è un interessante e, in alcuni casi anche preoccupante, quadro della società tedesca del novecento. La funzione di questi tre volumi, che si inseriscono tra i romanzi, è quella di dare una connotazione realistica all'intera 'saga'. Alcune delle interviste ripropongono la stessa mentalità d'incondizionata devozione nei confronti del regime hitleriano che il lettore ritrova anche nei componenti della famiglia Kempowski. Nonostante all'inizio dei volumi 4 e 5 sia presente la scritta "Alles frei erfunden", l'inserimento dei suoi stessi dialoghi con la madre o con il fratello (*Tadellöser & Wolff*) o le lettere degli anni di prigionia (*Ein Kapitel für sich*) all'interno dei testi va a sostegno dell'autenticità dei

frammenti da lui narrati, riportando costantemente il lettore con i piedi ben saldi alla realtà. Inoltre ognuna delle parti (solitamente tre) di ciascun romanzo si apre trascrivendo brevi frammenti d'interviste che introducono il lettore in medias res nel periodo storico in cui è ambientata quella determinata parte del testo. La costante alternanza tra frammenti documentaristici e d'archivio e quelli narrativi veri e propri sembra avere la funzione da un lato, di dare una connotazione realistica alle opere e dall'altro, di fornire al lettore la possibilità di avere una prospettiva multifocale che gli permetta di farsi una sua idea su ciascun periodo storico recuperato. La frase in esergo ai volumi, pertanto, non serve per esortare il lettore a non credere a nulla di quanto leggerà. Il suo fine, come ammette lo stesso Kempowski in un'intervista, è molto più banale e pragmatico:

“[...] Das Motto hat viele Bedeutungen. Zunächst wollte ich mich juristisch absichern, damit ich keine Klagen an den Hals bekam; zweitens mussten die geschilderten Personen abgesichert werden, damit sie notfalls sagen konnten: das hat sich der Kempowski alles ausgedacht, wir haben damit nichts zu tun; drittens ist es natürlich auch ironisch gemeint; und viertens schließlich ist das Motto ja auch noch dadurch gerechtfertigt, dass es ein Unterschied ist, ob man eine Realität so beschreibt, wie sie ist, oder ob man sie sozusagen durch die Mühle seines Denkens jagt – am Ende kommt ja doch immer etwas ganz anderes heraus, weil man Wirklichkeit nie beschreiben kann.[...]”²⁰⁵

Quest'opera è caratterizzata da un particolare tipo di narrazione, che, come lui stesso dichiara, si configura come l'insieme di tante immagini, quasi fossero fotografie dell'epoca. “[...]Diese Texteinheiten entsprechen Momentaufnahmen, die von keiner dramaturgisch dynamisierten Story angetrieben werden. [...]”²⁰⁶ Questa pratica non è nuova per l'epoca e lo stesso Arno Schmidt eleva l'immagine fotografica ad elemento

²⁰⁵ Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.51.

²⁰⁶ Schilly Ute Barbara, ‘Short Cuts’ aus dem Archiv des Lebens. *Zur Phänomenologie der ‘Chronik des deutschen Bürgertums’ von Walter Kempowski*, in, Arnold Heinz Ludwig (a cura di), *Text+Kritik Walter Kempowski* (Januar 2006). Richard Boorberg Verlag, München. P. 61.

per eccellenza in grado di far rivivere frammenti di ricordi.²⁰⁷ Dello stesso parere è anche Drewitz che sulla “Neue Rundschau” promuove la tesi secondo cui lo stile di Kempowski ricorda quello dei pittori del *pointillisme* e leggere i testi dello scrittore di Rostock è come sfogliare un album fotografico.²⁰⁸ A suffragio di questa tesi si può annoverare la *ring composition* con la quale inizia e termina la cronistoria tedesca della *Deutsche Chronik. Aus großer Zeit*, romanzo che dà il via alla *Heimat* kempowskiana, si apre con una serie di immagini di Rostock descritte minuziosamente dall’autore. Tanti piccoli frammenti della città che introducono in *medias res* il lettore all’interno di quello che sarà il set dell’intera narrazione.

“ BILDER

Drei Bilder von Rostock hängen über meinem Schreibtisch: Eine Radierung, ein Öldruck und ein Photo.

In den engen Gassen der Stadt stehen unzählige Giebelhäuser, prächtige und weniger prächtige, mit Durchfahrt zum Hof, wo Lagerschuppen sich befinden, für Nüsse, Wachs oder Salz und die Ställe mit den Pferden und dem Vieh. [...]

Kino gibt es noch nicht in dieser Zeit. Aber auf dem Pfingstmarkt ist schon einer gewesen, mit einem Flimmerkasten. Bewegte Bilder hat er gezeigt, und die Rostocker haben ‚Bauklötze‘ gestaunt. [...]²⁰⁹

Allo stesso modo *Herzlich Willkommen*, l’ultimo romanzo della cronaca, si chiude con un’ultima carrellata di immagini della città natale dell’autore. L’inizio e la fine si ricongiungono e metaforicamente si sostituiscono l’uno all’altro, il presente al passato, quasi a voler nuovamente rimarcare la continuità esistente tra i due e l’importanza del passato per il presente. Nel leggere i volumi della *Deutsche Chronik* se da una parte, ci si trova di fronte ad una narrazione eidetica dall’altra, il lettore non può non notare una

²⁰⁷ Schmidt Arno, *Berechnungen I (Ein Werkstattbericht)*, in, *Texte und Zeichen* (1955). P. 113.

²⁰⁸ Drewitz Ingeborg, *Prosa aus dem Zettelkasten*, in, *Neue Rundschau* (1979). Pp 171-175.

²⁰⁹ Kempowski Walter, *Aus großer Zeit. Roman* (1978). Btb, München. Pp. 7-17.

costruzione estremamente ponderata e metodica dell'intero impianto narrativo. "Ich bin ein Systematiker"²¹⁰ – ammette Kempowski in un'intervista.

"[...] Ich schreib' den ersten Text immer auch noch auf Karteikarten, pro Karte ein Satz, so dass ich, wenn mir ein Kapitel nicht gefällt, nicht das ganze Kapitel neu schreiben muss[...]. Und ich kann so das Manuskript immer wieder neu zusammensetzen aus den einzelnen Elementen. [...]"²¹¹

Questo duplice binario parallelo percorso dall'autore è esemplificativo di come in lui convivano contemporaneamente lo scrittore e il pedagogo, prevalendo ora l'uno ora l'altro. Alla luce delle parole usate da Kempowski, si potrebbe affermare che la spontaneità dello scrittore emerge nel momento in cui il ricordo, di getto, viene riportato sulla carta, mentre il pedagogo prevale nella fase successiva, ovvero quella determinante nell'organizzazione dei numerosi frammenti prodotti dalla sua memoria o da quella collettiva.

L'altra grande opera in più libri, ossia *Echolot – Ein Kollektives Tagebuch*, si compone di quattro imponenti volumi, ognuno dei quali si concentra su un determinato periodo della seconda guerra mondiale: 1. *Barbarossa '41* (2002), 2. *Januar und Februar 1943* (1993), 3. *Fuga Furiosa. Winter 1945* (1999), 4. *Abgesang '45* (2005). Qui la narrazione romanzata lascia completamente il campo ai documenti d'archivio collezionati negli anni da Kempowski con estrema cura e caparbia. L'idea di questo ambizioso progetto nasce per caso mentre ancora si trovava a Bautzen.

"[...]An einem Winterabend des Jahres 1950 wurde ich in Bautzen über den Gefängnishof geführt, und da hörte ich ein eigenartiges Summen. Der Polizist sagte: ‚Das sind ihre Kameraden in den Zellen, die erzählen sich was.‘ Ich begriff in diesem Augenblick, dass aus dem Gefängnis nun schon seit Jahren ein babylonischer Chorus

²¹⁰ Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.50.

²¹¹ *Ibidem*. P.54.

ausgesendet wurde, ohne dass ihn jemand wahrgenommen oder gar entschlüsselt hätte, und es wurde mir bewusst, dass ich der einzige Zuhörer war. [...]"²¹²

E' in quel preciso momento che Kempowski assumerà la funzione di colui che ascolta le voci del popolo tedesco. La volontà dell'autore è di recuperare quanto più possibile del periodo della seconda guerra mondiale, con l'intento di arrivare a capire cosa è successo in quegli anni e che segno ha lasciato sulle persone.

"[...]Diese Arbeit rief in mir die unterschiedlichsten Gefühle wach: Verständnis und Verachtung, Ekel und Trauer. Zum Schluss, als ich den großen Chor beisammen hatte und das Ganze auf mich wirken ließ, stand ich plötzlich unter ihnen, und es überwog das, was wir mit dem Wort ‚Liebe‘ nur unzulänglich bezeichnen können. Wie sollte es denn auch anders sein? [...]"²¹³

Nel suo diario, *Culpa. Notizen zum Echolot*, Kempowski annota di giorno in giorno l'intero e faticoso percorso che l'ha portato a creare quest'opera.

"[...] 12.2.1980

W. Kempowski sucht unveröffentlichte Autobiographien für sein Archiv.

31.12.1980

Habe heute wieder Biographien durchgesehen, aber nur wenig Brauchbares finden können. Ich schwanke zwischen triumphalen Gefühlen: du hast es geschafft, und dem Gefühl: du müsstest noch mehr geben.

11.1.1987

²¹² Kempowski Walter, *Echolot – Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943* (1993). Btb, München. P.7.

²¹³ Ibidem. P.7.

Biographien, das ist meine große Leidenschaft. Wenn ich alt bin, werde ich mich nur noch mit dem Archiv beschäftigen. [...]»²¹⁴

Le numerose testimonianze pervenute a Kempowski nel corso degli anni sono poi confluite in quest'opera a seguito di un magistrale collage fatto dall'autore, il quale ha scelto di suddividere l'opera per giorni. Il primo volume ripercorre 39 giorni, il secondo 59, il terzo 34 e l'ultimo solamente 4. Ciascun giorno, indicato su ogni pagina in alto mostra tutte le testimonianze, scritte e fotografiche, risalenti ad esso. A seguito di questa operazione di collage e montaggio fatta dall'autore, la critica²¹⁵ ha aperto un dibattito, accusando Kempowski di aver sacrificato la figura dello scrittore in favore di quella del compilatore o del collezionista. Tuttavia, lo scrittore di Rostock ha respinto le critiche attraverso un'analogia con Arno Schmidt: "Er war kein *Sammler* aber er hat *gesammelt*. Der Unterschied ist wie *Trinker* und *trinken!*"²¹⁶ Infatti, se da una parte è vero che a 'parlare' sono le esperienze altrui e quindi del Kempowski scrittore non vi è alcuna traccia, dall'altra bisogna riconoscere che quest'ultima è presente nel momento in cui i frammenti vengono montati. Lo stile con cui avviene il collage lascia un'impronta della singolarità dell'artista, come fa notare Kempowski stesso:

²¹⁴ Kempowski Walter, *Culpa. Notizen zum Echolot* (1990). Albrecht Knaus Verlag, München. Pp. 11-36-96.

²¹⁵ In questo contesto, questa problematica non può essere affrontata in quanto esula dal percorso che si è scelto di intraprendere in questa tesi. Cfr. Helbig Holger, *Kompilator Kempowski Das Echolot als Museum*, in, Hagestedt Lutz (a cura di), *Walter Kempowski: Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung* (2010). De Gruyten, Berlin, New York. Pp. 203-220; Sina Kai, *Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski* (2012). Wallenstein Verlag, Göttingen; Hempel Dirk, *Autor, Erzähler und Collage in Walter Kempowskis Gesamtwerk*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Goettingen. Pp.21-33. Damiano Carla, *Walter Kempowski: Lehrer und Schriftsteller. Das Montage- / Collage- Collage- Prinzip als Baustein des Unterrichts und des Schreibens*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen.

²¹⁶ *Das literarische Duett: Interview mit Walter Kempowski*. 6574. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

“[...]Das ‚Echolot‘ ist keine Dokumentation, sondern eine Collage. Ich rekonstruiere aus Fotos, Tagebüchern und Briefen einen großen Dialog, der meine ‚Chronik‘ wispernd begleitet. Ich schneide meinen Film aus vielen Einzelschicksalen zusammen. Das ist die Arbeit eines Autors, nicht eines Herausgebers. [...]“²¹⁷

Ad alternarsi in maniera costante e frammentata nel corso dei quattro volumi che compongono l'opera sono estratti di diari, lettere, fotografie del periodo della seconda guerra mondiale, poesie ricordi autobiografici della gente comune (soldati, civili, vittime della guerra), ma anche diari e documenti appartenenti a scrittori dell'epoca (Thomas Mann, Ernst Jünger, Paul Valéry, Cesare Pavese), politici, esponenti del nazionalsocialismo o degli alleati. Uno dei frammenti recuperati dal diario di Paul Valéry e inserito nel quarto volume di *Echolot* rispecchia il pensiero di Kempowski che l'ha portato alla realizzazione di quest'opera.

“[...] Die Memoiren aus dieser Zeit, die ich gelesen habe und die von Dingen und von Leuten handeln, die ich gekannt habe [...] sind im allgemeinen derart falsch, bisweilen geradezu phantastisch, dass ich mich durch jede dieser Lektüren bestärkt fühle in meiner Geringschätzung der Geschichte. [...]“²¹⁸

I numerosi frammenti che si alternano mostrano, oltre alla prospettiva tedesca, quella inglese, russa, francese e americana. Manca completamente, invece, quella italiana. In un'intervista è stato fatto notare questo dettaglio allo scrittore, il quale ha ammesso che questa mancanza è dovuta ad una difficoltà di comunicazione con l'Italia. Kempowski spiega di essersi messo in contatto con numerose biblioteche e case editrici italiane per avere un supporto, senza, però, mai ottenere risposta. Alla fine, non conoscendo lui la lingua italiana, ha dovuto desistere dal suo intento, rinunciando ad inserire l'Italia all'interno della sua opera.²¹⁹

²¹⁷ Hage Volker, *Bis ans Ende meiner Tage. Interview in Nartum*, settembre 1993, in, Hage Volker, *Walter Kempowski Bücher und Begegnung* (2011). Btb, München. P.100.

²¹⁸ Kempowski Walter, *Echolot – Ein kollektives Tagebuch. Bd. 4* (2005). Btb, München. P.197.

²¹⁹ *Walter Kempowski über Echolot*. Gesprächsleitung Klaus Stiller, in, *Literatur Aktuell*, Deutschlandradio Berlin. 27.01.1994, 15.35-16.00. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino. 32.3930

Kempowski riprende, in entrambi i testi, l'idea di storia veicolata da Walter Benjamin. Il filosofo recupera l'immagine proposta da Schlegel nel frammento 80 Athenäum, secondo cui lo storico è un profeta con lo sguardo rivolto all'indietro.²²⁰ La sua indagine è intrisa di ansie etiche e il suo compito è di passare a contrappelo la storia (die Geschichte gegen den Strich zu bürsten)²²¹ e di strappare al suo continuum ciò che è stato calpestato o rimasto ai margini. Lo storico deve farsi carico di una consegna che viene dal passato, dalle generazioni che ci hanno precedute, quelle generazioni - si legge nella seconda *Tesi di filosofia della storia* - che ci hanno atteso per essere redente, salvate. "Wir beanspruchen von den Nachgeborenen nicht Dank für unsere Siege sondern das Eingedenken unserer Niederlagen"²²². Il ricordo delle sconfitte è il ricordo dell'altra faccia della storia, quella trascurata dagli storici che si sono immedesimati nel vincitore. Occorre concepire un'idea di storia da opporre a quella che si basa sull'idea di progresso e di coloro che hanno trionfato, dei vincitori. Nella nona tesi, Benjamin riprende l'idea di storia a partire dalla tela del pittore Paul Klee.

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. [...]. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. [...] ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“²²³

Attraverso questa immagine, il filosofo descrive la condizione dell'individuo del primo novecento, che viene allontanato con la forza dal passato e spinto a guardare avanti

²²⁰ "Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet." Cfr. Frammento 80 Athenäum: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>

²²¹ Tiedermann Rolf, Schweppenhäuser (a cura di) *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* I-2. Suhrkamp, Frankfurt am Main. P.697.

²²² Tiedermann Rolf, Schweppenhäuser (a cura di) *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* I-3. Suhrkamp, Frankfurt am Main. P.1240.

²²³ Bässler Katharina (a cura di), Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (2013). Grin Verlag, München. P.12.

dimenticandosi delle tragedie, degli orrori a cui ha assistito, in maniera più o meno cosciente. Ma per quanto l'uomo possa scappare, le macerie della storia rimangono lì, senza ottenere alcuna spiegazione o alcun senso. L'angelo nuovo di Klee, paragonato da Benjamin all'angelo della storia, non può far altro che continuare imperterrito a guardare con angoscia il passato. Lui vorrebbe rimanere lì tra le macerie, dargli un significato, interrogarsi su di esse, ma il tempo, crudele e inesorabile, lo porta via. In balia del vento, che non gli permette di chiudere le ali e fermarsi, l'angelo può solo prendere il volo continuando a rivolgere lo sguardo verso il passato. Questa immagine è ancora fortemente intrisa del pensiero romantico, secondo cui lo spirito storico organizza i frammenti del passato e del futuro.²²⁴ I romantici volgevano lo sguardo al futuro tingendolo dei colori del passato. Il messaggio di cui si fa portatore Benjamin è che l'unico modo che l'individuo ha per salvarsi è la memoria: facendo in modo che nulla venga dimenticato e testimoniando le sofferenze delle vittime della crudeltà umana, solo così si può sperare in un futuro che non compia di nuovo gli errori di coloro che hanno trionfato nel passato. Il passato diviene parte integrante del presente e ne è dipendente, in quanto generato da esso. Non si tratta di sostenere, come alcuni critici hanno fatto, un'idea della storia alternativa a quella dominante, cioè di una tradizione da opporre a un'altra. In questo caso si avrebbero due storie analoghe nella forma, anche se di contenuto diverso. Ciò che qui è in gioco è la stessa idea di tradizione. Se di tradizione si deve parlare, lo si può fare al massimo parlando di una tradizione della rottura della tradizione: "Das Kontinuum der Geschichte ist das der Unterdrücker. Während die Vorstellung des Kontinuums alles dem Erdboden gleichmacht, ist die Vorstellung des Diskontinuums die Grundlage echter Tradition"²²⁵ – scrive Benjamin in un altro appunto. In questa prospettiva, è evidente il contributo di Benjamin a quella *dissoluzione* della storia come tratto fondamentale della postmodernità di cui parla Gianni Vattimo nell'introduzione al suo libro²²⁶ sulla fine della modernità. La posizione di Kempowski nella *Deutsche Chronik* e in *Echolot* è la stessa dell'angelo della storia benjaminiano che non riesce a distogliere lo sguardo dal

²²⁴ Guth Karl-Maria (a cura di), *Schlegel Friedrich, Athenäum-Fragmente und andere Schriften* (2016). Hofenberg, Berlin. P. 26.

²²⁵ Tiedermann Rolf, Schweppenhäuser (a cura di) *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* I-3. Suhrkamp, Frankfurt am Main. P.1236.

²²⁶ Cfr. Vattimo Gianni, *La fine della modernità* (1985). Garzanti, Milano.

passato. Le parole utilizzate da lui nel corso di un'intervista televisiva non lasciano alcun dubbio in tal senso: "Man kann fast so sagen, dass es die Gegenwart fast nicht gibt. Die Gegenwart dauert einige Sekunden. [...] Die Zukunft läuft utopisch. [...] Zukunft ist nie wie wir uns sie vorgestellt haben."²²⁷ Kempowski si trova ad ammettere che per lui presente e futuro sono pressoché inesistenti, il primo perché dura pochissimo e il secondo perché è solo un'utopia. Il passato, invece, come aveva già dichiarato in un'altra intervista è un museo.²²⁸ È quindi qualcosa da conservare, tramandare e preservare dall'oblio. L'opposizione tra presente e futuro, da una parte, e passato, dall'altra, è evidente e rimarca ancora una volta l'importanza che per lui svolge questo tempo.

"[...]Es wurde klargestellt, dass wir von diesen Geschichten nicht wegkämen, nie! Wie in einer Sackgasse. Hier zum Beispiel, dieser Mann, an den Armen hinten aufgehängt... Und hier, die Bevölkerung Weimars bei der Besichtigung der Buchenwald-Leichen. Das bleibe an uns, da könnten wir uns drehen und wenden, wie wir wollen. [...]"²²⁹

Il frammento qui riportato, e tratto da *Uns geht's ja noch gold*, non lascia spazio ad alcun dubbio: l'individuo non potrà mai sfuggire dal passato. Qualsiasi cosa faccia, in qualunque posto scappi, rimarrà sempre intrappolato in esso. "[...]Kempowski spricht in seiner Funktion als Erzähler nicht von der Vergangenheit, sondern aus der Sphäre der Vergangenheit heraus. [...]"²³⁰ – scrive Kai Sina mettendo a fuoco la posizione di Kempowski, il quale rimanendo impigliato nel passato e non riuscendo a venir fuori da questo, può solo parlare da questa posizione. *Echolot* diviene il suo museo, come scrive il 9 aprile 1989 nel diario *Alkor*: "Auch das 'Echolot' ist ein Museum".²³¹ Come

²²⁷ Zur Person Walter Kempowski. Sendung am 9.1.91 15.30-16.55 SDR II. 32.3951, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlin.

²²⁸ Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.53.

²²⁹ Kempowski Walter, *Uns geht's ja noch gold. Roman einer Familie* (1972). Dtv, München. P. 357.

²³⁰ Sina Kai, *Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski* (2012). Wallenstein Verlag, Göttingen. P.126.

²³¹ Kempowski Walter, *Alkor. Tagebuch 1989* (2003). Btb, München. P. 167.

evidenzia Helbig, Kempowski, realizzando *Echolot*, assume le vesti del curatore della mostra:

“[...]Sammeln, ordnen und präparieren, das ist, was er für das Echolot getan hat. [...] Das Modell beruht vollständig auf einem modernen Verständnis des Museums, es transportiert daher auch einen modernen Autorbegriff. Kempowski ist allerdings, der Allegorie zufolge, ein Ausstellungsmacher. [...] Man kennt gewöhnlich mehr Autoren als Kuratoren mit Namen. [...]”²³²

In quest’ottica le unità narrative rappresentano i pezzi della collezione con cui viene allestita la mostra. Il frammento gli permette di arrivare nei più piccoli angoli del passato, che altrimenti si perderebbero nell’oblio della memoria collettiva.

Infine, a conclusione di questa breve introduzione ai due testi, merita di essere menzionato lo stile di scrittura adottato da Kempowski, che, sceglie una narrazione oggettiva, preferendo non dare alcun giudizio soggettivo su quanto da lui raccontato.

“[...]Die Intention der *Chronik*, nämlich das Subjektive zu objektivieren, das Individuelle im Kollektiven zu verorten, die historische Wahrheit aus vielen Wahrheiten zusammensetzen, hat Kempowski im Echolot radikal durchgeführt: unter völligem Verzicht auf fiktionale Rede, durch den alleinigen Einsatz von faktualer Erzählung. [...]“²³³

Dietro il ricorso all’oggettività del cronista, si cela, come ammesso dallo stesso Kempowski, la figura dello scrittore-pedagogo. Attraverso una narrazione oggettiva, lo scrittore rimane, volutamente, neutrale con il preciso intento di destare l’attenzione del lettore. Quest’ultimo, non subisce in alcun modo quanto impostogli dallo scrittore, il quale pretende da lui un giudizio critico.

²³² Helbig Holger, *Kompilator Kempowski Das Echolot als Museum*, in, Hagestedt Lutz (a cura di), *Walter Kempowski: Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung* (2010). De Gruyten, Berlin, New York. P.215.

²³³ Hempel Dirk, *Autor, Erzähler und Collage in Walter Kempowskis Gesamtwerk*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Grüßen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. P.27.

“[...]Ich gebe dem Leser Fakten [...], und nun kann er daraus etwas lernen oder auch nicht. Aber wenn er etwas lernt oder einsieht, wird der Erfolg – so ist meine Spekulation, ich weiß nicht, ob sie auskommt – sicher dauerhafter sein. Deshalb kommen in meinen Büchern auch keine Rezepte vor, ich interpretiere also nicht [...]”.²³⁴

Ciò potrebbe sembrare contraddittorio con la figura del pedagogo, in quanto Kempowski afferma che il lettore può scegliere se imparare o meno qualcosa. Se l'insegnante non cerca di veicolare un sapere accertandosi che questo sia appreso dallo studente, in che modo può definirsi allora tale. In realtà, quanto emerge dalle sue interviste è proprio la sua particolare visione della funzione che un'insegnante deve svolgere, che si differenzia notevolmente da quella tradizionale. In un'intervista con Damiano dichiara:

“[...]Und da gibt es [...] zwei verschiedene Arten von Pädagogen: der eine vom Lehrer her und der andere ist vom Kinde aus, d.h. entweder der Lehrer nimmt sich vor, so heute sollen die Kinder den Buchstaben >A< lernen. Das ist die autoritäre Form, und das andere ist umgekehrt. Der Lehrer kommt morgens in die Klasse und fragt: >Ja, was wollt ihr denn gerne lernen? < Umgekehrt: >Was gibt's Neues?< und so. Das ist die zweite Methode, der habe ich mich geschworen! [...]”²³⁵

A scuola Kempowski applica questo secondo metodo d'insegnamento. Questo si ripercuote anche all'interno della sua scrittura, dal momento che ai suoi occhi il lettore è come un bambino. Questa sua visione gli permette di applicare alla scrittura, aiutandolo notevolmente, il suo metodo didattico.²³⁶ Calzoni scrive:

²³⁴ Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.56.

²³⁵ Intervista di Walter Kempowski con Carla Damiano, 9.02.1995.

²³⁶ Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.55.

“[...]appoggiandosi agli studi universitari, Kempowski elaborò i cardini di una scrittura pedagogico-documentaria attraverso la quale guidare il lettore nel passato tedesco nella speranza che questi vi tragga insegnamento. Lo stesso autore ha riconosciuto nell’approccio pedagogico una chiave di lettura dei suoi romanzi, pur sostenendo che la capacità di imparare dalla Storia dipenda, in ultima analisi, solamente dalla volontà del lettore. [...]”²³⁷

Il lettore deve emettere quel giudizio che lo scrittore, invece, ha scelto di nascondere dietro la narrazione oggettiva. Kempowski recupera il passato attraverso una molteplice prospettiva, lasciando che siano le testimonianze altrui a parlare. “[...]Da Kempowski immer Pädagogisches im Sinn hat, benutzt er die Technik der Montage als integrativen Baustein im Lernprozess; als Erzähler will er die Fantasie des Lesers wecken. [...]”²³⁸

2.2 Il frammento nella tradizione letteraria occidentale

Parlare di frammento e di letteratura frammentata significa prendere in considerazione quattro fasi che, a partire dalla seconda metà del ‘700 fino ai giorni nostri, hanno caratterizzato la scena letteraria occidentale. Queste quattro sono frutto dell’epoca storico-politico-culturale che ha influito sugli scrittori e sulla produzione delle loro opere. La prima fase coincide con la teoria romantica del frammento, che nasce in Germania verso la fine del settecento e ottiene la sua consacrazione nella *Frühromantik*, configurandosi come un principio estetico. I suoi principali esponenti sono i fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel e Novalis. Il frammento romantico assume una valenza positiva, essendo visto come un’unità completa. Questa prima fase è, in realtà,

²³⁷ Calzoni Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca* (2005). Campanotto Editore, Pasian di Prato (UD). P. 138.

²³⁸ Damiano Carla, *Walter Kempowski: Lehrer und Schriftsteller. Das Montage- / Collage- Collage- Prinzip als Baustein des Unterrichts und des Schreibens*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. P.186.

relativamente breve, subendo un brusco arresto già intorno alla prima decade dell'ottocento. In questa seconda nuova fase, i cui primi sentori – in realtà – erano stati già ben visibili cinquant'anni prima nell'opera di Laurence Sterne, al frammento subentra la frammentazione, ovvero quella disgregazione ironico-straniante emblema del caos a-sintagmatico²³⁹ che domina il soggetto e il mondo ad esso circostante. Gli scrittori, appartenenti a quest'epoca, si trovano a doversi confrontare con il declino dei valori borghesi, dinanzi al quale il soggetto si sente smarrito e privo di alcuna volontà di reagire a questa tendenza autodistruttiva. È in quest'epoca che inizia quella fase discendente, dell'individuo e della società, che culminerà nella seconda metà del '900 con la definitiva sconfitta del soggetto e dei dogmi della modernità. In questa prospettiva, la tendenza frammentaria che si manifesta nel corso di questi decenni rappresenta una prima tappa di avvicinamento alla condizione postmoderna. Se i romantici vedevano nel frammento un'unità in grado di andare a costituire, in futuro, un'entità più grande, a partire da questa nuova fase la frammentazione è esclusivamente indice della perdita di unità e dell'impossibilità di controllare e dominare tutto ciò che circonda il soggetto. La terza fase, a quasi un secolo di distanza, la si potrebbe far coincidere, invece, con la scrittura modernista e con l'avvento delle avanguardie. Ci troviamo di fronte ad una definitiva rottura con la tradizione narrativa classica. In questa fase la frammentazione non si manifesta più esclusivamente a livello strutturale ma anche e, soprattutto, a livello linguistico. In questa prospettiva si può parlare di una vera e propria frammentazione del senso e di conseguenza della lingua. Il reale, con cui il soggetto si trova a doversi confrontare, è traumatico e, proprio a causa di ciò, non trova, nella lingua universale, le parole adatte a descriverlo. Ciò che ne consegue è una difficoltà nella lettura e nella comprensione dei testi d'avanguardia. Questa ulteriore evoluzione della letteratura novecentesca, la si potrebbe spiegare rifacendosi al pensiero elaborato da Jacques Lacan nella seconda metà del '900. Nello scritto *Lituraterra*, lo psicoanalista francese sostiene che “la letteratura sta virando verso lituraterra”²⁴⁰, vale a

²³⁹ Galli Matteo, *Introduzione*, in, Galli Matteo (a cura di), E.T.A. Hoffmann *Il gatto Murr ovvero Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci* (2016). L'orma editore, Roma. Pp. XXXI-XXXII.

²⁴⁰ Lacan Jacques, *Lituraterra*, in, Di Ciaccia Antonio (a cura di), *Jacques Lacan, Altri scritti*. Testi riuniti da Jacques-Alain Miller (2013). Einaudi, Torino. P. 13.

dire verso la “cancellatura di ogni traccia anteriore, ecco quello che fa terra del litorale. La pura *litura* è il letterale.”²⁴¹ Lacan gioca con il termine letteratura evidenziando come, in questa sua nuova fase, si sia verificato uno spostamento da *a letter* fin a *a litter*, sottintendendo un’analogia tra *lettera* e *scarto*. Lacan estrapola quelli che sono gli ‘scarti’, interrogando parallelamente la scrittura singolare di Joyce, San Tommaso e Beckett. Ma, sempre secondo lo psicoanalista francese, vi è anche un secondo spostamento che è quello che vede nella *lettera* un litorale. È a partire da questa prospettiva che prende forma la sua analisi riguardante la letteratura d’avanguardia. Secondo lui, questa è un litorale, poiché la scrittura che la caratterizza non vuole esprimere o comunicare un significato, quanto piuttosto un non-senso. Ancora una volta, è la scrittura di Joyce, nello specifico *Finnegans Wake*, a fungere da esempio per provare che la funzione della lettera non è più quella di veicolare un significato. Lacan conclude lo scritto, spiegando che la rottura che la letteratura d’avanguardia produce rispetto a quelli che erano stati, fino ad allora, i canoni della letteratura universale dimostra l’esistenza di un litorale, ovvero di una rottura tra la lettera e il sapere. Questa rottura emerge non solo attraverso l’incomprensibilità del testo (rottura della lingua) ma anche attraverso una perdita della linearità della narrazione. In questo caso si parla di una vera e propria frammentazione del testo. Lacan pone, infine, l’accento su *litura*, termine che indica la cancellazione di una scrittura. In questa prospettiva, porta avanti la tesi secondo cui, “nel momento stesso in cui si scrive, si scrive una perdita”.²⁴² A perdersi è la singolarità dell’autore che viene schiacciata dall’universale. Quest’ultimo, emerge attraverso una prospettiva multifocale che sta alla base di tutte le nuove scritture figlie di questo periodo letterario. Il ricorso al poliprospektivismo – che rappresenta anch’esso una modalità di frammentazione della narrazione – ha come diretta conseguenza la scomparsa della singolarità dello scrittore che cede il passo a più voci contemporanee, nella speranza che queste possano arrivare a cogliere la realtà, il più possibile, nella sua interezza. Questa sarà la principale accusa, come si è visto nella prima parte di questa tesi, che i critici volgeranno agli scrittori postmoderni. Tuttavia, non si può non riconoscere che è pur sempre lo scrittore a dirigere l’orchestra delle voci,

²⁴¹ *Ibidem*, p.15.

²⁴² Laurent Eric, *La lettera e il reale per la psicoanalisi*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.26 (1999). Astrolabio, Roma. P.225.

dando quindi alla sua opera la sua impronta. In altri casi, invece, l'unicità dello scrittore riesce ad emergere anche attraverso il ricorso ad un particolare tipo di linguaggio o di scrittura ritmata, come si vedrà nel caso di Walter Kempowski.

Infine la quarta e ultima fase, nel corso della quale la frammentazione letteraria raggiungerà la sua definitiva consacrazione con l'avvento, nella seconda metà del novecento, del postmoderno. Come puntualizza Adorno, "Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische".²⁴³ La frammentazione postmoderna, di cui si è già parlato nel primo capitolo di questa tesi,²⁴⁴ non è più un principio estetico ma diviene un elemento che subentra prepotentemente in ambito tipografico,²⁴⁵ ovvero attraverso il continuo ricorso a spazi bianchi che interrompono bruscamente la narrazione e spostano l'attenzione del lettore su un altro set o personaggio. Questa prepotenza grafica postmoderna diviene – insieme all'ironia, l'intertestualità e il poliprospektivismo – l'emblema della condizione in cui versa la società e l'individuo ed è ben visibile, com'è stato già ampiamente discusso nel corso dei capitoli 1.3 e 1.4, nei maggiori autori che hanno caratterizzato la letteratura tedesca del secondo novecento (sia di provenienza occidentale che orientale). D'altronde, come scrive Chinellato, "la bellezza non risiede sempre e solo nell'ordine [...] perché la logica non è sempre l'unica risposta. Quindi la forma prende l'altra via, che è quella del caos, perché l'ordine non esisterebbe se non esistesse il caos".²⁴⁶

Avendo, fin qui, introdotto le quattro tendenze che hanno segnato la letteratura del frammento e, successivamente, della frammentazione, verranno presentati ora i principali esponenti di ciascuna di queste, con l'intento finale di capire in quale filone può essere inserito Walter Kempowski. Per quanto concerne la prima, i fratelli Schlegel fondano nel 1798 la rivista *Athenäum* che diviene il manifesto del romanticismo tedesco ed elegge il frammento come la forma di espressione per eccellenza dei giovani letterati di Jena. Il frammento è, secondo Friedrich Schlegel, un'unità indipendente, compiuta e

²⁴³ Tiedermann Rolf, Adorno Gretel (a cura di), *Theodor W. Adorno Ästhetische Theorie* (1984). Suhrkamp, Frankfurt a.M. P.221.

²⁴⁴ Cfr.: capitolo 1 *Chiavi di lettura del postmoderno tedesco*. Pp. 1-11. In riferimento al discorso sulla frammentazione postmoderna cfr. pp. 4-5; capitoli 1.3 e 1.4 dedicati agli scrittori tedeschi postmoderni (Est e Ovest).

²⁴⁵ Chinellato Aurelio, Noventa Giovanni, (a cura di), *La superficie bianca. Il prodotto editoriale tra storie e progetti* (2013). Webster, Padova. P.14.

²⁴⁶ *Ibidem*, p.14

fine a se stessa: “Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerk vor der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.”²⁴⁷ Allo stesso tempo, però, se osservato in riferimento ad un’entità più grande o ad una prospettiva futura, il frammento rappresenta solo un primo tassello, che nonostante la sua indipendenza, potrebbe, un domani, andare a comporre un quadro più ampio. Nel frammento è intrinseco, quindi, un elemento di futuro, come sostiene F. Schlegel nel frammento 22 Athenäum:

“Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. [...] so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes.”²⁴⁸

In virtù di questa possibilità, il frammento si confà alla perfezione alla poesia romantica.

“Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt [...].”²⁴⁹ – scrive F. Schlegel nel frammento 116 Athenaeum.

La poesia romantica, che si sta delineando in questo periodo, è lungi dall’essere completa e, nel tempo, darà vita ad un progetto molto più grande. Definendo la poesia romantica progressiva, Schlegel da una parte, sgretola definitivamente l’estetica classica di finitezza e di compiutezza e dall’altra, attribuisce al poeta una libertà priva di alcun

²⁴⁷ Schlegel Friedrich, *Fragment 206*, in Fröhlich Erich (a cura di), *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* (1798-1800). Vol. 1. Berlino. P. 206.

²⁴⁸ Guth Karl-Maria (a cura di), *Schlegel Friedrich, Athenäum-Fragmente und andere Schriften* (2016). Hofenberg, Berlino. P. 26.

²⁴⁹ Schlegel Friedrich, *Fragment 116*, in Fröhlich Erich (a cura di), *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* (1798-1800). Vol. 1. Berlino. P. 116.

limite. Il frammento diviene il simbolo dell'assoluto²⁵⁰ creato dal poeta in virtù dell'infinita pienezza che in lui si manifesta. In *Gespräch über die Poesie*, Schlegel chiarisce che così come *l'ars poetica* romantica è infinita, tale è anche la strada che il suo maestro compirà attraverso i suoi scritti. Si perdono definitivamente i dogmi del classicismo, in particolare quella netta distinzione tra un genere e l'altro. In virtù di questa nuova visione romantica, Schlegel innalza il romanzo a forma poetica per eccellenza del romanticismo, in grado di esprimere al meglio le emozioni dell'individuo e capace di racchiudere in esso più stili e generi, intrecciando tra loro parti quanto mai eterogenee. Il ricorso al frammento, come si evince dal frammento 103 Lyceum, racchiude in sé questa consapevolezza. Alla struttura classica, ordinata e controllata, i romantici ne contrappongono una basata sull'infinito, sull'impossibilità di compimento e di chiusura. Allo stesso tempo però, è grazie a questo che si può tendere ad una futura completezza. Dal momento che la totalità è un lontano miraggio, il frammento rende al meglio questa mancanza della letteratura contemporanea, che può solo fornire singoli tasselli di un mosaico che verrà costruito in futuro un po' alla volta. Nel frammento 24 Athenäum F. Schlegel scrive: "Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung."²⁵¹ Sostenere che molte opere moderne sono già concepite come frammenti, a differenza di quelle classiche che invece sono divenute tali, sembrerebbe introdurre già una percezione dell'impossibilità di raggiungere nell'immediato una completezza, pur mantenendo l'utopia di poterci arrivare in futuro. Illusione che cade definitivamente nel '900 andandosi a scontrare con il disincanto prima, del moderno e poi del postmoderno. Per i romantici è la natura stessa del pensiero, che confluisce nella scrittura, ad essere frammentaria. Non a caso, infatti, come sottolinea Kremer, le loro riflessioni sono presentate sotto forma di frammenti.²⁵² Schlegel, che vede nel romanzo l'unico genere letterario in grado di trasmettere l'idea di poesia progressiva, dimostra in *Lucinde: Bekenntnisse eines*

²⁵⁰ Cfr. Kremer Detlef, *Frühromantische Theorie der Literatur*, in, Kremer D. (a cura di), *E.T.A. Hoffmann Leben-Werk-Wirkung* (2009). De Gruyter, Berlin, New York. Pp. 47-57.

²⁵¹ Guth Karl-Maria (a cura di), *Schlegel Friedrich, Athenäum-Fragmente und andere Schriften* (2016). Hofenberg, Berlin. P. 27.

²⁵² Kremer Detlef, *Frühromantische Theorie der Literatur*, in, Kremer D. (a cura di), *E.T.A. Hoffmann Leben-Werk-Wirkung* (2009). De Gruyter, Berlin, New York. P. 47.

Ungeschickte (1799) come le sue riflessioni siano perfettamente applicabili e utilizzabili all'interno di un romanzo.

Alle considerazioni di F. Schlegel fanno eco quelle di Novalis che nel frammento 114 della raccolta *Blütenstaub* riprende l'immagine del germoglio proposta da F. Schlegel nel frammento 22 Athenaeum; Novalis paragona il frammento ad un vivaio letterario, in cui alcuni semi germogliano e altri appassiscono prima di svilupparsi.

„Die Kunst Bücher zu schreiben ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkt erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind literarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!“²⁵³

Alcuni frammenti rimangono tali, altri invece, germogliando, danno vita a qualcosa di più grande come un'opera lirica o in prosa, che proprio attraverso questi tende all'infinito e alla totalità. Novalis compie, però, un passo in più rispetto a Schlegel, sostenendo che il mondo letterario sarebbe composto di frammenti anche perché è il reale stesso ad essere frammentario. Il frammento 106 potrebbe essere considerato il cuore della poetica di Novalis, poiché svela ciò che sta dietro la sua scrittura, dandone le chiavi di lettura. Dal momento che il mondo letterario e quello reale condividono la stessa origine e che la visione che l'individuo ha di quest'ultimo è per lo più filtrata attraverso la letteratura, questa non può far altro che fornire numerose rappresentazioni, singole e frammentarie, del mondo reale. I frammenti scritti da Novalis e che danno vita alle opere *Blütenstaub* (1798), *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* (1798) e *Sammlung von Fragmente und Studien* (1799-1800), sono visti dalla critica anche come aforismi. Ciò contribuisce a riconoscere a ciascuno di essi la propria indipendenza e completezza e a renderli parte di quell'ideale di *poesia romantica e progressiva* di cui parla F. Schlegel nel sopracitato frammento 116 Athenäum. Questo aspetto prettamente romantico si perderà completamente nel '900, probabilmente anche perché a cambiare saranno i presupposti del ricorso al frammento. In quanto simbolo del caos che domina il mondo post-moderno e non più di un progresso e di un'unità che va

²⁵³ Kluckhohn Paul, Samuel Richard (a cura di), *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd 2* (1960–1977). Kohlhammer, Stuttgart. P. 464.

a comporre un qualcosa di più grande, non può che perdere anche la ‘continuità romantica’. Se il frammento all’epoca di Schlegel e Novalis era una virtù positiva, indubbiamente non lo è più in epoca postmoderna. Le riflessioni sulla poesia romantica proposte da Schlegel e Novalis rappresentano la base dei testi scritti in questi anni, i quali, secondo Schlegel, dovevano essere intesi come frammento dell’idea di romanticismo. A questo proposito Kremer scrive:

“[...] Jeder einzelne romantische Text [wird] als konstruktives und dynamisches Moment eines romantischen Gesamttextes verstanden. Folglich sieht Schlegel jeden einzelnen romantischen Text, zumindest denjenigen, den er als gelungen bezeichnen wurde, als Fragment der Idee der Romantik. Einerseits schreibt jeder einzelne Text, vermittelt über die Dialektik von Endlichkeit und Unendlichkeit an diesem universalen Text mit, andererseits legt ihn dieselbe Dialektik darauf fest, Fragment zu sein. [...]”²⁵⁴

Questa dialettica di finitezza e infinitezza che il frammento racchiude in sé emerge in pieno nel romanzo di Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802), che si configura già di per sé come un frammento, in quanto rimasto incompiuto a seguito della morte dell’autore.

“[...]Es entspricht ganz dem Schlegel’schen Konzept des Fragments, dass dieser prinzipiellen Unabschließbarkeit eine Reihe von fragmentarischen Miniaturen entsprechen, die sich aus dem narrativen Prozess des Romans herauskristallisieren und den enzyklopädischen Text in einer Art *mis en abime* spiegeln. [...]”²⁵⁵

Il testo diviene metafora del cammino che l’eroe romantico Heinrich, nonché poeta, intraprenderà per giungere ad una profonda conoscenza del suo Io più intimo e per avvicinarsi alla poesia. La figura di Heinrich che si mette alla ricerca della sua indole poetica, nella speranza di tendere, in futuro attraverso la sua lirica, ad un bene supremo, rispecchia la condizione progressiva della poesia di cui parlava Schlegel nei frammenti della rivista *Athenäum*. *Heinrich von Ofterdingen* rappresenta, come nota Moretti, il

²⁵⁴ Kremer Detlef, *Frühromantische Theorie der Literatur*, in, Kremer D. (a cura di), *E.T.A. Hoffmann Leben-Werk-Wirkung* (2009). De Gruyter, Berlin, New York. Pp. 51-52.

²⁵⁵ *Ibidem*, pp. 51-52.

romantico che ha fondato l'infinito nella finitezza trasfigurandola.²⁵⁶ Novalis riprende, però, anche il messaggio veicolato in *Gespräch über die Poesie*, secondo cui il primo grande compito del poeta è la ricerca, attraverso la lirica, della profondità umana. La poesia, essendo impulso originario dell'essere umano è l'unica arte che secondo i romantici, Schlegel in primis, è in grado di penetrare fino all'anima e al cuore del poeta permettendogli di esprimere la sua infinita pienezza.

La seconda fase si apre, ante litteram, in Inghilterra con il romanzo *The life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-1767) di Laurence Sterne che stravolge tutti i canoni della prosa settecentesca, creando un'opera all'insegna della frammentazione e della non-linearità. Queste rispecchiano la condizione socio culturale dell'Inghilterra di metà del '700: l'inizio dei primi esodi dalle campagne verso la città che continuerà, culminando, fino all'epoca romantica. Il testo è l'emblema della molteplicità, della rottura del senso, della scrittura e della lingua, che non sembra più essere in grado di rappresentare il reale. Una pagina nera, come simbolo dell'inadeguatezza della parola scritta a raccontare la realtà della morte e, più in generale, prendere in considerazione la molteplicità del mondo: questo è il messaggio di Sterne che fornisce un segno evidente della rottura della linearità inserendo due fogli completamente neri all'interno del romanzo. A prevalere sono i numerosi e continui giochi di parole, neologismi, citazioni, ma soprattutto le continue ed estenuanti interruzioni grafiche. L'effetto che ne deriva è quello di tanti pezzi staccati, frammenti tra loro a sé stanti che non trovano alcun punto d'incontro.

"[...] so I seldom fret or fume at all about it: Nor does it much disturb my rest when I see such great Lords and tall Personages as hereafter follow;---such, for instance, as my Lord A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, and so on, all of a row, mounted upon their several horses;--some with large stirrups, getting on in a more grave and sober pace;----others on the contrary, tuck'd up to their very chins, with whips across their mouths, scouring and scampering it away like so many little party-colour'd devils astride a mortgage,——and as if some of them were resolved to break their necks.—So much the better— say I to myself;—for in case the worst should happen, the world will make a shift to do excellently well without them;—and for the rest,----why,----God

²⁵⁶ Moretti Giampiero, *L'estetica di Novalis* (1991). Rosenberg & Seller, Torino. P.185.

speed them,----e'en let them ride on without any opposition from me; [...].”²⁵⁷

Il passo qui citato è emblematico della frammentazione narrativa di Sterne che, nonostante l'epoca precoce, presenta già forme alquanto estreme. Il continuo ricorso alle linee d'interruzione, più o meno lunghe, e ai trattini che non solo separano le frasi, ma addirittura anche le parole, rimandano ad una sospensione del senso e costringono il lettore ad un costante sforzo. Inoltre, va rilevato anche l'inserimento repentino e improvviso di una serie di lettere all'interno di una frase, spezzandola. Queste, sono prive di alcun senso e dunque mettono il lettore di fronte al reale, che come verrà definito nei capitoli successivi, è quello che si astraie dal senso.²⁵⁸ Questa tendenza, introdotta da Sterne, trova terreno fertile in Germania con il romanzo di E.T.A. Hoffmann *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. In questo testo, che fin dal titolo esemplifica da una parte, lo stretto collegamento alla sopracitata opera di Sterne e dall'altra, la frammentarietà con cui il lettore dovrà confrontarsi. Hoffmann rompe nettamente con il pensiero schlegeliano, che qui raggiunge la sua forma più estrema ed avanzata. Il romanzo è il frutto di una continua interpolazione tra la biografia del saccante gatto Murr, raccontata da lui stesso, e quella del maestro di cappella Johannes Kreisler, scritta dal suo biografo. La continuità della narrazione viene artificiosamente interrotta dall'atto di vandalismo che il gatto compie nei confronti della biografia del maestro, che, come il redattore spiega all'inizio dell'opera, viene utilizzata per scopi tutt'altro che letterari:

“[...]Als der Kater Murr seine Lebensansichten schrieb, zerriß er ohne Umstände ein gedrucktes Buch, das er bei seinem Herrn vorfand, und verbrauchte die Blätter harmlos

²⁵⁷ Sterne Laurence, *Life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-1767). Gunter Jurgemeister, München. P.14.

²⁵⁸ Questo aspetto legato al non-senso della lettera verrà ampiamente ripreso e trattato nel capitolo 2.5, in quanto presente anche nella scrittura di Walter Kempowski.

teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt! [...]”²⁵⁹

La biografia di Kreisler, che nasce già di per sé frammentaria e incompleta poiché, come il biografo stesso ammette, non possiede tutte le informazioni necessarie per ricostruire, in modo continuativo, la vita del maestro di cappella, si va improvvisamente e ripetutamente ad inserire – sotto forma di frammenti – all’interno della biografia felina. Questa s’interrompe bruscamente, spezzando e lasciando incompiuta la frase che il gatto stava scrivendo e dopo uno spazio bianco s’inserisce l’altra biografia. A sua volta anche questa s’interrompe e la prima riprende esattamente da dove era stata interrotta, terminando la frase precedentemente lasciata in sospeso. Mentre la biografia felina, nonostante venga ‘accidentalmente’ frammentata dagli scartafacci²⁶⁰ della biografia di Kreisler, mantiene la sua linearità, non si può dire lo stesso di quella del maestro di cappella che presenta frammenti che non hanno alcuna soluzione di continuità l’uno con l’altro, perché mancano dei pezzi in mezzo. Per di più, quest’ultima inizia con un frammento del frammento²⁶¹:

“(Mak. Bl.) ... und erinnern Sie sich, gnädigster Herr, denn nicht des großen Sturms, der dem Advokaten, als er zur Nachtzeit über den Pontneuf wandelte, den Hut vom Kopfe herunter in die Seine warf? [...]”²⁶²

²⁵⁹ Hoffmann, E.T.A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1912). Alfred Janssen. Hamburg. P.15.

²⁶⁰ Termine con il quale è stata tradotta la parola tedesca “Makulatur Blatt”. Cfr. Galli Matteo (a cura di), E.T.A. Hoffmann *Il gatto Murr ovvero Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci* (2016). L’orma editore, Roma.

²⁶¹ Steinecke Hartmut, *Nachwort*, in, Steinecke H. (a cura di), Hoffmann, E.T.A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1992). Reclam, Stuttgart. P. 497. Steinecke parla di „ein Fragment als Beginn des Fragments“.

²⁶² Hoffmann, E.T.A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1912). Alfred Janssen. Hamburg. P.37.

Ciò contribuisce a creare ancora più caos all'interno di una storia, quella di Kreisler, che è già di per sé ingarbugliata dalla mancanza di alcune parti della vita del maestro. Gli scartafacci che frammentano la narrazione sono in totale diciassette e il lettore, come il fittizio redattore gli fa notare, potrà orientarsi tra le due biografie grazie alle sigle, riportate tra parentesi, all'inizio di ogni frammento: *Mak. Bl.* (Makulatur Blatt) e *M. f. f.* (Murr fährt fort). Oltre a questa frammentazione interna, che priva la narrazione della sua linearità, come nel caso del romanzo di Novalis, l'opera stessa è già di per sé un frammento, in quanto rimasta incompiuta a seguito della morte del suo autore, il gatto Murr.

“[...]Am Schluß des zweiten Bandes ist der Herausgeber genötigt, den geneigten Lesern eine sehr betrübliche Nachricht mitzuteilen. – Den klugen, wohlunterrichteten, philosophischen dichterischen Kater Murr hat der bittere Tod dahingerafft mitten in seiner schönen Laufbahn. [...] Schlimm ist es, daß der Verblichene seine Lebensansichten nicht geendet hat, die also Fragment bleiben müssen. [...]”²⁶³

Murr, al termine del secondo volume, si congeda dal suo pubblico, anticipando che nel prossimo parlerà della nuova fase della sua esistenza iniziata a seguito del suo temporaneo trasferimento presso Johannes Kreisler, amico del suo padrone, il maestro Abraham. Ma, qualche pagina più tardi, il redattore è costretto a dare una triste notizia al lettore. A parte questa caratteristica che lo accosta a Novalis, il romanzo di Hoffmann si discosta nettamente da questo. Hoffmann - tardo romantico - porta all'estremo il pensiero di Schlegel – primo romantico - incarnando quell'infinita pienezza che il poeta ha dentro di sé e creando un'opera piena e caotica all'ennesima potenza. Come sottolinea Steinecke, Hoffmann

“[...]benutzt dabei nicht nur [...] traditionelle Muster des Unterhaltenden und Spannenden, sondern erweitert auch deren Spielräume durch die künstlerische Fragmentierung der Geschehensabläufe. Mit dem ständigen Abbruch von

²⁶³ *Ibidem*, pp. 1036-1037.

Handlungssträngen beim Wechsel zwischen Murr - und Kreisler – Teilen [...] nimmt Hoffmann Techniken des späteren Feuilletonromans vorweg. [...]»²⁶⁴

Questo romanzo si rivela essere l'espressione di un romanticismo ormai giunto al termine, scoprendo che l'unità dell'individuo, del mondo e del reale è solo fittizia. Come evidenzia Galli,

“[...]Hoffmann ci dice – ancora in piena età di Goethe, beninteso, non dopo Freud, non dopo le avanguardie – che il soggetto-artista o più semplicemente il soggetto *tout court* è soltanto il precipitato di frammenti a-sintagmatici e irrelati; sforzarsi di dare una struttura, un senso al racconto di una vita è allora un'operazione destinata al fallimento [...]»²⁶⁵

Se Schlegel era convinto che attraverso il frammento si potesse aspirare ad una futura unità, Hoffmann sembra definitivamente negare questa possibilità. La speranza di unità s'infrange fin da subito contro la rottura della linearità²⁶⁶ che emerge attraverso i frammenti kreisleriani. Questo fallimento rappresenta il primo evidente segnale che allontana Hoffmann dalle teorie di F. Schlegel e che lo protrae verso quella che sarà la deriva avanguardista e postmoderna della letteratura. Inoltre la costruzione volutamente frammentata del romanzo si discosta nettamente dalla tradizionale stesura della trama all'insegna della continuità. Entrambe le biografie hoffmanniane sembrano essere dominate dal caos. Come nota Crescenzi,

“[...]il *Kater Murr* appare prima di tutto come il romanzo di una crisi storica e di un'età di passaggio nella quale non esiste più un metro oggettivo di valutazione dei fenomeni e delle azioni e l'individuo appare abbandonato a quel caos degli eventi che la frammentaria fantasia hoffmanniana vuole riprodurre. Tanto la struttura formale del

²⁶⁴ Steinecke Hartmut, *Unterhaltsamkeit und Artistik: neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine* (1998). Schmidt Verlag, Berlin. P.54.

²⁶⁵ Galli Matteo, *Introduzione*, in, Galli Matteo (a cura di), E.T.A. Hoffmann *Il gatto Murr ovvero Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci* (2016). L'orma editore, Roma. Pp. XXXI-XXXII.

²⁶⁶ Kremer Detlef, *E.T.A. Hoffmann – Erzählungen und Romane* (1999). De Gruyter, Berlin, New York. Pp. 213-214.

Gatto Murr quanto la sua dimensione tetica sembrano convergere su questo punto.

[...]»²⁶⁷

Se Hoffmann aveva già iniziato a prendere le distanze dai romantici Schlegel e Novalis, portando all'estremo la loro concezione di frammento e mostrando già le prime avvisaglie di quella che sarà, ad un secolo di distanza, la deriva postmoderna della frammentazione²⁶⁸, questa la si può riscontrare dapprima, nei testi di Adalbert Stifter e successivamente – ancor di più – in quelli di Wilhelm Raabe. Il primo, anticipa quella che sarà la definitiva crisi novecentesca dell'individuo moderno. La narrazione frammentata, che deriva alla focalizzazione multipla, dà vita ad un'impalcatura estremamente elaborata dei suoi romanzi. Il racconto *Granit*, appartenente alla raccolta *Bunte Steine* (1853) presenta una narrazione frammentata attraverso tre livelli temporali. Il passato (cornice esterna), l'infanzia (cornice interna) e il racconto del nonno (racconto nel racconto). Le numerose storie che si susseguono parallelamente sono presentate da molteplici focalizzazioni differenti. Anche le altre novelle che compongono i due volumi di *Bunte Steine* sono caratterizzate da una narrazione in cui la cornice interna si alterna a quella esterna, determinando in questo modo un continuo spostamento tra due differenti assi temporali. „[...]Die Schönheit des Romanfragments liegt unter anderem darin, dass der Erzähler die unterschiedlichen Meinungen über die Romanpersonen aufgefächert hat und dadurch eine sehr dynamische Erzählsituation geschaffen hat. [...]“²⁶⁹ La prospettiva multifocale determina il definitivo tramonto del narratore onnisciente che non è più in grado di cogliere la realtà nella sua interezza. È l'univocità di quest'ultima ad essere andata perduta per sempre e solo una ricostruzione

²⁶⁷ Crescenzi Luca, *La tragicommedia e l'epica dell'individuo moderno. Considerazioni sulla vita del gatto Murr di E.T.A. Hoffmann*, in, Ascarelli Roberta, Bavaj Ursula, Venuti Roberto (a cura di), *L'avventura della conoscenza: momenti del Bildungsroman dal Parzival a Thomas Mann* (1992). Guida Editori, Napoli. P.145.

²⁶⁸ La postmodernità del testo è ulteriormente accentuata, oltre che dalla frammentazione, anche dal continuo ricorso all'intertestualità: le continue citazioni di *Der gestiefelte Kater* (1797) di Ludwig Tieck e dell'omonima fiaba di Perrault (*Le Chat Botte*) che poi confluirà anche nella raccolta dei fratelli Grimm, le allusioni al *Wilhelm Meister* di Goethe attraverso i sottotitoli alle varie parti in cui il romanzo hoffmanniano è suddiviso.

²⁶⁹ Enklaar Jattie, Ester Hans (a cura di), *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters* (2006). Königshausen & Neumann, Würzburg. P.127.

frammentaria, attraverso tanti piccoli pezzi di un puzzle, permette di accedere alla realtà che, tuttavia, nei testi di Stifter è vista ancora in modo idilliaco.

La visione stifteriana della natura subisce un brusco cambio di rotta, nonché, un ulteriore importante passo verso la decostruzione postmodernista del reale nella narrativa di Wilhelm Raabe (1831-1910). Fin dal suo romanzo d'esordio, *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1857), ricorre a quella stessa frammentazione del reale che caratterizzerà, mezzo secolo dopo, la letteratura mondiale. “[...]Ich begriff, dass Universum sich in einem Punkt konzentrieren könne. [...]”²⁷⁰ – scrive Raabe. Con queste parole sottolinea l'importanza anche solo di un piccolo dettaglio o punto per descrivere la realtà. In altre parole, quest'ultima non emerge dalla totalità, ma da una frammentazione di essa che permette di cogliere la prospettiva giusta, o per lo meno, quella più rilevante. In questo testo, Raabe tematizza quelli che sono i principali problemi della letteratura moderna ovvero, il ruolo della frammentazione, oltre che spazio-temporale, anche del senso e del soggetto.

In territorio anglosassone, la terza fase letteraria si apre con le opere di Virginia Woolf e, soprattutto, con quelle di James Joyce. Il testo più rappresentativo della scrittrice britannica, in merito al discorso sulla frammentazione, è senza dubbio *The Waves* (1931), in cui la sua scrittura trova finalmente il *suo proprio stile*,²⁷¹ facendo emergere la sua singolarità. A differenza di Joyce, che compie una vera e propria frammentazione del senso, il testo della Woolf si configura come una frammentazione della trama. Come lei stessa ammette, lei scrive a ritmo e non a trama. Virginia Woolf sviluppa “una idea di prosa diversa, frammentaria, interrotta, una prosa dal ritmo poetico, che procede cioè per rime interne e allitterazioni e assonanze di immagini e frasi, che orchestrano non solo all'interno della singola opera, ma dell'intero corpus woolfiano una musica che chi legge non potrà dimenticare”.²⁷² La lingua si piega al ritmo delle onde, rompendosi laddove l'onda s'infrange a riva.

²⁷⁰ Raabe Wilhelm, *Chronik der Sperlingsgasse* (1857). Winkler, München. Pp.15-16.

²⁷¹ Bell Ann Olivier (a cura di), *The diary of Virginia Woolf*, vol. III 1925-1930 (1982). Penguin, Londra.

²⁷² Fusini Nadia, *Virgo la stella*, in, Fusini Nadia (a cura di), *Virginia Woolf Romanzi* (2002). I meridiani, Mondadori, Milano. P.XVIII.

“[...]A tema delle *Onde* è il ritmo. L’onda. A tema è lo scontro tra due ritmi, quello ciclico dell’eterno ritorno di un’energia apparentemente senza entropia, senza dispendio; e il misurato e miserabile consumo di forza – senza lo sforzo dell’individuo, la spesa, lo spreco di energia senza ritorno, la perdita...[...].”²⁷³

Questa rottura, causata dallo scontro tra i due ritmi di cui parla Nadia Fusini, si configura nell’alternanza tra i soliloqui dei sei personaggi (Jinny, Susan, Rhoda, Louis, Bernard e Neville) e gli interludi lirici. Questi ultimi, scritti in corsivo, vanno a inframezzarsi, interrompendoli, ai soliloqui, scritti in tondo e caratterizzati dall’essere introdotti dall’espressione *disse* seguita dal nome del protagonista del soliloquio.

“[...]*The waves broke and spread their waters swiftly over the shore. One after another they massed themselves and fell; the spray tossed itself back with the energy of their fall. The waves were steeped deep-blue save for a pattern of diamond-pointed light on their backs which rippled as the backs of great horses ripple with muscles as they move. The waves fell; withdrew and fell again, like the thud of a great beast stamping.*

'He is dead,' said Neville. 'He fell. His horse tripped. He was thrown. The sails of the world have swung round and caught me on the head. All is over. The lights of the world have gone out. There stands the tree which I cannot pass. 'Oh, to crumple this telegram in my fingers—to let the light of the world flood back—to say this has not happened! But why turn one's head hither and thither? This is the truth. This is the fact. His horse stumbled; he was thrown. The flashing trees and white rails went up in a shower. There was a surge; a drumming in his ears. Then the blow; the world crashed; he breathed heavily. He died where he fell. [...]'”²⁷⁴

Il passo qui citato è esemplificativo della rottura della lingua che soccombe, in questo frangente, dinnanzi alla morte. L’interludio lirico si chiude sul rumore delle onde che sbattono sulla battigia, producendo un rumore simile al tonfo di una bestia scalpitante. È a questo punto che riprende la parola Neville che annuncia la morte di Percival a seguito

²⁷³ Fusini Nadia, *Introduzione*, a, Woolf Virginia, *Le Onde* (2002). Einaudi, Torino. P. XXI.

²⁷⁴ Woolf Virginia, *The Waves* (1931). Hogarth Press, Londra. P.79.

di una caduta da cavallo. Qui è evidente come da una parte, la separazione tra le due modalità di scrittura utilizzate dalla Woolf crei una frattura nella linearità della narrazione ma dall'altra, anche come i monologhi interiori, scorrendo a ritmo delle onde, creino un'illusione di unità che pervade l'intero testo. La caduta da cavallo di Percival, disarcionato dalla bestia, viene descritta riprendendo e mantenendo quello stesso ritmo delle onde, che con un tonfo scalpitante si infrangono a riva, con cui si era chiuso il precedente interludio. La scrittura della Woolf segna una nuova fase della letteratura inglese che nasce con l'intento di contrapporsi a quella vittoriana, che aveva dominato fino a quel momento. Inoltre, un altro aspetto rilevante della scrittura della Woolf è che alla frammentazione della scrittura, che emerge attraverso la parte lirica, segue anche una frammentazione interiore dei personaggi: leggendo attentamente questo testo, si può notare che i sei diversi personaggi sono in realtà la stessa persona, vale a dire un'unica figura, il cui io diviene frammentato in più parti. La scrittrice britannica, insieme al fratello ed altri giovani coetanei che avevano studiato a Cambridge crea il "Bloomsbury Set", un gruppo artistico-letterario che segna l'Inghilterra dei primi decenni del '900. Questo movimento culturale critica aspramente le numerose costrizioni religiose, politiche, letterarie, sociali e sessuali dell'epoca vittoriana, rivendicando la singolarità, la libertà e la fantasia come motore dell'esistenza, sia sociale che letteraria. Il "Bloomsbury Set", il cui principale e più noto esponente è Virginia Woolf, si configura come emblematico del soggetto moderno, che vuole porre una netta distanza tra la coscienza, il proprio io, e la realtà materiale. La frammentarietà della Woolf, non è più riflesso di quell'idea di unità e completezza che aveva caratterizzato il periodo romantico, ma come quello di un mondo che si sta avviando verso la sua inesorabile disgregazione. "L'opera d'arte non si offre più come modo (e mezzo) per trascendere la dispersione, la frantumazione dell'esperienza e darle senso e forma. Non c'è forma che tenga l'incoerenza della condizione umana qui e ora, in quegli anni tremendi – tra il '38 e il '41."²⁷⁵ – scrive Nadia Fusini.

²⁷⁵ Fusini Nadia, *Virgo la stella*, in, Fusini Nadia (a cura di), *Virginia Woolf Romanzi* (2002). I meridiani, Mondadori, Milano. P.LXVI.

James Joyce, coetaneo di Virginia Woolf, compie un passo ancora più estremo, creando dei testi, da *Ulysses* (1922) a *Finnegans wake* (1939), in cui la narrazione frammentata fa emergere non solo l'impossibilità di rappresentare univocamente la realtà ma soprattutto, l'incomunicabilità di quest'ultima.

“[...]Joyce non scherzava quando con fare sprezzante intimò: «cosa chiedo ai miei lettori? Che passino la vita a leggermi». A leggermi e rileggermi, potrebbe aggiungere; a non capire e provare a leggere e a non capire... *Encore, encore* – questa è la sfida di Joyce ... [...]”²⁷⁶

La lingua di Joyce non è decodificabile, per lo meno, non con i significati del linguaggio universale. Quelle usate da lui non sono parole che contengono una significazione.²⁷⁷ Come scrive Jacques-Alain Miller,²⁷⁸ Joyce modifica la lingua polverizzandola, annientandola a tal punto che questa non esiste più: il linguaggio cessa di esistere come struttura poiché viene disfatto dalla spinta de lalingua.²⁷⁹ A dominare i testi di Joyce non è il senso. È la frammentazione a regnare da padrona, in quanto apice di una società polivalente e incomprensibile.

“[...] L'estetica del frammento è uno sparpagliare eludendo il centro, o l'ordine del discorso [...]. Il frammento come materiale creativo risponde così ad una esigenza formale e di contenuto. Formale: esprimere la caoticità, la casualità, il ritmo, l'intervallo

²⁷⁶ Fusini Nadia, *Joyce il Sintomo*, in, Baio Virginio, Di Ciaccia Antonio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi n.55 gennaio-giugno 2014* (2014). Astrolabio, Roma. P.73.

²⁷⁷ Questo particolare aspetto della lingua, improntata sul non-senso piuttosto che sul senso verrà ripreso nel capitolo 2.5 in quanto rintracciabile, seppur in maniera nettamente minore, in Walter Kempowski.

²⁷⁸ Di Ciaccia Antonio (a cura di), Jacques-Alain Miller, Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII «Il Sintomo» (2006). Astrolabio, Roma. P.26.

²⁷⁹ *Lalingua (lalangue)* è un neologismo coniato dallo psicanalista francese Jacques Lacan. È quella dimensione del linguaggio che lo precede e che richiama una forma primitiva della lingua che ha a che fare con la lallazione del bambino che non ha ancora avuto pieno accesso alla struttura del linguaggio. Cfr. Lacan Jacques, *Il Seminario. Libro XX, Ancora* (1972-1973). Einaudi, Torino. Nello specifico p. 132: “*Lalingua* serve a tutt'altre cose che alla comunicazione. Ce l'ha mostrato l'esperienza dell'inconscio, in quanto esso è fatto di *lalingua*, di quella che come sapete io scrivo in una parola sola, per designare ciò che per ciascuno è affare suo, *lalingua* chiamata, e non a caso, materna”.

della scrittura. Di contenuto: evitare l'ordine delle connessioni allontanare il mostro della totalità. [...]"²⁸⁰

In *Ulysses* la narrazione delle vicende del personaggio omerico si alterna ai monologhi interiori di Bergson e alle riflessioni di Bloom – l'Ulisse joyciano – sulla sua particolare concezione temporale. La frammentarietà del testo deriva dal continuo alternarsi di questi tre momenti narrativi, con il preciso scopo di mettere in risalto la perdita di un'unità temporale. Lo stile della scrittura di Joyce culmina circa quindici anni dopo in *Finnegans Wake*. Questo testo decreta il definitivo allontanamento dello scrittore dal grande romanzo realista ottocentesco. La componente onirica, regna sovrana sull'intera narrazione – ad esclusione solamente dell'ultimo capitolo dove il protagonista si risveglia poco prima dell'alba per un breve momento. Il ricorso ad un linguaggio improntato su neologismi incomprensibili è causato dall'universale e dalla massa che non possiedono le giuste chiavi per decodificarlo. Come sottolinea Pezzali,

“[...] Joyce [...] nell'*Ulisse* e, in maniera ancora più accentuata, in *Finnegans wake*, mostra uno stile in cui i significanti hanno completamente sopraffatto i significati, per evidenziare come non sia tanto l'attribuzione di valore semantico alle proposizioni a caratterizzare lo stile dello scrittore quanto la mera successione fonetica delle parole. In altri termini, lo *stream of consciousness* di Joyce, tramite la produzione di una consequenzialità assolutamente a-logica, si fa espressione di una concezione estetica del reale come dimensione frammentata in infinite singolarità che si sovrappongono senza mai coincidere. [...]"²⁸¹

Il montaggio di materiali spazio-temporali alquanto eterogenei, nonché i numerosi grovigli linguistici, producono una discontinuità narrativa che rende il testo estremamente difficile da essere letto. Lo scrittore irlandese presenta un'estenuante commistione di più lingue la maggior parte delle quali, risulta totalmente incomprensibile al lettore.

La lingua inglese della borghesia novecentesca viene completamente stravolta e abbandonata in favore di una nuova dallo scrittore e drammaturgo americano William

²⁸⁰ Calabrese Omar, *L'età neobarocca* (1987). Laterza, Roma. P.92.

²⁸¹ Pezzali Manuel, *Sulla modernità estetica* (2016). P.24.

Faulkner che, come puntualizza la critica, scrive i suoi romanzi in *faulknerese*.²⁸² Faulkner e Joyce rappresentano lo stravolgimento dei canoni stilistici e linguistici di fine ottocento, il primo in territorio americano e il secondo in quello inglese. *The Sound and the Fury* (1929), quarto romanzo dello scrittore americano mostra un significativo cambio di rotta nel suo stile narrativo che entra a pieno titolo nelle dinamiche moderniste. Il declino della famiglia Compson, emblema della famiglia borghese di fine '800, viene reso magistralmente attraverso la frammentazione dell'opera. La narrazione faulkneriana procede per libere associazioni illudendo, inizialmente, il lettore che alla base di questo stile vi sia una sorta di unità che si andrà a ricomporre alla fine del testo. In realtà, al termine, il lettore dovrà constatare che l'unità narrativa non appartiene né al testo né tanto meno all'autore. L'unità di spazio e di tempo, tipica dei testi greci, i cui autori avevano improntato le opere su questo fondamentale concetto, soccombe dinnanzi ai continui cambi spazio-temporali e agli spostamenti di prospettiva. Questa è affidata, di volta in volta, ai tre figli maschi della famiglia – Benjy, Quentin e Jason – che parlano in prima persona e ad un narratore eterodiegetico. Inoltre, a questa frammentazione ne corrisponde anche una semantica che, da una parte si manifesta attraverso neologismi privi di un significato universale e dall'altra è caratterizzata da una sintassi povera e basilare (soprattutto nella parte narrata da Jason) che non risponde più alle regole del linguaggio comune. Quest'ultimo diviene sincronico e sinestetico. Ciò che consegue dal differente ordine dei complementi all'interno della frase è uno stato di completo caos che crea un vero e proprio corto circuito all'interno della narrazione. Ciò che, invece, differenzia Faulkner da Joyce è che il primo, dà ai suoi personaggi uno spessore psicologico, con il preciso intento di andare ad indagare i turbamenti del loro io più intimo, che in Joyce è completamente assente. Allo scrittore irlandese interessa esclusivamente trasmettere l'incomunicabilità e la rottura dinnanzi alla quale si ritrova l'individuo moderno; Faulkner, invece, servendosi anche del flusso di coscienza – predominante nella narrazione affidata a Quentin, morto diversi anni prima – mostra l'intenzione di indagare a fondo nell'animo umano, cercando di capire cosa ha portato la società e il soggetto a questo tracollo. Tutto ciò può emergere solamente attraverso una narrazione frammentata. Ancora più estrema è la

²⁸² Guerard Albert J., *The Triumph of the Novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner* (1982). Oxford University Press, New York.

frammentazione proposta nel testo *As I Lay Dying* (1930). La narrazione si compone di ben cinquantanove blocchi testuali nel corso dei quali la prospettiva si alterna attraverso quindici personaggi differenti. Questo provoca un'inevitabile discontinuità del racconto. Entrambi i testi sono ambientati nell'immaginaria contea di Yoknapatawpha, altro frutto della nuova lingua inventata da Faulkner.

“[...]La frammentazione viene dettata dalla discontinuità dei punti di vista che sono delegati ad alcuni personaggi centrali del romanzo. Il racconto viene narrato e rinarrato dalle voci che veicolano le intensità contrastate dei punti di vista e delle esperienze vissute dei «plot». Nello stesso tempo c'è in Faulkner una frammentazione secondo la prospettiva temporale [...] che organizza le varie sincronie e diacronie del racconto frammentato non soltanto dai punti di vista, ma anche degli eventi nel loro svolgimento temporale. La frammentazione potenzia e attualizza la proliferazione del registro digressivo e l'estensione massimale della scena narrativa e delle prospettive temporali. [...]”²⁸³

Ritornando in ambito germanistico, questa terza fase, ovvero la definitiva rottura con il romanzo borghese ottocentesco, che in Inghilterra si materializza con la scrittura di Virginia Woolf e James Joyce, coincide con i contributi letterari di Alfred Döblin e Hermann Broch. Entrambi tematizzano l'inesorabile disgregazione dei valori dell'epoca moderna, a seguito anche del primo conflitto mondiale, e il bisogno di dare nuova linfa al romanzo, rifondandone lo statuto. La scrittura di Döblin risente da una parte, del pensiero diffuso da Hoffmannstahl, secondo cui la complessità della modernità e del suo reale non può essere espressa attraverso personaggi romanzeschi e dall'altra, delle teorie di Lukàcs, secondo il quale il romanzo costituirebbe l'unica forma in grado di rappresentare l'alienazione e l'individualità del soggetto moderno. *Berlin Alexanderplatz* (1929), forse l'opera più rappresentativa di Döblin, concilia queste due visioni del romanzo anticipando quella che sarà la visione benjaminiana postbellica – postmoderna – della città.

²⁸³ Kryszinski Wladimir, *Il bilancio di un genere: le dinamiche e le finalità del romanzo nel XX secolo tra modernità e postmodernismo*, in, *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri* (1999). Bulzoni, Roma. P.17.

“[...] Durch die Fragmentierung, die Auflösung des homogenen erzählten Romans, soll also die Großstadt als Ganze vor den Augen und Ohren des Lesers erscheinen: dieses Paradox von Fragmentierung und dem Wunsch nach Ganzheit konstituiert die Syntax, die Architektur von Doblins Roman. Es ist aber wohl auch hinter Brochs gemäßigerer, mit rein fiktiven Elementen arbeitender Schnitt-Technik zu vermuten: Das Epochenpanorama kann nicht mehr im Überblick, sondern nur durch die nebeneinander gestellten Mosaikteilchen entstehen. Die Konstruktion moderner Romane verstoßt wohl am deutlichsten gegen die Homogenität von Stillkonzepten, sie führt damit zugleich zur Brüchigkeit der Texte. [...]“²⁸⁴

La nuova realtà del primo dopoguerra risulta incomprensibile ai suoi occhi e come tale, diviene, all'interno del testo, ricca di non sensi. Quelli che erano stati i confini simbolici dell'ottocento, ora non sono più validi. La fragilità della struttura linguistica del romanzo di Döblin è lo specchio della fragilità dell'individuo in balia degli sconvolgimenti portati dal primo conflitto mondiale. Il caos che condiziona l'esistenza, sia interna che esterna, del soggetto emerge attraverso i continui ricorsi ad effetti sonori, citazioni da altri testi e da articoli di giornale dell'epoca che interferiscono prepotentemente nella narrazione. *Berlin Alexanderplatz*, esplicitamente ispirato all'*Ulisse* di Joyce, introduce sulla scena letteraria tedesca, l'impossibilità della lingua a descrivere il reale. Ma l'inadeguatezza linguistica dobliniana è anche riflesso dell'impotenza della lingua, che si spezza dinnanzi alla crisi dell'individuo novecentesco, già tematizzata dall'austriaco Hugo von Hoffmannstahl in *Ein Brief* (1902).

La frammentazione dell'io, nonché l'alienazione dell'individuo contemporaneo sono al centro anche della trilogia *Die Schlafwandler* (1932), in particolare nel terzo romanzo 1918 *Huguenau oder die Sachlichkeit*. La frammentarietà è, nell'opera di Broch, risultato della polifonia – a sua volta emblema della malattia della società e dell'individuo del nuovo secolo.

“[...]Broch reiht sich mit seiner pessimistischen Diagnose in eine breite Tradition bürgerlichen Kulturkritik ein, die zwischen 1870 und 1933 den deutschen Sprachraum

²⁸⁴ Kyora Sabine, *Eine Poetik der Moderne: zu den Strukturen modernen Erzählens* (2007). Königshausen & Neumann, Würzburg. P.277.

bestimmte. Wie Nietzsche [...], klagten Intellektuelle und Wissenschaftler verschiedenster Disziplinen und Schule über eine Partialisierung und Fragmentierung der gegenwärtigen Wirklichkeit. [...]“²⁸⁵

La deriva frammentaria che caratterizza questa nuova fase letteraria emerge in pieno nella trilogia di Broch, in quanto l'autore propone, attraverso i tre romanzi, le tappe che hanno portato alla perdita dei valori, della linearità e dell'unità: il primo testo – *1888 Pasenow oder die Romantik* – presenta ancora gli ultimi residui della concezione romantica, Pasenow crede fortemente nei valori e nella società in cui vive e anche l'architettura del romanzo risente di questa utopia del protagonista; il secondo – *1903 Esch oder die Anarchie* – presenta una prima fase di disillusione nei confronti del mondo e dei suoi valori, religiosi e della società borghese, ma ancora non vi è una definitiva presa di coscienza della nuova realtà; infine, il terzo e ultimo, forse il più drastico, caotico e frammentato, in cui attraverso la figura di Hugenuau si materializza la definitiva degenerazione dei valori della realtà e del soggetto moderno. Quest'ultimo testo contiene al suo interno una fusione di più generi letterari che si alternano costantemente nel corso dell'opera: le parti di prosa, narrate ora da un narratore onnisciente, ora da un narratore interno, vengono interrotte da versi lirici, aforismi, momenti onirici o ancora articoli di giornale.

Infine, per quanto concerne la quarta e ultima fase, uno dei maggiori esempi è *Mutmaßungen über Jakob* (1959) di Uwe Jonsohn. La narrazione è suddivisa in frammenti, ciascuno dei quali è separato dall'altro da uno spazio bianco (caratteristica che ritroveremo anche nei testi di Walter Kempowski). A questi sono intercalati i monologhi interiori di tre personaggi del romanzo, scritti in corsivo, che ricordano i soliloqui de *Le Onde* della Woolf. Lo stesso paradigma narrativo è stato utilizzato anche da Christa Wolf in *Nachdenken über Christa T.* (1968). Qui, il lettore si trova di fronte ad una narrazione costituita dai ricordi di una narratrice in terza persona, quelli di una seconda narratrice – questa volta omodiegetica – e dalle parole che la protagonista stessa – Christa T. – aveva trascritto in un diario prima di morire. Lo scopo, nonché, il messaggio che si cela dietro questi due testi è lo stesso: mostrare e dimostrare che

²⁸⁵ Sidler Judith, *Literarisiertes Tagtraum: Einheitskonstruktionen in Hermann Brochs, Tierkreis-Erzählungen* (2003). Königshausen & Neumann, Würzburg. P.7.

trovare delle risposte e giungere alla verità non è possibile compiendo un percorso lineare e univoco. Per provare a capire cosa si celi dietro la morte di Jakob e di Christa T. è necessario attingere alla conoscenza e ai ricordi di più persone contemporaneamente e, soprattutto, non si può procedere con una ricostruzione completa e sequenziale. Anche *Horn's Ende* (1985) di Cristoph Hein presenta queste stesse caratteristiche. La frammentazione narrativa deriva dal poliprospektivismo che domina il romanzo. La storia di Horn, defunto venti anni prima, viene affidata a numerosi personaggi che lo avevano conosciuto e che raccontano fasi della sua vita. Infine, questo tipo di narrazione prosegue anche negli anni 2000 con il romanzo *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* (2009) di Julia Schoch. La frammentazione dei differenti episodi della vita delle due sorelle, protagoniste del romanzo, è senza dubbio l'elemento caratterizzante del testo. L'io narrante tenta di ricostruire la figura di questa sorella scomponendo e mescolando i vari episodi della sua vita. I ricordi emergono in maniera sincronica, attraverso la continua alternanza di frammenti risalenti all'infanzia e quelli degli ultimi della sua vita. La frammentazione è scandita dal ritmo dei ricordi della narratrice che si riaccendono via via. I frammenti bianchi che intercorrono tra un frammento e l'altro, rappresentano graficamente una sosta momentanea nel flusso dei ricordi. Se si analizza attentamente l'intersezione dei diversi frammenti, si può notare che questi sono riconducibili a tre differenti livelli temporali: quello dell'infanzia, quello dei ricordi risalenti al periodo successivo alle *Wende* e, infine, quello successivo al suicidio della sorella.

Alla luce di quanto detto finora, dove si può inscrivere la figura di Kempowski? Indubbiamente nella sua scrittura non vi è già più alcuna traccia del frammento romantico e dell'idea utopistica di completezza e futura unità, caratteristica delle opere di quel periodo. Se si vuole analizzare Kempowski, bisogna avere ben chiari due punti fondamentali: il primo è che si tratta di uno scrittore che ha vissuto i principali sconvolgimenti storico-politici della Germania novecentesca (avvento di Hitler, sconfitta in guerra, separazione tra Est e Ovest e reclusione in un carcere socialista) e il secondo, è che la sua carriera letteraria è iniziata solo dopo la sua liberazione. In questa prospettiva non sembra inverosimile poter affermare che nella scrittura kempowskiana siano presenti la seconda, la terza e la quarta tendenza. Come si vedrà in modo più approfondito nel corso del prossimo capitolo, la frammentazione dei suoi testi è

l’emblema del caos in balia del quale si ritrova lo scrittore. Essendo il suo intento quello di andare a scavare nella storia tedesca per riportare a galla l’orrore, frutto della seconda guerra mondiale e volutamente celato e dimenticato dai suoi connazionali, l’unica possibilità che intravede Kempowski è quella di appellarsi a più voci possibili, frammentando il passato in tanti piccoli momenti. Questa operazione produce nel lettore un effetto di straniamento e disorientamento, a causa dell’assenza di una linearità narrativa. Ma lo scrittore di Rostock non si limita a questa operazione, dal momento che, nella sua scrittura, subentra prepotentemente anche la frammentazione linguistica, entrando, quindi, in scena la terza tendenza. Seppur non raggiungendo i joyciani livelli di incomprendibilità, i testi di Kempowski presentano un continuo ricorso al non senso, frutto – ancora una volta – del reale con il quale cerca di fare i conti.²⁸⁶ La scrittura frammentaria di Kempowski, in questi frangenti ben precisi, è quella che Lacan definisce litorale, ovvero il dominio della lettera sul senso. Infine, la quarta tendenza, è implicita nella sua scrittura, dal momento che non si tratta più, come nei due precedenti casi, di una tradizione ereditata da un periodo precedente, bensì del periodo letterario che, al momento della produzione dei testi kempowskiani era in essere in tutta Europa. Già nel corso del capitolo precedente sono state presentate le basi, in virtù delle quali, si è potuto associare Walter Kempowski al postmoderno e nel corso delle pagine che seguiranno questa ipotesi sarà ampiamente motivata alla luce di esempi concreti.

2.3 Dalla fram-men-ta-zio-ne alla ricerca di un nuovo ordine

“La frantumaglia è un paesaggio instabile,
una massa aerea o acquatica di rottami
all’infinito che si mostra all’io, brutalmente,
come la sua vera e unica interiorità.
La frantumaglia è il deposito del tempo
senza l’ordine di una storia, di un racconto.
La frantumaglia è l’effetto del senso di perdita,
quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra
stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita ,
andrà a unirsi presto a quel paesaggio di
detriti che ci pare di vedere.”
Elena Ferrante, *La Frantumaglia*

²⁸⁶ Questo aspetto verrà ampiamente approfondito nel capitolo 2.5.

L'insieme di frammenti che vanno a comporre i testi di Walter Kempowski sono, al pari di quelli romantici, perfette unità indipendenti proprie di significato. Il lettore, però, si trova di fronte anche ad un testo continuamente interrotto da spaziature e pause che creano una frattura nella narrazione, interrompendo il flusso del racconto e dando vita a piccole unità narrative. Dell'idea romantica di frammento, come si vedrà nel corso di queste prossime pagine, è rimasta ben poca traccia. Sono, invece, le caratteristiche postmoderne del frammento - discusse nel primo capitolo di tesi - a dominare la frammentazione kempowskiana. Il frammento ha la funzione di scandire la narrazione secondo un ritmo ben preciso stabilito dallo scrittore. Ciò che ne consegue è non solo, una sospensione spaziale della scrittura, ma anche un intervallo di silenzio o, usando una terminologia musicale, una pausa - di durata variabile - del suono o del canto.²⁸⁷ In alcuni casi, questa interruzione coincide anche con una frammentazione del senso. Quest'ultima è stata identificata dalla critica come frammentazione semantica, ovvero la scomposizione del testo in frammenti indipendenti l'uno dall'altro che non sempre sembrano essere collegati fra loro da alcun senso. Come evidenzia Görzt, si tratta di "Erzählpartikeln [...] isolierte Zeitatome [...], nur wenige Zeilen, nie mehr als eine halbe Druckseite umspannende Text-Blöcke: monadenartige Erzähleinheiten".²⁸⁸ Ciò che giunge al lettore è che si trovi di fronte a tanti piccoli pezzi scomposti di un puzzle. Il testo riportato di seguito ne è un esempio.

"[...]In der Mitte des Zimmers stand ein ausgezogener Tisch, darauf war eine Stadt aus Bauklötzen, mit Läden, Litfaßsäulen und einem Rathaus. Klein-Winzige-rote. Die blieb abends stehn. [...]"

Ich war Spediteur. Drei Märklin-Fernlaster mit weißer Rautenleiste an der Ladefläche und aufsetzbarer Leinenplane. Sie rückwärts in den Hof zu losten und auf den

²⁸⁷ Il riferimento alla sfera musicale non è casuale e, alla luce dell'importante ruolo che essa gioca per Kempowski, verrà ripreso e approfondito nel corso del capitolo ad essa dedicato.

²⁸⁸ Görzt Franz Joseph, *Kempowski als Historiker*, in, Bender Hans (a cura di) *Akzente 20* (1973). Carl Hanser Verlag, München. P.253.

Millimeter genau nebeneinanderstellen. Reifenspuren hinterlassen ... Krubbe, Spediteur.

[...]“²⁸⁹

Il passo qui citato riporta i due frammenti con cui si apre il sesto capitolo di *Tadellöser und Wolff. Roman*. Questi due, come si può vedere, non hanno nulla in comune l'uno con l'altro, rappresentando uno dei molteplici esempi di frammentazione semantica presenti all'interno dei testi di Kempowski. Ciò che ne consegue, è una vera e propria interruzione del senso, che subisce un brusco arresto per poi riprendere il suo percorso qualche frammento dopo. Il capitolo si apre con la descrizione da parte dell'autore della stanza in cui vive il banchiere e sindaco 'Krahl il ciccone' per poi passare senza soluzione di continuità, nel frammento successivo, a parlare di se stesso e del suo lavoro svolto in giovane età. Cosa c'entra con la descrizione della stanza di Krahl il fatto che Kempowski facesse lo spedizioniere? Assolutamente nulla! Tanto più che nei successivi diciannove frammenti che compongono l'intero capitolo, l'autore non compare più. Kempowski riprenderà il discorso Krahl nel frammento successivo, salvo poi introdurre una terza figura, anch'essa totalmente estranea al discorso. La ricostruzione del senso e della storia è tutta nelle mani del lettore. Vi sono, però, anche casi in cui due o più frammenti attigui presentano lo stesso soggetto e set. Si tratta di unità narrative brevi, una pagina al massimo, nella maggior parte dei casi anche solo poche righe, separate l'una dall'altra da uno spazio bianco, un vuoto che simboleggia il silenzio, il sipario che cala su quella scena. Il senso, il collegamento tra un'unità e l'altra spesso vacilla, cade nel vuoto di quello spazio bianco lasciato dall'autore.

La frammentazione domina tutti i testi di Kempowski, in particolare i due più importanti, ovvero *Echolot – Ein kollektives Tagebuch* e la *Deutsche Chronik*. Nel caso di *Echolot*, i numerosi frammenti-reperto appartenenti alla memoria collettiva, pur essendo estranei tra loro, vengono accostati attraverso una sapiente tecnica del montaggio o collage. Anche una volta assemblati, però, mantengono la loro indipendenza di frammento.

“[...]” (Freitag 20. April 1945)

²⁸⁹ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P. 46.

Franz Bittkowski *1915 Kriegsgefangenenlager Bad Kreuznach

Fast die ganze Nacht geregnet. Die Erkältung und Fieber noch schlimmer geworden. Noch weniger zu essen! Hin und wieder etwas Sonne. Aprilwetter. Ein Kochgeschirr empfangen.

*

Waltraut Fach (Groß Soltikow/Pommern)

Wir wohnen zur sechs Personen in einem winzigen Stübchen bei dem Bauern Koball. Wir schlafen auf Stroh, haben nichts zu essen. Muttchen bettelt bei Bauern nach Eiern und Speck. [...]»²⁹⁰

Kempowski monta insieme queste due testimonianze del 20 aprile 1945. Le due forniscono una prospettiva e uno scenario differente, ma accostate l'una all'altra permettono al lettore di capire che cosa stava succedendo quel giorno del '45. La scarsità di cibo, le condizioni di vita e di salute precarie accomunano sia prigionieri di guerra, sia civili che si trovano costretti a vivere in un fienile. Nel caso della *Deutsche Chronik*, invece, in ciascun volume, il lettore non si trova di fronte ad una serie di frammenti documentaristici, bensì ad una narrazione, la cui trama non segue un coerente filo narrativo²⁹¹, come mostrato già negli esempi precedenti, ma è data dall'insieme dei numerosi blocchi di testo. Nella *Deutsche Chronik*, ad essere recuperata è principalmente la memoria privata della famiglia Kempowski. Solo sullo sfondo emerge quella collettiva, divenendone la sua cornice. Ciascun frammento richiama alla mente un ricordo. Man mano che l'autore recupera dal cassetto della memoria collettiva o privata un'immagine, un momento o un pezzo di storia lo riporta sulla carta e la pausa che ne segue corrisponde ad un suo respiro, quasi prendesse fiato tra un ricordo e l'altro, tra la chiusura di un cassetto della memoria e l'apertura di quello successivo. Fischer nota che,

²⁹⁰ Kempowski Walter, *Das Echolot. Abgesang '45* (2005). Albrecht Knaus Verlag, München. P. 34.

²⁹¹ Salabé Piero, *Gioventù sedotta. L'educazione del terzo reich nello specchio della letteratura* (2007). Campanotto, Udine. P.92.

“[...]Die Kontinuität des Textes wird dabei in Erzählblöcke aufgespalten, welche sich durch Leerzeilen signifikant voneinander absetzen: Die semantischen Leerstellen der knappen Texteinheiten, die selten länger als eine halbe Seite sind, und die darin bestehen, dass der Leser den Zusammenhang der Geschichte erst herstellen muss, weil es keinen Erzählerkommentar gibt [...]“²⁹²

Inoltre, va notato che, all'interno di quest'opera, si alternano capitoli costituiti da blocchi narrativi, che convenzionalmente si potrebbe definire di finzione, e altri formati da blocchi documentaristici, in particolare nel primo e nel settimo volume, inserendo un'ulteriore forma di frammentazione. In altre parole la narrazione 'romanzata' degli eventi in questione si alterna alle testimonianze di amici, parenti o conoscenti, ai quali viene chiesto qualcosa della famiglia Kempowski.

“DIE WIRTSCHAFTERIN

[...]Ich kann ihnen einen ganzen Roman erzählen von den Kempowskis. Zehn Jahre war ich bei denen in Stellung, zehn Jahre und drei Monate; [...]. Der alte Herr war an sich ganz nett, bloß [...]. Die Kempowskis, das war der flotteste Haushalt von ganz Rostock. [...]²⁹³

Ciascuna testimonianza riporta in esergo la relazione esistente tra l'intervistato e il membro della famiglia Kempowski di cui racconta alcune vicende. L'esempio qui riportato, mostra le parole dell'amministratrice della famiglia Kempowski che per anni ha lavorato presso questa famiglia e la conosce meglio di chiunque altro. In questo frangente, però, non vi è più una frammentazione del senso. Ogni intervista aggiunta rappresenta un'immagine in più che va a comporre il quadro della famiglia Kempowski e della società che l'autore sta 'dipingendo'. Grazie alla singolarità della sua tecnica del montaggio, questi frammenti di discorsi s'inseriscono alla perfezione all'interno del flusso narrativo, in quanto riprendono lo stesso soggetto dei frammenti nello stesso periodo storico. L'esempio di seguito riportato chiarisce questo passaggio:

²⁹² Fischer André, *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Gunter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski* (1992). Wilhelm Fink Verlag, München. P.273.

²⁹³ Kempowski Walter, *Aus großer Zeit. Roman* (1978). Btb, München. Pp. 46-54.

[...]Grethe war von unbeschreiblichem Liebreiz. Wie habe ich sie geliebt! [...] Ich habe an Grethe keine einzige schlechte Erinnerung, nicht eine. Ganz reizend sah sie aus. [...]

26

[...]Und an dieser Holzbude lernt Grethe de Bosnac einen gewissen Karl-Georg Kempowski kennen, am 15. August des Jahres 1913. Aus Rostock kommt er, und eine Uhrkette hat er auf dem Bauch. [...]²⁹⁴

La testimonianza di un'amica di Grethe che dà la sua opinione del personaggio si aggancia perfettamente con il capitolo successivo che, avendo ancora Grethe come protagonista, racconta del suo incontro con quello che diventerà poi suo marito, nonché padre di Walter, mettendone in luce quelle caratteristiche caratteriali che emergeranno poi in quel frangente e che verranno riconosciute e apprezzate anche dallo stesso Karl Kempowski. Queste tuttavia, non sono le uniche testimonianze presenti all'interno dell'opera, visto che, come detto precedentemente, all'inizio di ciascuna delle parti in cui il testo è suddiviso, sono trascritte una ventina di testimonianze riportanti le iniziali del nome dell'intervistato.

“[...]Ich hatte einen Fotoapparat in der Hand und stand genau vor dem Schild: FOTOGRAFIEREN VERBOTEN! – Auf dem Polizeirevier wurde ich nur kurz verhört, und dann wurde ich in Handschellen zum Russen gebracht. Wie in einem Rausch erlebte ich das, von der Wirklichkeit total abgeschnitten und nur noch automatisch funktionierend... J.S. [...]²⁹⁵

Questa testimonianza che, insieme ad altre cinque, apre la prima parte di *Ein Kapitel für sich* - interamente dedicato agli anni di reclusione dello scrittore – introduce il lettore nel clima dei primi anni del secondo dopo guerra. Cosa accadeva nel momento in cui qualcuno contravveniva ai divieti imposti dal nuovo regime orientale post bellico?

²⁹⁴ Ibidem. Pp. 237-248.

²⁹⁵ Kempowski Walter, *Ein Kapitel für sich* (1975). Btb, München. P.7.

Fotografare determinate cose era vietato e contravvenire a questo divieto o ad altri significava automaticamente ritrovarsi in un carcere sovietico prima ancora di accorgersene.

Avendo fin qui mostrato tutte le differenti forme di frammentazione che è possibile riscontrare all'interno dei testi di Kempowski, è necessario domandarsi, a questo punto, quale sia la funzione di questa tipologia di narrazione. Secondo Calzoni questa scelta dell'autore è dovuta alla difficoltà di raccontare la condizione dell'individuo dopo la seconda guerra mondiale. Solo il frammento sarebbe in grado di esprimere il mondo dopo la catastrofe.²⁹⁶ Lo scenario che si prospetta dinnanzi allo scrittore è quello di un cumulo di macerie, quelle della sua famiglia e della sua patria, rea di aver commesso atti inenarrabili. In questa prospettiva, dietro la scelta compiuta da Kempowski di servirsi dei frammenti per ricostruire il passato, si cela l'idea dell'inesistenza della Storia, quella con la S maiuscola. L'idea unitaria della storia si è persa. Un'unica ricostruzione del passato non è più in grado di riportare alla luce quanto successo, ma soprattutto non permetterebbe nemmeno di giungere alla verità. L'unico modo che l'autore ha di 'raccontare ciò che le persone non volevano sentirsi dire' è mostrare uno spettro di ricordi e testimonianze, quanto più ampio possibile, nel tentativo di avvicinarsi alla ricostruzione della storia. *Echolot* è l'emblema di questa condizione.

“ Zdenka Vantlova ,Todesmarsch' bei Auschwitz

Am vierten Tag war es selbst bei der größten Anspannung des Willens und aller Energie nicht mehr möglich, die Entkräftung und den Hunger zu meistern. Viele Frauen und Mädchen sanken in den Schnee. Endlich gelang es, eine Herberge für uns zu finden. Es war eine große Scheune mit Stroh, das in Stockwerken aufgestapelt war. Im Innern herrschte völlige Dunkelheit. Man konnte die Hand vor Augen nicht sehen. Sie stopften uns alle hinein und schlossen zu. Niemand kann sich vorstellen, was dort geschah. Die Finsternis verursachte eine große Verwirrung.

Primo Levi 1919-1987 KZ Auschwitz/Nebenlager Buna-Monowitz

²⁹⁶ Calzoni Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca* (2005). Campanotto Editore, Pesian di Prato (UD). P.58.

Als die Reihe, Yankels Karren zu besteigen, an mich kam, war ich nicht mehr in der Lage, mich auf den Beinen zu halten. Charles und Arthur hoben mich auf den Karren zu einer Ladung Sterbender; ich hatte das Gefühl, mich nicht allzusehr von ihnen zu unterscheiden. Es regnete, und der Himmel hing niedrig und dunkel. Während mich der langsame Trab von Yankels Pferden der fernen Freiheit näher brachte, zogen zum letzten Mal die Baracken an meinen Augen vorüber, in denen ich gelitten und reifer geworden war, der Appellplatz, auf dem sich noch immer Seite an Seite der Galgen und ein riesiger Weihnachtsbaum erhoben, und das Tor der Sklaverei, auf dem noch immer, nun nichtig geworden, die drei Hohnworte zu lesen waren: ARBEIT MACHT FREI.²⁹⁷

Attraverso questi due frammenti, l'autore fornisce una differente immagine della stessa esperienza: i campi di concentramento. Le due prospettive testimoniano la sofferenza da loro provata e la difficoltà di andare avanti giorno dopo giorno, quando le forze gli venivano sempre più a mancare. A queste due, seguono nel testo numerose altre testimonianze della vita all'interno dei campi di concentramento, ognuna differente nella sua unicità. Il lettore, che questa realtà non l'ha vissuta, riesce attraverso le tante immagini differenti che Kempowski gli fornisce a capire e a rendersi conto di cosa ha significato quell'esperienza traumatica. L'ipotesi del ricorso al frammento, come unica strada possibile per affrontare il passato, è avvalorata anche da Fischer, secondo cui, "[...]Kempowski geht es [...] um die Darstellung der Heterogenität des Vergangenen und um die Vielstimmigkeit der geschichtlichen Welt.[...]"²⁹⁸. Com'è stato visto nella prima parte di questa tesi, in cui sono state date le coordinate del postmoderno tedesco, il periodo che segue la fine della seconda guerra mondiale è caratterizzato dalla prevalenza della pluralità e della molteplicità sull'unità e l'univocità. Il tentativo di ricostruzione del passato attraverso dei frammenti rivela totalmente, a mio avviso, la dicotomia dell'individuo contemporaneo che può solo giungere parzialmente al suo scopo: il frammento non è figlio dell'unità. La frammentazione è indice dello smarrimento del soggetto che si trova in balia del caos, vale a dire di un'impossibilità di

²⁹⁷ Kempowski Walter, *Das Echolot. Fuga Furiosa* (2005). Albrecht Knaus Verlag, München. Pp.151-152.

²⁹⁸ Fischer André, *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Gunter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski* (1992). Wilhelm Fink Verlag, München. P.270.

costruire un discorso articolato rispetto all'insensato che incontra (la guerra, i campi di concentramento, la morte). Il prodotto che ne risulta è dell'ordine della frammentazione. Non potrebbe essere altrimenti.

“[...]Das Chaos, von dem die Rede war, bezieht sich ja nicht nur auf eine Zerstörung der kollektiven Identität und historischen Einheit, sondern auch auf den gegenständlichen Bereich; das Rostock der Kindheit und frühen Jugend gibt es nicht mehr. Insofern ist die Versenkung des Autors in die Welt vor dem Krieg und der Akt des Erzählens aus dieser Welt heraus als Versuch zu verstehen, eine gedankliche und literarische Vorstellungs- und Erzählwelt an die Stelle des Zerstörten zu setzen. [...]“²⁹⁹

Alla luce di quanto detto in precedenza in merito alle esperienze vissute da Kempowski, si potrebbe affermare che, nel suo caso, il caos è insito in lui. Non si tratta solo di quello provocato dalla storia e da tutti gli avvenimenti che l'hanno caratterizzata, ma anche e soprattutto di quello derivante dalle sue azioni (primo fra tutti l'arresto e la conseguente reclusione a Bautzen). Il mosaico di frammenti che ne deriva richiama alla mente le parole di Arno Schmidt. “[...]Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr. Auf dem Bindfaden der Bedeutungslosigkeit, der allgegenwärtigen langen Weile, ist die Perlenkette kleiner Erlebniseinheiten, innerer und äußerer, aufgereiht. [...]“³⁰⁰ – scrive quest'ultimo nelle *Berechnungen*, indicando il mosaico come uno degli elementi grazie al quale è possibile ricostruire la storia. Kempowski conosce molto bene le opere di Schmidt, considerandole alcune tra le migliori della Germania occidentale.³⁰¹ In particolare *Brand's Haide*, letta nel periodo degli studi a Göttingen, gli è rimasta ben impressa:

“[...]In der Titelerzählung wurde uns in sonderbar hermetischer Sprache die Nachkriegszeit hingeblockt: die später vielzitierte faktenreiche Rastertechnik machte

²⁹⁹ Sina Kai, *Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski* (2012). Wallenstein Verlag, Göttingen. P.127.

³⁰⁰ Schmidt Arno, *Berechnungen I (Ein Werkstattbericht)*, in, *Texte und Zeichen* (1955). P. 115.

³⁰¹ *Das literarische Duett: Interview mit Walter Kempowski*. 6574. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

einen tiefen Eindruck auf mich (die Sache mit den Zetteln hat mir auch eingeleuchtet).
[...]»³⁰²

Le letture di Schmidt influenzano lo stile dello scrittore di Rostock sia a livello dell'ossessiva creazione di un archivio del passato tedesco sia, nell'applicare la tecnica a reticolo. Secondo Fischer,

“Kempowski hat von Schmidt sowohl die Parzellierung der modellierten Welt – ‘hingeblockt’, ‘Rastertechnik’ – als auch die Präsentation der vielstimmigen Vergangenheit [...]. Die intertextuelle Folie Arno Schmidt belegt, dass Kempowski bestimmte darstellungsästhetische Absichten mit seiner Bedeutungsmodellierung verbunden und keinen publikumsbezogenen Bestseller konzipiert hat.”³⁰³

Inoltre, se la volontà di Schmidt era quella di ricreare sulla carta il caos che domina il reale e di mostrare la disgregazione dell'ideale di unità, mettendo a confronto i suoi testi con quelli di Kempowski, risulta evidente l'estrema affinità dei due. Oltre al mosaico, Schmidt teorizza che vi sono altre tre strade che permettono di accedere al passato e alla memoria: “das Fotoalbum”, “das längere Gedankenspiel” e “der Traum”. Tralasciando il sogno, che è l'unico assente in Kempowski, l'album fotografico e il gioco dei pensieri hanno il seguente ruolo:

“[...]man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes, sei es »Volksschule«, »alte Sommerreise« – immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: »Fotos«), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der »Erinnerung« ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke (»Texte«) stellen: ein solches Gemisch von »Foto=Text=Einheiten« ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuches.[...]»³⁰⁴

³⁰² Kempowski Walter, *Er kam mir immer als der beste Mensch vor. Ein Nachruf auf Arno Schmidt*, in, “Die Zeit” (15.6.1979). P.15.

³⁰³ Fischer André, *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Gunter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski* (1992). Wilhelm Fink Verlag, München. P.274.

³⁰⁴ Schmidt Arno, *Berechnungen I (Ein Werkstattbericht)*, in, *Texte und Zeichen* (1955). P. 113.

“[...]Die objektive Realität der Erlebnisebene wird durch die subjektive Erlebnisebene überschritten und umspielt. [...]”³⁰⁵

Il mosaico con i suoi tasselli che permettono di ripercorrere la storia in maniera diacronica, le foto che si divengono frammenti del passato e il gioco dei pensieri attraverso il quale soggettività e oggettività confluiscono l’una nell’altra, sono le tre strade che sceglie di percorrere Walter Kempowski con l’intento, pari a quello di Schmidt, di provare dirimere il caos in qui regna il passato. Il parallelismo con Schmidt avvalorava l’ipotesi secondo cui la funzione della scrittura di Kempowski, attraverso questo montaggio infinito di frammenti, sarebbe quella di pervenire ad un nuovo senso della storia.

“Dann gliederten sich die Laute,
erst war nur Chaos und Schrei,
fremde Sprachen, uralte,
vergangene Stimmen dabei.

Die Einige sagte: gelitten,
die zweite sagte: geweint,
die dritte: Keine Bitten
nützten, der Gott verneint.

Gottfried Benn³⁰⁶

Con questa poesia di Benn si apre il primo libro *Das Echolot – Barbarossa '41*. Attraverso questi versi, Kempowski esemplifica quello che è il suo intento e la sua

³⁰⁵ Schmidt Arno, *Berechnungen II (Ein Werkstattbericht)*, in, *Texte und Zeichen* (1955). P. 97.

³⁰⁶ Kempowski Walter, *Echolot – Ein kollektives Tagebuch. Barbarossa ,41* (1993). Btb, München. P.7.

funzione all'interno di quest'opera. Inizialmente ha in suo possesso solo una miriade di documenti, testimonianze e voci inascoltate. Intorno a lui regna il caos. Sono solo una massa informe di reliquie della storia. È proprio a questo punto che entra in gioco la mano dell'autore che, in qualità di regista, taglia e monta tra loro le immagini e le testimonianze in suo possesso. Ciò che ne deriva è un documentario che, attraverso i frammenti più disparati, ricostruisce il passato e la storia. Tuttavia ciò che emerge dai testi di Kempowski è l'incompletezza dell'insieme. Giustapponendo un frammento dopo l'altro l'autore mostra che la realtà non è più composita. L'ordine è incompleto. In definitiva, il ricorso alla narrazione frammentata gli serve per dimostrare ciò: per quante testimonianze o frammenti si possano aggiungere, mancherà sempre un pezzo.

Nel caso della *Deutsche Chronik* il discorso è in parte differente, in quanto non si tratta di un testo esclusivamente ad impianto documentaristico. Quest'ultimo riguarda solo i tre volumi d'inchiesta, mentre gli altri sei sono romanzi, come ricorda anche il sottotitolo presente in copertina. In questi, a giocare un ruolo fondamentale, a mio avviso, è la già sopra accennata frammentazione del senso. Hermanns, prendendo ad esempio *Uns geht's ja noch gold* come paradigmatico dell'intera saga, giunge alla conclusione che la *Deutsche Chronik*, "[...] ist [...] in kurze, blockartige abschnitten unterteilt, die optisch unterstreichen, dass hier keine erzählerische Ganzheit, sondern Geschichte in ihren Bestandteilen präsentiert wird. [...]"³⁰⁷ La perdita dell'unità della storia si ripercuote all'interno del testo con la perdita dell'unità narrativa. Se in *Echolot* i frammenti sono suddivisi e catalogati per giorni e per blocchi tematici (p.e. la guerra aerea, i campi di concentramento, la liberazione, etc.), nella *Deutsche Chronik* la narrazione si dipana da una parte, cronologicamente e dall'altra, proponendo contemporaneamente il recupero di numerose immagini ed eventi che non sono direttamente collegati tra loro. Non è casuale che i periodi siano molto brevi: solo frasi principali, nessuna secondaria. "Ich arbeite eidetisch. Das heißt, der Roman läuft wie ein Film in meinem Gehirn ab, und ich beschreibe das, was ich sehe. Ich gehe immer vom Bild aus"³⁰⁸ - dichiara Kempowski. La narrazione avviene in maniera mnemonica,

³⁰⁷ Hermanns Silke, *Trümmer (in) der Erinnerung. Strategien des Erzählens über die unmittelbare Nachkriegszeit* (2006). Aisthesis Verlag, Bielefeld. P.153.

³⁰⁸ Köbl Herlinde, *Schreiben! 30 Autorenportraits* (2007). Knesebeck Verlag, München. P. 112.

divenendo interamente basata sulla percezione visiva. In quest'ottica, la funzione della spaziatura tra un frammento e l'altro rappresenta la pausa necessaria allo scrittore man mano che recupera una nuova immagine. Görtz sostiene, rifacendosi anche alla visione della storia come massa di fatti, proposta da Kracauer, che Kempowski ricostruisca il passato assegnando un ordine a questo.³⁰⁹ Tuttavia, se si recupera l'annotazione fatta da Kempowski il 16 aprile 1978 nel suo diario *Culpa* (già citata nel primo capitolo di questa seconda parte di tesi), in cui dichiara che il caos viene creato artificialmente e attraverso la mediazione dell'arte si può solamente giungere ad un 'nuovo' ordine e non più all'ordine, quello universale e, contemporaneamente, si riflette attentamente sull'ordine frammentato con cui Kempowski recupera il passato tedesco, si potrebbe concludere che il *nuovo ordine* - che si fa spazio attraverso quel caos creato artificialmente - sia proprio quello mostrato nella *Deutsche Chronik*. Lo scrittore, facendo esperienza in prima persona del caos della storia, tenta di annullarlo provando a fare ordine. Ma nel momento in cui sceglie di ripercorrere la storia attraverso immagini simultanee ma differenti, lo ricrea artificialmente. Ciò che ne deriva non è più l'ordine ma un *nuovo ordine*, ovvero quello dato da lui agli eventi e alla memoria privata e collettiva. Interessanti, a tal proposito, sono le parole usate da Walter Kempowski che in un'intervista ha dichiarato che fin da piccolo sognava di fare l'archivista perché in questo modo è possibile essere ordinati e caotici allo stesso tempo.³¹⁰ Questo suo desiderio emerge prepotentemente all'interno dei romanzi. In questa prospettiva, si potrebbe accostare Kempowski alla figura di Jörg Friedrich, definito in un articolo sullo "Spiegel" come il "pragmatico del caos", per aver tentato di affrontare per la prima volta il tema della guerra aerea tedesca.

“[...]So blickt der Historiker auf die Geschichte: als Pragmatiker des Chaos, als Archivar der Widersprüche, als Sammler von Geschichten. Was er gesucht hat, war eine

³⁰⁹ Görtz Franz Joseph, *Kempowski als Historiker*, in, Bender Hans (a cura di) *Akzente* 20 (1973). Carl Hanser Verlag, München. P.224.

³¹⁰ Köbl Herlinde, *Schreiben! 30 Autorenportraits* (2007). Knesebeck Verlag, München. P. 111.

deutsche Leidensgeschichte; was er gefunden hat, ist das Leiden der Deutschen an der Geschichte.[...]“³¹¹

Il tentativo di organizzare la memoria in singoli frammenti rappresenterebbe, questa è la mia tesi, la disperata esigenza di colmare i vuoti lasciati dalla storia, recuperando in qualche modo l'ordine perduto. Tentativo che però s'infrange contro la condizione di caos in cui versa l'autore – emblematica in tal senso la poesia di Benn - fallendo miseramente e lasciando solo delle *Leerstellen*.

2.4 L'ironia: il velo si strappa

“[...]D. Das ganze Leben erscheint, so betrachtet, als Aneinanderreihung von Sketchen[...]. R. Ja! Ich hätte darüber gerne mal eine Doktorarbeit: wo steckt der Witz in Kempowski Büchern? Ich wollte mal Kreuzchen machen, wenn ich einen seiner Romane lese, von vorne durch, immer ein Kreuzchen. Da ist wieder dieser Blitz, dieser Esprit, der da durchkommt. [...]“³¹²

Secondo la moglie di Walter Kempowski, è necessario un metodico studio scientifico per poter capire che cosa si celi dietro l'ironia del marito. Qualche deduzione superficiale non renderebbe giustizia a quello che lei percepisce come un lampo o come lo spirito dei testi di Kempowski. Nonostante questa intervista risalga a due anni fa, lo scenario tratteggiato da Hildegard Kempowski è rimasto invariato, in quanto non si sono aggiunti ulteriori studi in merito. Secondo quanto affermato dalla critica fino ad ora, l'ironia è una delle possibilità stilistiche a disposizione dello scrittore di Rostock per riuscire ad accedere al passato³¹³ facendo emergere la responsabilità e la colpa del

³¹¹ Diez G, *Der Bauch-Historiker*, in, “Der Spiegel”, 50/2003.

³¹² Benjamin von Stuckrad-Barre, *Hildegard Kempowski über den Witz ihres Mannes* (30.03.2014). Die Welt. <https://www.welt.de/kultur/article1854946/Hildegard-Kempowski-ueber-den-Witz-ihres-Mannes.html>

³¹³ Calzoni Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca* (2005). Campanotto Editore, Pasion di Prato (UD). P.149-150.

popolo tedesco³¹⁴ e l'auto-ironia che ne deriva sarebbe, secondo Rutschky, sarebbe ancora più marcata per via dell'utilizzo della frammentazione e dell'intertestualità.³¹⁵ In questa prospettiva, l'utilizzo dell'ironia rientra in pieno nella concezione postmoderna, configurandosi, com'è stato ampiamente discusso nel corso del primo capitolo sul postmoderno, come un velo che permette di porre distanza tra il narratore e gli eventi narrati, rendendone possibile il recupero attraverso la scrittura che altrimenti sarebbe impensabile. A questo proposito Kindt scrive:

“[...]Komik bei Kempowski ist [...] zumeist Resultat einer Haltung der Distanz oder eines Schritts der Distanzierung, und sie besitzt als ein solches Ergebnis sowohl eine psychische als auch eine literarische Funktion: Psychologisch betrachtet ist der Kempowski'sche Witz seit den Haftjahren in Bautzen, [...] eine Form des Selbstschutzes und der Selbstverteidigung. Poetologisch betrachtet ist er eine Möglichkeitsbedingung für die Konfrontation mit nicht selten grauenhaften privaten Erlebnissen und monströsen historischen Geschehnissen. [...]“³¹⁶

Nel permettere all'individuo di prendere le distanze dal suo passato e dai suoi ricordi, vedendoli, quindi, da una posizione oggettiva e quasi come non appartenenti alla propria persona, l'ironia tutelerebbe il soggetto difendendolo da ciò che per lui sarebbe insostenibile da sopportare e accettare. Smussando i confini della memoria e sfocandoli, è più facile riportarla alla luce e riviverla. In un'intervista con Volker Hage, è Kempowski stesso a spiegare cosa c'è alla base del ricorso all'ironia:

³¹⁴ Riley Christopher, *Walter Kempowski's Deutsche Chronik. A Study in Ironic Narration* (1997). Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.

³¹⁵ Rutschky Michael, *Unbelebte Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Kempowski*, in, Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (Januar 2003). Pp. 128-129 Qui Rutschky sostiene che: „Das ‚wundervolle Kempowski-Universum‘ scheint fix abrufbar, ein Stück aus dem Fundus, das jederzeit vorzeigt werden kann. Einschließlich der mangelnden Überzeugungskraft, die eine gleichfalls sich wiederholende Enttäuschungskreation des Autors auslöst.“

³¹⁶ Kindt Tom, *‘Ich bin traurig und Pfeife vor mich hin’*. Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs *Alkor*, in, Hagedstedt Lutz (a cura di), *Walter Kempowski: Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung* (2010). De Gruyter, Berlin, New York. P.288.

„[...]Wie wollen Sie heute einen Menschen der älteren Generation noch dazu bringen, dass er freiwillig ein Buch über die Nazizeit liest? Der größte Teil meiner Leser wird in dieser älteren Generation zu finden sein. Wie kommt das? Sie lesen es, obwohl es sich mit der Nazizeit beschäftigt und auch bittere Wahrheit drinsteckt: Das macht, dass sie gut verpackt ist, wie bittere Medizin unter süßer Couverture. [...]“³¹⁷

Lo scrittore è qui molto chiaro: nessun individuo che ha vissuto gli anni della guerra ha alcuna intenzione di confrontarsi con un testo che lo riporti in quegli anni. L'unico modo, secondo Kempowski, è indurlo in tentazione convincendolo che leggerà qualcosa d'innocuo per la sua coscienza. L'ironia servirebbe proprio a questo, a rendere appetibile un boccone dal sapore amaro. In che modo? Sdrammatizzando il tutto e tenendo la storia a debita distanza. Il lettore da una parte, non si sente direttamente coinvolto nelle vicende narrate e dall'altra, si illude che la lettura che lo aspetta non lo costringerà a confrontarsi con ciò che vuole dimenticare. Le parole usate da Kempowski sembrerebbero, pertanto, avvalorare l'ipotesi proposta dai critici. Tuttavia, nel leggere questa intervista, è necessario non trascurare un dettaglio: essa risale al 1972, ovvero al periodo in cui Kempowski iniziava a scrivere i primi volumi della *Deutsche Chronik* (all'epoca erano usciti solo *Tadellöser & Wolff* e *Uns geht's ja noch gold*). A distanza di anni, in successive interviste, mostrerà un punto di vista differente,³¹⁸ che non può essere minimamente trascurato. A mio avviso, perciò, la prospettiva andrebbe in parte modificata, in quanto, come proverò a dimostrare nel corso delle pagine che seguiranno, non sono completamente d'accordo con la lettura dell'ironia come mezzo per porre una distanza tra lo scrittore e gli eventi da lui narrati. Ritengo, invece, valida la seconda

³¹⁷ Hage Volker, Kempowski Walter, *Eine Art Gedächtnistraining. Interview im Nartum* (1972), in, Hage Volker, *Walter Kempowski. Bücher und Begegnungen*. (2009). Knaus Verlag, München. P.26-39.

³¹⁸ La più significativa in tal senso è la già citata lezione tenuta presso il liceo di Kaufbeuren nel 1990, nel corso della quale Kempowski dichiara di voler scrivere tutto quello che la gente fino ad allora non aveva voluto sentire o sentirsi dire, facendo luce finalmente su tutte quelle vicende della storia tedesca del '900 che fino ad allora erano state volutamente accantonate. Cfr. Lesung: Staatliches Gymnasium Kaufbeuren am Donnerstag 11.10.1990. 3935, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlino. Significativa, tra le altre, anche l'intervista con Linder. Cfr. Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln.

parte dell'argomentazione di Kindt, di cui sopra, riguardante la duplice valenza, poetica e psicologica, dell'ironia. La nuova prospettiva che intendo proporre non si basa sul significato moderno del termine ironia, bensì su quello greco da cui questa parola discende. In quest'ottica, l'ironia assume una duplice funzione nei testi di Kempowski: la prima è quella di togliere il velo che per anni ha coperto il passato; la seconda è di recuperare il passato della sua famiglia, prendendo una sua posizione e dissentendo da essa. Questa duplice funzione dell'ironia permetterebbe allo scrittore di ottenere il suo scopo, ovvero quello di giungere alla verità. Questa sua volontà rientra in pieno – dato questo tutt'altro che trascurabile – nella definizione di postmodernità data da Zygmunt Bauman: secondo il critico questa “svela la verità di tutte le verità, la verità che è insita nella cosa stessa”.³¹⁹ È doveroso precisare che *Echolot*, come si può facilmente dedurre da quanto detto sopra a suo proposito, è l'unico testo che è estraneo all'impiego dell'ironia. La *Deutsche Chronik*, i diari e gli altri testi minori sono, invece, tutti improntati ad una scrittura ironica. Per presentare e motivare questa mia tesi, anche nel tentativo di esaudire, in parte, il desiderio della signora Kempowski, farò un passo indietro, partendo proprio dall'etimologia della parola ironia. Questa deriva dal greco *eironeia* (εἰρωνεία) e significa dissimulazione, finzione, scappatoia, sotterfugio. *Eiron* (εἰρων), di conseguenza, è il dissimulatore, il finto, propriamente colui che interroga fingendo ignoranza.³²⁰ Come si evince dall'etimologia della parola, l'accezione moderna del termine ironia non era presente nella sua radice. Il significato greco lo si trova espresso appieno nella filosofia socratica. Hegel, riprendendola scrive:

“[...]Das Prinzip des Sokrates ist, dass der Mensch was ihm Bestimmung, was sein Zweck, der Endzweck der Welt, das Wahre, Anundfürsichseiende (ist), – daß er dies aus sich selbst zu finden habe, dass er zur Wahrheit durch sich selbst gelangen müsse. Es ist die Rückkehr des Bewusstsein in sich, die dagegen bestimmt ist als ein Heraus aus seiner besonderen Subjektivität [...]”³²¹

³¹⁹ Bauman Zygmunt, *Ansichten der Postmoderne* (1995). Argument Verlag, Hamburg-Berlin. P.8.

³²⁰ Montanari Franco, *GI. Vocabolario della lingua greca* (1995). Löscher Editore, Torino. P.611.

³²¹ Hegel Friedrich, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II* (1833), in, Glockner (a cura di), *Werke*. Vol. XIX (1986). Suhrkamp, FaM. P.443.

Secondo Socrate, un percorso attraverso se stessi è l'unica possibilità per giungere alla verità, in quanto la si può trovare solamente all'interno di ogni uomo. È intrinseca al proprio io. Secondo Socrate il percorso verso la verità deve passare attraverso due fasi: una dialettica e una maieutica. La prima ha la funzione di mettere in discussione le convinzioni dell'interlocutore: Socrate gioca una partita con lui, nel corso della quale lo *interroga fingendo ignoranza* – con ironia quindi - e lo prega di spiegargli la sua supposta verità, perché l'unica cosa che Socrate sa è di non sapere nulla. Le sue domande ingenuie che, apparentemente, sembrano supportare la tesi dell'altro, dapprima, lo rafforzano nelle sue convinzioni, facendolo sentire superiore e ancora più invincibile ma, successivamente, lo inducono a contraddirsi minando quelle che erano le sue certezze. Con questo momento distruttivo termina la prima fase. La seconda invece ha la funzione di far intraprendere all'interlocutore un percorso attraverso se stesso, al fine di ricercare la verità dentro di sé. Attraverso la maieutica, arte che 'partorisce' le menti, Socrate assume le sembianze di una levatrice, che aiuta l'altro a 'dare alla luce' la verità. Quest'ultima, pertanto, non gli viene fornita dal filosofo, ma può solo giungere direttamente da se stessi. In questa prospettiva, quindi, è il *dialogos* a condurre verso la verità e non più il *logos* (nel suo significato di risposta, affermazione), come avveniva nelle concezioni presocratiche e sofistiche. Alla luce di quanto detto fin qui, la partita che si gioca tra Socrate e l'interlocutore diviene la partita tra l'*eiron* e l'*alazon*, ovvero, tra il finto ingenuo e il millantatore, dove il primo si serve del linguaggio, inteso come *ars oratoria*, per vincere la partita. L'ironia socratica viene ripresa nell'800 dal filosofo danese Soren Kirkegaard nel testo *Sul concetto di Ironia*, il quale afferma che,

“[...]Socrate con le sue domande segò alla base la foresta vergine della coscienza sostanziale, e al momento giusto, eccola svanire, e l'occhio dell'anima godere di una vista prima inimmaginabile. Era il ragazzo innanzitutto a godere di questa gioia, ma Socrate era lì, osservatore ironico che godeva della di lui sorpresa [...]”³²²

Il soggetto, secondo Kirkegaard, gode alla vista della verità alla quale è giunto attraverso il suo percorso e, colui che lo ha condotto in questo cammino, si rallegra nel

³²² Borso Dario, (a cura di), Søren Kirkegaard *Sul concetto di Ironia in riferimento costante a Socrate* (1989). Bur, Milano. P.150.

vedere lo stupore del soggetto dinnanzi all'inatteso traguardo raggiunto. L'excursum appena presentato serve a mostrare che l'utilizzo che Kempowski fa dell'ironia è quello socratico. Il suo intento, come lui stesso ha ammesso, è quello di 'raccontare tutto ciò che la gente non voleva sentirsi dire'. Si potrebbe affermare che questa partita la gioca idealmente anche Walter Kempowski che, nel ruolo socratico, sfida il lettore, nello specifico quello della 'vecchia generazione'. Lo scrittore di Rostock, spinge questo lettore a confrontarsi con lui, facendogli credere che in questo scambio non vi sarà nulla che potrà turbarlo. In realtà, fingendo di assecondarlo attraverso il ricorso all'*eironeia* socratica, Kempowski porta il suo interlocutore dinnanzi alle sue scelte – sbagliate – prima fra tutte quella di voler dimenticare. È a questo punto che il soggetto inizia a intraprendere un percorso attraverso se stesso, che lo induce a 'dare alla luce' quanto aveva nascosto fino a quel momento. Ritrovandosi dinnanzi alla memoria collettiva è costretto, ad intraprendere un percorso introspettivo. Lo scrittore, prende per mano il lettore e lo conduce alla verità, senza, però, mostrargliela e facendo in modo che sia lui ad arrivarci. Questo aspetto risulta, a mio avviso, molto evidente nei volumi d'inchiesta, in particolare nei primi due: *Haben Sie Hitler gesehen* e *Haben Sie davon gewusst? Die Deutschen antworten*. In questi due frangenti, è lo scrittore, con le sue due domande incalzanti e i suoi silenzi a seguito delle risposte ottenute, a giocare il ruolo socratico nei confronti di ciascuno dei suoi interlocutori.

“Nee. Ich habe nie was davon gehört. Nie, nie, nie, nie. Ich war nach dem Krieg so überrascht! Ich bin mal nach München gefahren, das war nachts, da sind wir umgeleitet worden, und ich hab' durch Fenster geillert, und da war was mit Scheinwerfern und Zäunen, lauter Baracken, hell angestrahlt. Und da hab' ich im Zug gefragt, aber die waren ganz komisch, haben nichts gesagt. Ich hab' dann auch meinen Mann gefragt: „Hast du den nie davon gewusst?“, – „Nö.“³²³

Qui il match si gioca tra lo scrittore-intervistatore e l'intervistato. Il primo, pone una domanda provocatoria fingendo dapprima, ignoranza e successivamente, di credere all'ingenuità delle risposte. Il secondo risponde con determinazione sostenendo

³²³ Kempowski Walter, *Lei lo sapeva? I Tedeschi rispondono* (Testo a fronte)(2009). Mimesis, Milano-Udine. P.82.

fermamente la sua posizione. Nell'esempio qui riportato, la fermezza la si riconosce nella continua reiterazione del sintagma 'no', che sembrerebbe voler celare una possibile colpa. Lo scrittore stesso ammette, nella premessa al volume che,

“[...] Fast jeder Befragte sagte allerdings gleich erst einmal: „Nein!“ und dieses „Nein!“ sollte wohl bedeuten: Ich will nichts damit zu tun haben. Nach diesem ersten schroffen Nein gab man mir dann aber freimütig das preis, was man sich in einer immer wieder notwendig vollbrachten Denkbareit zum Abruf zurechtgelegt hatte. [...]”³²⁴

Kempowski, ripensando alle numerose interviste fatte, si trova a constatare che in molti casi, anche grazie al suo atteggiamento accondiscendente e tutt'altro che inquisitorio, gli intervistati, dopo una prima tassativa negazione, sono riusciti a varcare la soglia del passato per interrogarlo. Questa immagine, nonché l'effetto sortito da Kempowski, non è forse lo stesso ottenuto da Socrate con il suo interlocutore? L'ironia kempowskiana, sembra riuscire a mettere a nudo le contraddizioni della storia sollevandone quel velo che ha coperto il passato per impedire di scoprirne gli orrori. Il lettore della *Deutsche Chronik*, al quale lo scrittore ha fatto erroneamente credere di trovarsi di fronte ad una 'innocua partita', rimane spiazzato ed è costretto a riflettere e a confrontarsi con le proprie responsabilità e colpe.

Nel '900 il filosofo Walter Benjamin nella *I Tesi di Filosofia della Storia* ci presenta una partita, di scacchi, tra un automa e un giocatore.

“Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. Eine Puppe in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde, saß vor dem Brett, das auf einem geräumigen Tisch aufruhte. Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte. Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man „historischen Materialismus“ nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die

³²⁴ *Ibidem*. P.8.

Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen.”³²⁵

L'avversario del giocatore è un burattino privo di alcuna facoltà di azione autonoma. È una terza persona, un nano gobbo, a comandarlo e a decidere ogni sua mossa. Il soggetto benjaminiano (il giocatore di scacchi) s'illude di poter vincere, ma, in realtà, non ha alcuna possibilità contro il fantoccio, metafora del reale e della storia, le cui fila sono tirate costantemente dal nano che vince su tutte le mosse del soggetto. Quest'ultimo è convinto di avere già la partita e la vittoria in mano, il sistema di specchi lo illude. Ma non ha fatto i conti con il nano deforme, di cui non suppone nemmeno l'esistenza. Il fantoccio della I tesi di Benjamin è il “materialismo storico”, che deve sempre vincere, ma può farcela solo se prende al suo servizio la teologia, che è brutta e non gode di una buona fama, esattamente come il nano. Perché ha bisogno della collaborazione della teologia per vincere? Perché questa porta tra le categorie concettuali dello storico (materialista) quella dimensione messianica e di salvezza, senza la quale il passato rimane terreno esclusivo di coloro che non sanno vedervi altro che il ‘c’era una volta’. Dal momento che l'Angelo della Storia della IX tesi naufraga nella tempesta che spira dal Paradiso, il riscatto viene realizzato dal Messia, che porta a termine il corso della storia e della realtà tutta. Il compito che Benjamin assegna allo storico è quello di tenere aperta la piccola porta da cui può entrare il Messia, col cui avvento, solamente, l'umanità può essere redenta. L'idea che Kempowski sembrerebbe avere del compito dello storico potrebbe essere ancora una volta, come nel caso della IX tesi, simile a quella benjaminiana. Secondo Calzoni, lo scrittore di Rostock assume le sembianze del nano gobbo che ha sempre la situazione sotto controllo e, attraverso la storia che comanda attraverso il fantoccio, svela al lettore le sue mosse, mettendolo di fronte alla verità finalmente priva di alcun tabù.³²⁶

³²⁵ Raulet Gerard, (a cura di), *Walter Benjamin. Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe – Band 19: Über den Begriff der Geschichte* (2010). Suhrkamp, Berlin. P.7.

³²⁶ Calzoni Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca* (2005). Campanotto Editore, Pasian di Prato (UD). P.163.

“[...]La partita a scacchi, giocata contro l'automa da un ipotetico avversario, appare molto simile al rapporto che Kempowski instaura con il lettore della *Deutsche Chronik*. Quest'ultimo attraverso un sistema di frammenti (gli specchi dell'immagine proposta da Benjamin) ha infatti l'illusione di poter 'giocare su un tavolo [...] una partita con la Storia [...] che lo vedrà vincitore. [...]”³²⁷

In questa prospettiva, non sembra inverosimile poter affermare che, Walter Kempowski, si trovi a giocare anche questa partita attraverso la scrittura. Il soggetto, al pari del giocatore di scacchi, è sempre perdente perché c'è un reale che gioca in autonomia e il simbolico non arriva ad intaccarlo. Questa sconfitta coinciderebbe con quella dell'intero genere umano a seguito della fine della seconda guerra mondiale. Tra questi c'è inesorabilmente anche lo stesso Kempowski. La conseguenza di questa sconfitta si materializzerebbe con la perdita della libertà e della famiglia che la reclusione a Bautzen hanno come conseguenza. Da qui deriva il suo senso di colpa per aver rovinato le loro vite, che l'autore in qualche modo deve espiare. Recuperando un'immagine da lui proposta in *Tadellöser & Wolff*, deve togliersi di dosso quel *puzzo pestilenziale*³²⁸ e quell'aspetto *fritto e marinato*³²⁹ che, secondo il fratello e la madre, aveva la sua pelle. Metaforicamente si potrebbe dire che la colpa che si porta dietro lo sta facendo marcire e l'unico modo che ha per salvarsi è tradurla in scrittura. Utilizzando l'immagine di Benjamin, Kempowski prova a salvare se stesso e la sua nazione facendo aprire loro gli occhi e smascherando, mettendole a nudo, le contraddizioni e gli sbagli della storia. In che modo? Mettendosi al posto del nano gobbo, che controbatte sempre alle mosse del giocatore e lo conduce esattamente nella direzione che vuole lui. Kempowski diviene colui che salva l'umanità dall'inesorabile disfatta. La componente religiosa, sembrerebbe essere presente anche nella *Deutsche Chronik*. Prova ne è la citazione biblica scritta in esergo al primo volume *Aus großer Zeit*: “So Ihr mich von ganzem Herzen suchen werdet, so will ich mich von euch finden lassen. (Jeremia 29, 13)”³³⁰. Attraverso questa citazione, Kempowski sembrerebbe esplicitare la sua funzione

³²⁷ *Ibidem*. P.163.

³²⁸ “Er behauptete, von mir gehe ein <pestilenzialischer Gestank> aus”. Kempowski Walter, *Tadellöser & Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.10.

³²⁹ *Ibidem*. P.20.

³³⁰ Kempowski Walter, *Aus großer Zeit. Roman* (1978). Btb, München. P.6.

profetica, di salvatore dell'intera umanità, divenendo il messia benjaminiano. A mio avviso, però, Kempowski farebbe entrare in gioco anche l'ironia, sempre nella concezione socratica del termine: lo scrittore, al pari di Socrate, nel muovere l'automa-reale-storia farebbe emergere le proprie contraddizioni e i propri errori spingendo il giocatore-lettore ad aprire gli occhi. Ciò che ne deriva è l'emergere di tutta quella parte più profonda e nascosta della storia, e quindi del reale, con cui il lettore può finalmente confrontarsi.

Alla luce di quanto qui mostrato, pertanto, l'ironia non giocherebbe il ruolo attribuitole dalla critica, ovvero quello di velare il passato. A questo proposito sono significativi due passi di *Tadellöser & Wolff* che mostrano la progressiva caduta di questo filtro che copriva il passato ad opera dell'ironia.

“[...]Hinter dem Haus war eine Selterswasserfabrik, sie gehörte unsern Hauswirt. [...] Wir setzten uns in Flaschenkisten und fuhren auf dem Rollenband hinein. Durch düstere Schuppen ging es, an Buchten mit leeren Flaschen vorüber. Gespensterbahn!

In einem gekachelten Werkraum sprangen wir ab. Hier wurde die Sonnenbrause abgefüllt. Arbeiter mit Gummischürzen standen am Band und sahen zu, wie die Flaschen ruckend der Reihe nach aufmarschierten und von der Maschine vollgefüllt, zug korkt, umgeworfen, etikettiert und in Kisten gerollt wurden. [...] Ab und zu zerbarst eine Flasche mit dumpfem Knall. Dann regnete es Splitte.

Die vollen Kisten lagerten im Keller. [...]“³³¹

„[...]Dann dämpfe man die Stimme und schaute sich um. Im Nachbarrevier habe man KZ-Häftlinge arbeiten sehen. ‚Fahren Sie schnell weiter‘, habe der SS-Mann gesagt. Die hätten böse ausgesehen. Schlimm. ‚Konzertlager‘, wurde gesagt, und: ‚Das rächt sich.‘ Aber bloß den Mund halten – ‚Junge, hörst du?‘ – Herr Hitler müsse es ja wissen. [...]“³³²

³³¹ Kempowski Walter, *Tadellöser & Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.18.

³³² *Ibidem*. P.191.

Leggendo attentamente questi due passaggi si può notare che il primo, è una metafora dello sterminio ebraico. La fabbrica d'acqua viene utilizzata da Kempowski come metafora di un campo di concentramento e la descrizione del processo di imbottigliamento altri non è che la cronistoria della sorte dei deportati. Inoltre, l'intera scena descritta dallo scrittore, rievoca qualcosa dell'automa benjaminiano: il nastro trasportatore, che procede inesorabilmente come una catena automa-tizzata, così come le bottiglie che procedono in fila come i soldatini spinte da una forza motrice esterna. In questo estratto vediamo che lo scrittore utilizza, oltre all'ironia, anche la metafora, che non ha lo scopo di mascherare l'orrore compiuto dal regime, semmai di metterlo ancor di più in evidenza. Attraverso questa, il Kempowski-nano-profeta mette ancora una volta il lettore dinnanzi agli orrori della storia, spingendolo a riflettere su di essi. Il secondo passaggio, invece, ripropone un'immagine della memoria infantile del giovane Walter. Trovatosi per caso nei pressi di un campo di concentramento, viene intimato dalla guardia di allontanarsi quanto prima e, soprattutto, di non raccontare nulla di quanto visto. Altrimenti Hitler, che ne sarebbe venuto a conoscenza, lo avrebbe punito. Con questo frammento sembrerebbe andare in scena la partita giocata dallo scrittore che, attraverso il gioco di parole tra Konzentrations-lager e Konzert-lager fa crollare definitivamente il muro dietro cui la verità era rimasta nascosta e mostra al suo giocatore-lettore la verità. Adesso Kempowski non *tiene più la bocca chiusa*, come gli aveva ordinato all'epoca il soldato delle SS. Kempowski strappa 'ironicamente' la maschera dietro cui il giocatore-lettore si nascondeva mostrando il passato nella sua crudezza. La critica ha spesso accusato lo scrittore di aver storpiato una simile parola, tacciandolo d'insensibilità e vedendolo come un modo per evitare questo argomento scottante. A mio avviso, invece, la creazione di questa nuova parola, che, per altro, per assonanza richiama la sfera musicale, amata, rispettata e considerata di vitale importanza da Kempowski, è da leggere esclusivamente in chiave ironica. Lo scrittore ha trovato il modo di riportare alla luce i ricordi legati ai campi di concentramento, non più sfocandoli, ma ben nitidi, mettendo a nudo, non solo le colpe della storia (aver creato un sistema di distruzione di massa) ma le sue colpe: aver taciuto per tanti anni cosa si celava dietro quei muri di confine. L'accostamento di questi due passaggi è anche significativo, a mio avviso, in quanto mostra come l'autore si serva anche della metafora per assolvere alla sua funzione di *eirone* e arrivare dritto alla verità. L'*eironeia*

è la sua carta vincente e proprio per questo diverrà l'artificio retorico per eccellenza della sua scrittura.

Strettamente connessa alla prima funzione dell'ironia, fin qui discussa, è la seconda, ovvero quella di permettere allo scrittore di recuperare il passato della sua famiglia, prendendo una sua posizione e dissentendo dai loro comportamenti. Per assolvere a questo scopo, Kempowski si serve, questa volta, non più dell'*eironeia*, ma dell'ironia nel significato moderno del termine. Lo scrittore non risparmia nessuno, spogliando la sua intera famiglia di quell'aura di famiglia benestante, servita, riverita e temuta dall'intera borghesia di Rostock. D'altronde, come lui stesso dichiara, "ich muss, wenn ich Menschenschicksale beschreibe, diese Menschen in ihren Irrtümern, muss sie in ihren guten und in ihren bösen Aktionen zeigen. Und das alles muss ich lächelnd tun."³³³ Partendo dal nonno: "[...]Robert William Kempowski: morgens fährt er mit einer Droschke ins Kontor, langsam und nach allen Seiten grüßend, mal nach links und mal nach rechts. [...]"³³⁴ Questa è la prima immagine del capostipite della famiglia Kempowski, con la quale si apre il primo romanzo della *Deutsche Chronik*. All'uscita dalla sua villa, l'uomo si sporgeva dalla carrozza salutando a destra e a sinistra chiunque gli passasse accanto. Era ben conosciuto e amato e andava fiero di questa sua posizione sociale. Una ventina di pagine più tardi la stessa sorte tocca anche alla moglie:

„[...] Anna Kempowski: ‚Königin-Mutter‘, wie sie von den Schauspielern des Stadttheaters genannt wird, weil sie so aussieht und weil sie den Schauspielern bei Premieren Wein und kaltes Geflügel auf die Bühne schickt. [...] Ist der Vorhang gefallen, dann fahren sie mit Droschken in die Stephanstrasse, die Königin-Mutter in ihrem Coupé vorweg, Mueller, der Tenor aus Hamburg, wird in das Coupé genommen; Die Gardine zieht man zu. [...]"³³⁵

La pungente ironia fa emergere le prime contraddizioni familiari mettendo in luce la frivolezza di questa donna, attrice di teatro, e la relazione extra-coniugale che intrattiene

³³³ Schmolze Gerhard, Mierau Gottfried, *Andere ein wenig sensibler machen. Gespräch mit dem Lehrer und Dichter Walter Kempowski*, in, *Lutherische Monatshefte* 18, II (1979). Pp. 647.650.

³³⁴ Kempowski Walter, *Aus großer Zeit. Roman* (1978). Btb, München. P.21.

³³⁵ *Ibidem*. P.43.

con il tenore di Amburgo. Il marito, tuttavia, non è da meno: „[...] Noch ist der alte Herr Kempowski nicht krank, obwohl die Bazillen, die er sich weiß Gott wo aufgeladen hat, schon ihre Arbeit tun. [...]“³³⁶ A lui la sua passione per il genere femminile gli è costata cara, procurandogli la sifilide che lo costringerà a trascorrere il resto della vita su una sedia a rotelle. Ciò che emerge da questo quadro disegnato da Kempowski è la superficialità dei capostipiti di questa famiglia che si riduce ad una donna libertina e ad un imprenditore vanitoso e con il vizio delle donne. L’ironia utilizzata da Kempowski è alquanto fine e sottile e viene padroneggiata con grande maestria dallo scrittore anche nei confronti del padre, come è possibile constatare da questo passo.

“[...]” Was Lübeck angeht, ‚Lubeca‘, wie Karl diese Stadt nennt, [...], so hat er sich gerade die ‚Buddenbrooks‘ gekauft, ein merkwürdig gutes Buch. [...]. Warum Toni Buddenbrook [...] nicht heiratet? Das wär’ eine erstklassige Blutsauffrischung gewesen, so wie bei den Kempowskis die de Bosnacs, und umgekehrt – wie bei den de Bosnacs die Kempowskis. [...] Ja es wird ein gutes Ergebnis geben, bei den Kempowskis, *wenn* es eins gibt. Es wird ja nun allmählich Zeit. Ärgern tut sich Karl, dass sich die Geldverhältnisse bei den Buddenbrooks dauernd verschlechtern. Das hätte ihm nicht passieren können. Bei so was muss man doch aufpassen? [...] Er hätte das Buch anders geschrieben: Dass die immer mehr kriegen, dass es also aufwärtsgeht. Meinetwegen erst abwärts, aber dann aufwärts, unbedingt. Wer will den etwas lesen von Verhältnissen, in denen es ständig abwärtsgeht? ‚Verfall einer Familie‘?? Also nee. [...]“³³⁷

Attraverso la figura di Karl Kempowski, padre dello scrittore, e delle sue curiose riflessioni, che risultano banali e non curanti del quadro culturale che sta alla base del romanzo familiare di Mann, Kempowski smaschera il modo di pensare di quest’uomo, mostrando quelli che si riveleranno essere i caratteri determinanti per l’ascesa della sua famiglia negli anni del nazionalsocialismo e che contribuiranno a renderla succube del potere psicologico che Hitler ebbe sulla società tedesca dell’epoca. Ma l’ironia dello scrittore di Rostock, che ben conosce e ama le opere di Thomas Mann, è in questo frangente ancora più astuta: Karl critica il declino della famiglia Buddenbrook, convinto che quelle dinamiche familiari non abbiano nulla a che fare con le sue e che un romanzo

³³⁶ *Ibidem*. P.44.

³³⁷ Kempowski Walter, *Schöne Aussicht. Roman* (1981). Btb, München. Pp. 95-96.

con quella trama sia proprio noioso. Leggendo questo passaggio, l'attento lettore di Kempowski, che l'autore vuole sempre mantenere attivo e vigile, nota qualche stonatura e si accorge che, sebbene la famiglia Kempowski non si avvii al declino economico, è a quello morale che non riuscirà a scampare. Le premesse sono già contenute in questo volume e la conferma definitiva arriverà, per chi legge l'opera in ordine cronologico con il quarto volume, ovvero il già sopra citato *Tadellöser & Wolff*: “[...]«Für alles Außergewöhnliche interessieren sich die Kempowskis»», sagte er, ««aber das, worauf es ankommt, das wissen sie nicht.»» [...]”³³⁸ Anche la madre, Grethe Kempowski, nata de Bosnac, non è da meno:

“[...]Meine Mutter war Luftschutzwart für drei Häuser, sie musste alle Leute aus dem Schlaf trommeln. «... zum Verzweifeln!» Nebenan, ein Ehepaar, das wollte immer nicht hinunter. «Man klopft, man klingelt», sagte meine Mutter, «und die rühren sich überhaupt nicht. Wie so ein Klaas. ‚Lass die man klopfen’, sagen sie und hœgen sich!» [...]

«Belferte» die Flak (so hieß das), dann stellen die Erwachsenen Betrachtungen an über die Kosten der Schießerei. Eine Acht-Acht-Granate koste 250 Mark. «Was da so in die Luft gepulvert wird» [...]»³³⁹

Come emerge da questi due brevi passi, la madre si doveva occupare della difesa antiaerea di tre abitazioni ed era suo compito portare al sicuro le persone quando era in atto un bombardamento. Oltre ad essere priva di alcun senso civico, svolgendo questo ruolo, non curante del pericolo che tutti loro stavano correndo, la sua più grande preoccupazione non è assolutamente la mostruosità della guerra o la sua insensatezza bensì, lo spreco di denaro che comportava. Il problema, per lei, è che ciascuna granata costasse ben 250 marchi e non che potesse uccidere 250 persone in un colpo solo. Lo scrittore di Rostock non mostra alcuna pietà nei confronti dei familiari e non ha alcuna intenzione né di coprire né di giustificare i loro atteggiamenti. Come sottolinea Calzoni, ciò che emerge dalla narrazione è che la famiglia Kempowski abbia decisamente chiuso

³³⁸ Kempowski Walter, *Tadellöser & Wolff. Roman* (1971). Btb, München. Pp. 161-127.

³³⁹ *Ibidem*. Pp. 161-162.

gli occhi di fronte agli orrori nazisti e alla distruzione provocata dalla guerra. I problemi che affliggono la madre di Walter durante la guerra evidenziano l'ironia che pervade la narrazione di Kempowski, rilevando i tratti distintivi dell'abiezione della realtà che caratterizzava i membri di questa famiglia.³⁴⁰ È in questi soggetti che l'autore vede la causa della rovina sua e di molti altri individui che, come lui, discendono o sono stati cresciuti con la stessa mentalità. Attraverso l'ironia mostra il suo dissenso nei confronti di quegli atteggiamenti. Questa interpretazione sarebbe in linea con la tesi di Kryszewski, il quale sostiene che la rappresentazione ironica avrebbe lo scopo ben preciso di deprezzare e svalutare il reale, colto attraverso la lente della rappresentazione dissimulante.³⁴¹ Disprezzando la realtà dell'epoca, lo scrittore non ha voluto prendere le distanze dalla storia – come ha finora sostenuto la critica – quanto piuttosto mostrare il suo grande dissenso nei confronti delle azioni compiute dagli individui, familiari compresi, che l'hanno caratterizzata. L'autore, troppo piccolo all'epoca dell'ascesa hitleriana e della barbarie nazista, è rimasto intrappolato nelle scelte familiari.

“[...]Im Speisewagen sitzen uniformierte Herren und speisen. Ein Fenster wird heruntergerissen, und ein lebhafter Mann beugt sich heraus, reißt die Serviette aus dem Kragen und winkt damit! Ein glatzköpfiger Mann ist es, ein Mann in fremder Uniform: Mussolini. «Abbessini! Abbessini!» ruft der kleine Kempowski ins Heilschreien hinein. [...] Hinter Mussolini, diesem wahrhaft volkstümlichen Mann, der sich in südländischem Temperament aus dem Fenster beugt und mit der Serviette winkt, erkennt man auch Goering, lächeln, in Blau, und man ruft es sich zu: «Da! Da! Göring!» Ein jovialer Mann. Der hat Verständnis für die Menge, dass die so außer sich gerät. [...] Aber Hitler, wo ist Hitler? [...] Er steht hinter der Tür des vierten Wagens, hinter hochgezogener Scheibe, und grüßt. [...] Wie sein eigenes Bildnis steht er da. «Habt ihr ihn gesehen?» [...]«Nun kann uns nichts mehr passieren.» [...]

L'episodio qui riportato, al pari di numerosi altri che pervadono i testi di Kempowski, è emblematico della mentalità della famiglia, e più in generale della nazione, negli anni

³⁴⁰ Calzoni Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca* (2005). Campanotto Editore, Pasion di Prato (UD). Pp. 150-151.

³⁴¹ Kryszewski Wladimir, *Il romanzo e la modernità* (2003). Armando editore, Roma. P.269.

³⁴² Kempowski Walter, *Schöne Aussicht. Roman* (1981). Btb, München. Pp. 495-496.

'30-'40 del '900. La trepidante attesa per l'arrivo in città del Führer, accompagnato dai suoi più stetti collaboratori e alleati, Göbbel, Göring e Mussolini regna sovrana in questo quadretto familiare tratteggiato dall'autore. Ad attirare la loro attenzione sono il temperamento meridionale di Mussolini, la giovialità di Göring splendido nel suo abito blu e il portamento elegante di Hitler, la cui presenza li faceva sentire tutti al sicuro: nulla di brutto sarebbe potuto accadere. L'ironia dell'autore è ben riconoscibile nel portare all'estremo i gesti e le parole dei protagonisti di questo quadro (*Nun kann uns nichts mehr passieren*), in primis l'estrema devozione incondizionata. Ma in questo caso, è anche lui stesso (*der kleine Kempowski* altri non è che lui), a includersi, assumendosi le proprie colpe e responsabilità: nonostante sia ancora piccolo e incapace di pronunciare per esteso il nome 'Mussolini', ha già in pieno assorbito le movenze familiari, tanto da urlare di gioia alla vista di quell'uomo. Il fine dello scrittore, è quello di creare una crepa nella narrazione che al lettore risalti come una stonatura. L'utilizzo che qui Kempowski fa dell'ironia è tutt'altro che esagerato o sproporzionato rispetto al contesto. Prova di ciò ne sono le testimonianze riportate dall'autore nel primo dei tre volumi d'inchiesta, *Haben Sie Hitler gesehen?* (1973). Queste mostrano un'evidente ipnosi e psicosi,³⁴³ nei confronti di questo individuo che aveva ammaliato l'intero popolo. Gli esempi fin qui proposti, supportano tutti la tesi secondo cui il ricorso all'ironia, in quanto stratagemma letterario capace di annientare il velo sulla storia, permette di accedere alla verità. Vedere l'ironia come un mezzo per distaccarsi dal passato in generale, sarebbe un po' riduttivo e soprattutto risulterebbe in contrapposizione con quanto dichiarato da Kempowski: dal momento che il suo intento è quello di 'raccontare tutto ciò che la gente voleva dimenticare o non voleva sentirsi dire, come può, allo stesso tempo, voler prendere le distanze da tutto ciò? Le due affermazioni sono in contraddizione. Non lo sono più, invece, se si giunge alla conclusione che Kempowski, attraverso i suoi diari e la *Deutsche Chronik*, abbia voluto – con la mediazione dell'ironia – mettere in netto risalto tutti quelle decisioni tragiche che hanno portato a determinati eventi che poi la gente ha preferito nascondere e dimenticare dietro la maschera dell'ignoranza. Kempowski attinge direttamente al

³⁴³ Cfr. testimonianza di un boscaiolo il quale utilizza esattamente questi due termini. Kempowski Walter, *Haben Sie Hitler gesehen. Die Deutsche Antworten* (1973). Btb, München. P.91.

vissuto familiare, sottintendendo, però, che dietro le persone da lui descritte si celi qualsiasi altro individuo. Prova di ciò sono i tre volumi di inchiesta, all'interno dei quali, le parole degli intervistatori rispecchiano quella stessa mentalità, superficiale, che emerge attraverso i Kempowski.

“[...]Nö, hab' ich nichts von gewusst. Kann ich mir auch gar nicht vorstellen, dass ein Mensch wie Hitler, der doch wirklich kinderlieb war, der sich so mit der Jugend abgegeben hat, dass das so gewesen sein soll, kann ich mir einfach nicht vorstellen, das ist ein Ding der Unmöglichkeit. (Hausfrau 1905) [...]

Konzentrationslager, das waren <<Aufbewahrungslager>> für Leute, die eine Abneigung gegen den Hitlerstaat hatten, dachten wir damals. Zwar ungesetzlich, aber immerhin. Nicht Vernichtungslager. Von <<Vernichtungslagern>> haben wir nie etwas gehört. (Angestellter) [...]

Man behauptet immer, sämtliche Juden sind umgebracht worden. Das stimmt gar nicht. 1947 kam ich nach Belsen, da lebten immer noch jüdische Familien in den Baracken. Die Leute haben mir ihre Bildchen gezeigt, von ihren Angehörigen, die alle tot waren. Es war erschütternd, und ich war echt traurig. Aber diese Juden da sahen ganz gut aus. Das war ja aber auch nach dem Krieg. (Hausfrau)[...]“³⁴⁴

Le tre testimonianze riportate sono esemplari della mentalità superficiale di cui si è fin qui parlato. La prima casalinga si è fatta completamente ammaliare dal Führer e l'immagine che nella sua mente ha di lui e del suo grande amore per i bambini non le permettono di vederlo come un assassino. Dietro la facciata di uomo rispettabile e per bene, si nascondeva tutt'altra persona. Ma ben pochi sono andati oltre all'apparenza, la maggior parte delle persone si è accontentata della prima immagine che si è trovata davanti. L'impiegato non è da meno, anche lui si è accontentato di ciò che gli hanno fatto credere, senza ragionare ed elaborare un suo pensiero critico. Ma l'apice del delirio è nella terza testimonianza. Su cosa si concentra l'attenzione di questa donna? Sul fatto che non corrispondeva al vero dire che tutti gli ebrei fossero stati uccisi, perché lei ne

³⁴⁴ Kempowski Walter, *Lei lo sapeva? I Tedeschi rispondono* (Testo a fronte)(2009). Mimesis, Milano-Udine. Pp. 14, 80, 198.

aveva incontrati dopo la fine della guerra alcuni ed erano vivi! E a suo dire, non erano poi nemmeno così sofferenti e provati.

Nel corso del precedente capitolo è stato assodato che la frammentazione sarebbe il mezzo a disposizione dell'autore per recuperare il passato, dirimendo il caos e raggiungendo un nuovo ordine, permettendo, in altre parole, di passare dall'informe massa di frammenti della storia alla creazione di una nuova cornice. Questo passaggio dallo stato di caos al nuovo ordine non sarebbe possibile se lo scrittore, oltre al frammento, non si servisse di un altro elemento: l'ironia. Questa gli permette da una parte, di indurre il lettore a confrontarsi con il quadro che lui sta cercando di disegnare e dall'altra di manovrare i fili della storia nella direzione da lui voluta. Ciò che ne deriva è, quindi, un quadro frammentario alla ricerca di una verità difficile da sopportare. Tuttavia, a distanza di anni, Kempowski tornerà a riflettere sul brusco impiego dell'ironia, pentendosi, in parte, delle scelte compiute.

“[...] Ich lese heute diese Passagen nicht gern. Ich habe den Eindruck, dass ich mich damals über meine eigenen Gefühle fast etwas lustig gemacht habe. [...] Man wollte die Selbstbetrauerung, das Selbstmitleid nicht hochkommen lassen. Vielleicht wollte ich mich auch ein bisschen lustig über die Leute machen, die da ihr eigenen Unglück betraueren, ohne daran zu denken, dass es eigentlich nur die Wirkung einer Ursache gewesen war. [...]”³⁴⁵

I passi a cui lo scrittore fa riferimento solo quelli inerenti alle fasi concitate della guerra aerea, in cui sente, a posteriori, di aver forse esagerato. Queste sue riflessioni, però, avvalorano ulteriormente la tesi qui proposta. Gli scrupoli dello scrittore sono quelli di aver catapultato il lettore in una realtà troppo forte e troppo estrema, con la quale non era intenzionato a fare i conti.

³⁴⁵ Hage Volker, *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg* (2003). Fischer, FaM. P.190.

2.5 Gut dem Dinge: sintagmi nonsenso in Tadellöser & Wolff

“[...]La singolarità [...] del ‘dettaglio inutile’ nel tessuto narrativo, la sua solitudine, designa un problema della massima importanza per l’analisi strutturale del racconto. Il problema è il seguente: tutto, nel racconto, è significativo, o altrimenti, se permangono nel sintagma narrativo alcune zone insignificanti, qual è in definitiva [...] il significato di tale insignificanza? [...]”³⁴⁶

Quello che Roland Barthes chiama dettaglio inutile, è quel particolare privo di senso, che caratterizza un’intera opera. L’unica zona d’ombra che risalta proprio in virtù della sua apparente assenza di significato e che rimane enigmatico al lettore e che i critici interrogano al fine di attribuirle una funzione e un senso. Attraverso questi sintagmi nonsenso emerge la singolarità dello scrittore, nonché il tratto distintivo della sua scrittura.

“Il barometro di Flaubert, la porticina di Michelet non dicono insomma nient’altro che questo: *noi siamo il reale*; così, è la categoria del ‘reale’ [...] ad essere significata; in altri termini, proprio la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo: si produce un *effetto di reale*. [...]”³⁴⁷

Barthes non lascia spazio ad alcun dubbio: la funzione di questi sintagmi nonsenso è di ancorare la narrazione al reale – come ciò che non può essere colto né attraverso il senso né attraverso l’immagine – permettendo di avvicinarsi ad esso. La diretta conseguenza è che il reale presenta una resistenza al senso. In altre parole, la categoria del reale, così come la intende Barthes, sfugge al senso.

Leggendo *Tadellöser & Wolff*, ci si trova di fronte ad un diffuso uso di sintagmi nonsenso, che interrompono, creando discontinuità, l’articolazione significativa che lo scrittore sta portando avanti. In alcuni casi si tratta di vere e proprie frasi prive di alcun senso, alcune delle quali, ricorrendo numerose volte nell’arco della narrazione,

³⁴⁶ Barthes Roland, *Il brusio della lingua* (1988). Einaudi, Torino. P.153.

³⁴⁷ Barthes Roland, *Il brusio della lingua* (1988). Einaudi, Torino. P.158. Gli esempi proposti da Barthes si riferiscono a *Un coer simple* (1893) di G. Flaubert e *Histoire del France, La Révolution* (1967) di J. Michelet.

diventano veri e propri *Leitmotive*. *Tadellöser & Wolff*, a differenza degli altri otto romanzi della *Deutsche Chronik* che scriverà negli anni successivi, è l'unico che presenta questa caratteristica rilevante. Ciò che stupisce è il totale disinteresse della critica per quest'aspetto della scrittura di Kempowski che, seppur limitato ad un solo romanzo, denota quel tratto di singolarità – di cui parla Barthes - che meriterebbe molta più attenzione. Alla luce di quest'assenza di letteratura secondaria, proverò a sviluppare un discorso in merito, proponendo il mio punto di vista e la mia tesi. Nel fare questo mi appoggerò costantemente ad esempi concreti presi dal romanzo di Kempowski e a quanto già detto in merito al suo particolare tipo di scrittura nel corso dei capitoli precedenti.

Il titolo stesso dell'opera è già di per sé un non senso. *Tadellöser & Wolff*, che cosa significa? Una spiegazione certa e univoca non c'è, si può solo procedere per ipotesi. Una risposta provocatoria e tutt'altro che chiarificatrice la fornisce lo stesso Kempowski verso la fine del romanzo: “[...]«Tadellöser & Wolff? Was soll das eigentlich bedeuten?» Na, gut dem Dinge, weiter nichts. So rede man eben in der Stadt. [...]”³⁴⁸ Queste parole, non solo non attribuiscono alcun significato a questo sintagma, ma propongono un altro nonsenso (*gut dem Dinge*) – che il lettore ha già incontrato numerose volte nel corso del testo – come risposta al primo. *Tadellöser & Wolff* significherebbe ‘gut dem Dinge’, ovvero, come è stato tradotto in italiano ‘buono all'uovo’.³⁴⁹ Quest'ultimo sintagma, come si può capire leggendo il romanzo, viene utilizzato per esprimere il proprio consenso nei confronti di qualcosa che ‘va molto bene’ o ‘è molto buona’. Di conseguenza anche *Tadellöser & Wolff* assumerebbe la stessa valenza. Leggendo il romanzo, il lettore conosce questa espressione attraverso le parole di Karl Kempowski, padre di Walter, che ne sarebbe anche il suo inventore. Il termine avrebbe a che fare con *Löser & Wolff*, famosa ditta tedesca produttrice di tabacco. Karl comprava e fumava sigari di questa marca e conia questo neologismo che

³⁴⁸ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.359.

³⁴⁹ Il curatore della traduzione italiana, pur non fornendo una spiegazione a questa singolare scelta operata nel tradurre l'espressione in questione, sottolinea come la traduzione del testo in generale abbia presentato non pochi problemi, dovuti soprattutto alla difficoltà di rendere la lingua segreta di Kempowski. Pertanto, la traduzione ha richiesto «supplementi d'immaginazione e tripli salti logici». Cfr., Pinto Domenico, *Nota del curatore*, in, Pinto Domenico (a cura di) Walter Kempowski *Tadellöser & Wolff. Un romanzo borghese* (2007). Lavieri, S. Angelo in Formis (CE). P.6.

gli permette di elogiare qualcosa o qualcuno. “[...] Wenn mein Vater die Abendpost durchgesehen hatte – Tadellöser & Wolff! – spielte er meist noch lange Klavier. [...]”³⁵⁰ La lettura del giornale o il momento ad essa dedicato è per il padre semplicemente Tadellöser & Wolff. Dire che non ci sono parole per descrivere le sue sensazioni, non è stato mai così appropriato. Un’altra possibile interpretazione del termine è di considerare il sintagma come proveniente dalla parola *tadellos*: questa, in tedesco, è un aggettivo e significa eccellente, impeccabile, irreprensibile. La forma *Tadellöser* sarebbe il suo comparativo di maggioranza e quindi potrebbe essere tradotto come più irreprensibile, più eccellente. Anche questa ipotesi sembrerebbe essere in linea con l’utilizzo che l’autore e i suoi personaggi ne fanno all’interno del testo e l’esempio sopra riportato lo dimostra alla perfezione. Ma, essendo questo sintagma anche il titolo dell’opera, cos’è che è ‘Tadellöser & Wolff’, ovvero, più eccellente e ineccepibile? La famiglia Kempowski, lo stato – il terzo Reich –, oppure, l’apparenza. La prima, è ineccepibile nei suoi comportamenti nei confronti del regime. Famiglia modello, osservante delle leggi dello stato è completamente calata nella mentalità dell’epoca. Lo stato e, nello specifico, il Führer, sono, in quegli anni, l’immagine dell’uomo integerrimo, a cui sta a cuore il bene della sua popolazione. Agli occhi di quest’ultima – come emerge dalle testimonianze dell’epoca – il suo comportamento è, come quello della famiglia Kempowski, irreprensibile. Infine anche l’apparenza potrebbe essere considerata come tale, in quanto è, senza dubbio, la protagonista indiscussa del periodo storico in questione. Com’è stato detto nel capitolo precedente, nel corso di questo romanzo l’autore priva l’intera realtà di quella maschera di eccellenza e perfezione che tutti vedevano. Dietro essa si celava, in verità, superficialità - nel caso della famiglia Kempowski – e orrore – nel caso del regime. Il titolo sarebbe da leggere in chiave ironica, ancora una volta, nel significato socratico del termine: Kempowski se ne serve proprio per portare il lettore - interlocutore ad interrogarsi sul termine e a mettere in discussione l’irreprensibilità di ciò che sta leggendo. In questo modo, attraverso il nonsenso, si attua uno spostamento dall’immaginario al reale. In questa prospettiva, il ricorso ad un nonsenso fin dal titolo, ha la funzione specifica di svegliare il lettore costringendolo ad interrogarsi sul suo significato e focalizzandosi su questa parola.

³⁵⁰ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.12

Volente o nolente, il lettore dovrà fare i conti con essa, che continuerà a tornargli in mente durante tutto il corso del romanzo. Come scrive Nadia Fusini, nel momento stesso in cui ci s'interroga e si riflette su qualcosa, si verifica sempre una trasmissione di senso.³⁵¹

Contemporaneamente a 'Tadellöser & Wolff', Kempowski conia una serie di altri sintagmi simili, a cui ricorre regolarmente, divenendo a tutti gli effetti la sua forma di espressione per eccellenza.

[...] So rede man eben in der Stadt. «Gutmannsdörfer», das sei auch ein Schnack. Wenn man was gut finde, dann sage man einfach «Gutmannsdörfer». Oder «Schlechtmannsdörfer», oder «Miesnitz & Jenssen». [...]“³⁵²

Kempowski, avviandosi verso la conclusione del testo, giustifica questi neologismi come una forma di espressione tipica della città, attribuendogli un ruolo ben preciso e inserendoli a tutti gli effetti all'interno della sfera linguistica. Tuttavia, la spiegazione che si trova a dover fornire ('bonomicoli' si usa per esprimere qualcosa che è buono e che piace) tradisce l'incomprensibilità del termine che risulta piuttosto come un nonsenso. Oltre al già citato 'Gut dem Dinge' e alle forme riassunte brevemente dallo scrittore in questo frammento, sono degne di nota anche: Faulmannsdörfer, Faulmannsdörfer & Jenssen, Knappmannsdörfer, Knappmannsdörfer & Jenssen. Queste hanno in comune lo stesso suffisso (-mannsdörfer), al quale lo scrittore ha aggiunto una serie di affissi differenti. Sono questi ultimi che permettono di intravedere il significato che si cela dietro il sintagma. Ciascuno di questi viene inserito da Kempowski all'interno del discorso, in modo repentino e senza alcun preavviso. L'impressione che ne ha il lettore è quella di un'interferenza, come fosse una sovrapposizione di una lingua sull'altra, di una voce fuori campo che impedisce la corretta ricezione del contenuto trasmesso.

³⁵¹ Fusini Nadia, *Senso e non-senso. Tra psicoanalisi e letteratura*, in, Cappelli Nelly (a cura di), *Sigmund Freud: il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (2010). Bur, Milano.

³⁵² Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.359.

“[...]Butter war im kleinen Formen zu Kleeblatt, Rose und Fisch gedrückt. Sie nachzubekommen stieß auf Schwierigkeiten. Da wurde dann von Volkswirtschaft geredet. Knappmannsdörfer & Jenssen. Und der Wurststeller ging nur einmal rum. «Junge, benimm dich.» // Man schneide das Brot mit dem Messer und winkle die Ellenbogen an. «Schneiden! Nicht drücken.» [...]“³⁵³

Questo frammento rende a pieno il concetto d’interferenza. È come se il lettore si trovasse sintonizzato su una stazione radiofonica che sta trasmettendo una conversazione della famiglia Kempowski durante il pranzo: tra una noce di burro, un discorso di economia e un piatto di affettato, le voci s’interrompono, s’inserisce un secondo segnale e si sente una voce pronunciare un suono quanto mai strano e curioso. Si tratta di un lampo, un attimo e poi ritorna al lettore la lingua condivisa e con lei le voci familiari. Che cosa vuole ottenere Kempowski? Secondo Calzoni, si tratta di espressioni idiomatiche e vocaboli *shibboleth* che, in virtù della loro continua reiterazione, fungono da appigli sicuri ai quali lo scrittore si aggrappa per non soccombere al disfacimento della propria lingua e del proprio passato.³⁵⁴ Non sono d’accordo con la tesi di Calzoni da una parte, perché definirle espressioni idiomatiche non è, a mio avviso appropriato e dall’altro perché, in quanto neologismi, avrebbero a che fare con una nuova lingua e non con quella vecchia. I neologismi non fanno parte del codice condiviso. Trattandosi di sintagmi nonsense non esprimono qualcosa e, pertanto, definirle ‘espressioni’ sarebbe inappropriato, nonché, un *contro-senso*. Jacques-Alain Miller scrive a proposito di *Finnegan’s Wake* di Joyce:

“[...] Si tratta dell’opera di qualcuno separato, l’opera di un esiliato, vale a dire anche: qualcosa di assolutamente singolare. Vedete ciò che questo termine di singolare porta con sé. La distanza da qualsiasi comunità. Niente in comune. È rinchiuso su se stesso. [...]”³⁵⁵

³⁵³ *Ibidem*. P.79.

³⁵⁴ Calzoni Raul, L’angelo della storia e la corallità della memoria, in, Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Un romanzo borghese* (2007). Lavieri, S. Angelo in Formin (CE). P.325.

³⁵⁵ Miller Jacques-Alain, *Cose di finezza in psicoanalisi*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.59 (2016). Astrolabio, Roma. P.165.

I sintagmi a cui ricorre Kempowski sono anch'essi un elemento di singolarità e, come tali, marcano la distanza tra lo scrittore e la comunità. Le leggi che ne dominano il linguaggio non permettono di codificare la lingua kempowskiana, che pertanto rimane priva di senso. Kempowski prende le distanze da questa comunità e lo fa contrapponendole una lingua differente e incodificabile da essa. Inoltre, attraverso il nonsenso mira alla sua decostruzione. I sintagmi nonsenso sembrerebbero fornire il loro contributo andando a creare un linguaggio che supporti la frammentazione e l'*eironeia*. Il loro compito è di permettere allo scrittore di accostarsi al reale. Nadia Fusini sostiene che,

“[...]per un poeta non v'è relazione che conti di più che quella linguistica. Se si è poeti, è chiaro che gli incontri più profondi avvengono nella lingua, grazie alla lingua. Del resto, altrove Montale dice che il poeta è l'uomo che scrive, non che vive. L'eccitazione vitale al poeta viene dalla lingua. Una reale esperienza dell'*altro* è per il poeta quella dell'*altra lingua*.[...]”³⁵⁶

Kempowski, grazie a quest'uso che fa della lingua (frammentazione – ironia – non senso), riesce a togliere il velo a ciò che è stato l'orrore del passato tedesco: Knappmannsdoerfer & Jenssen, che Barthes chiamerebbe l'effetto di reale.

Il lettore di *Tadellöser & Wolff* si trova costantemente a doversi confrontare con parole prive di alcun significato che, in alcuni frangenti, mettono anche a dura prova la comprensione del passo che sta leggendo. Questi sintagmi nonsenso spiazzano il lettore, destabilizzandolo, e creano una sorta di corto circuito nella narrazione che, tra l'altro, è già resa difficoltosa a causa della frammentazione. Il passo qui riportato ne è un chiaro esempio:

“[...] Dicker Krahl war der Bankier, er verwaltete die Konten. Das von Klaus Greif, der gute Geschäfte als Baustoffhändler machte und das von Manfred, dem Tankstellenbesitzer. Von jeder verbuchten Summe berechnete er 6%. //

³⁵⁶ Fusini Nadia, Di Ciaccia Antonio, *Il Lacan che Joyce. Tradurre Lacan*. (Interventi tenuti il 20.02.2014 in occasione della presentazione della traduzione italiana degli *Altri Scritti* di Jacques Lacan presso la casa delle Traduzioni a Roma.) In: Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.59 (2016). Astrolabio, Roma. P.92.

«Prozentrechnen, wie macht man das? // «Durch 100 mal 6; kaprisco, kaprivi, Kapernaum?» // «Yes. It's clear. » [...]»³⁵⁷

In questo frammento, Kempowski sta inquadrando la figura di Krahl che, in qualità di banchiere, concede prestiti con un interesse del 6%. È a questo punto che, nello spiegare, attraverso un fittizio dialogo a due, come funziona il calcolo proporzionale introduce repentinamente un sintagma nonsense, completamente estraneo al frammento: kaprisco, kaprivi, kapernaum?³⁵⁸ Infine, a conclusione del frammento, come se il lettore non fosse già abbastanza in confusione, Kempowski inserisce anche una frase in inglese che risulta essere un paradosso: è tutto fuorché chiaro. A differenza del sintagma Tadellöser & Wolff, che risulta completamente intraducibile, quello qui proposto da Kempowski, nonostante la sua intraducibilità, risulta in parte più comprensibile: ciò che è chiaro, è che va a sostituire, assumendone il significato, il verbo *verstehen*. In realtà, bisogna forse ammettere che un lettore madrelingua italiana è più facilitato nella comprensione di questo nonsense grazie all'assonanza con il termine italiano "capisco". Ciò che invece rimane oscuro è da dove prenda questo termine e come mai lo proponga declinato in tre forme differenti. Anche in questo frangente, si può procedere esclusivamente formulando delle ipotesi. A prima vista, la forma 'kaprisco, kaprivi, kapernaum' richiama, per assonanza, parte del paradigma dei verbi latini. Questo è composto dalla prima e seconda persona singolare del presente indicativo, prima persona singolare del perfetto, dal supino e dall'infinito (p.e. laudo – lausas – laudavi – laudatum – laudare). Facendo un confronto tra la forma latina e quella proposta da Kempowski si potrebbe identificare una certa assonanza di quest'ultima con quella del presente, perfetto e supino latino. Si rimane, però, nel puro campo della speculazione.

“[...]la lingua non conosce frontiere, non la si può fermare; al massimo è possibile delimitare, isolare la grammatica [...], ma non il lessico, e ancor meno l'ambito

³⁵⁷ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P. 46.

³⁵⁸ Questo sintagma non senso ritornerà ancora una volta in *Uns geht ja noch gold*, sempre abbinato alla figura di Krahl: “Dicker Krahl hatte sich die Überfallhose der HJ wie Knikkerbocker hochgeschnallt: Kaprisco, Caprivi, Kapernaum. Vielleicht merkt's keiner.” Kempowski Walter, *Uns geht ja noch gold. Roman einer Familie* (1972). Dtv, München. P. 152.

associativo, connotativo; [...]. La lingua è infinita (senza fine), e da tale dato di fatto bisogna trarne le debite conseguenze; la lingua comincia prima della lingua. [...]"³⁵⁹

Non vi è alcun confine che possa delimitare il lessico; questo, è qualcosa che va al di là dell'immaginabile e Walter Kempowski è indubbiamente uno di quegli scrittori che ha dimostrato questa infinitezza. L'esempio appena discusso sembrerebbe esprimere al meglio il concetto veicolato da Barthes. La forma *kaprisco*, *kaprivi*, *kapernaum* è un chiaro esempio di una lingua che supera i suoi confini. Inoltre c'è, a mio avviso, un altro aspetto da considerare. Secondo Jacques Lacan bisogna operare una distinzione tra la *lalingua* e linguaggio: la prima è priva di alcun senso, mentre il secondo è ciò che permette di darle un senso.

Il ricorso ad uno o più sintagmi nonsense ha, però, secondo Stewart, anche un'altra funzione, ovvero quella di permettere di raccontare o dire qualcosa che risulta inenarrabile. Rappresenterebbe, in questa prospettiva, l'unico mezzo per dare una parola a tutto ciò che non ce l'ha. Questa affermazione si ricollega strettamente a quanto sostenuto anche da Barthes, poiché, è proprio grazie alla lingua e alla sua infinitezza che sarebbe possibile trovare una modalità per esprimere ciò che non può emergere attraverso la parola canonica.

"[...] Eckhoff, unser Führer, sagte, er habe sein Fahrtenmesser angeschliffen. // An seinem Koppel hing eine Meldetasche mit sechs angespitzten Bleistiften. // Beim Geländespiel sollten wir acht geben, dass wir dem Unterlegenen den Brustkorb nicht eindrückten. Das sei schon vorgekommen. // A – e – i – o – u // So würde eine Meldung gemacht! // «Was – wer – wie – wo – tut. Ist das klar?» [...]"³⁶⁰

In questo frammento, Kempowski parla dell'orrore della guerra. Lo sconfitto non doveva essere ucciso, come già era capitato in altri casi. Poi scrive quattro lettere che singolarmente non hanno alcun senso – ' A – e – i – o – u ' – e per di più senza alcuna interpunzione. Che significa? La morte è qualcosa d'indicibile e, in quanto tale, seguendo il pensiero di Stewart, è solo attraverso l'indicibilità del nonsense che può essere tradotta, perché questo, come dice Barthes, permette di avvicinarsi al reale. In

³⁵⁹ Barthes Roland, *Il brusio della lingua* (1988). Einaudi, Torino. P.74.

³⁶⁰ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.53.

questo caso però è la lettera e non la parola a farlo. Si potrebbe dire, che ci sia un accostamento tra l'insensato dell'orrore e il nonsenso che emerge dalla scrittura. Quest'ultima si ferma sull'immagine precedente (il corpo del nemico a terra), testimoniando l'insufficienza della parola a dirne. Jacques-Alain Miller, a tal proposito, scrive che è necessario passare per “una scrittura inedita che comporta l'estrazione della lettera che cifra il fuori senso che ci riguarda; una scrittura che scrive il ritorno al punto in cui il linguaggio ci ha marchiato nel corpo [...] marchio [...] che ha valore di trauma”.³⁶¹ Questo è l'unico modo che il soggetto ha per cercare di avvicinarsi al reale traumatico. Nel caso specifico di Kempowski, non c'è parola che può arrivare a cogliere l'orrore di quel reale che ha a che fare con essa: la guerra, la morte. Qui l'effetto di reale che produce questo nonsenso è quello di comunicare l'insensatezza della barbarie, la sua insignificanza. Al linguaggio e alle parole, che sono espressione di un significante, si contrappone la lettera, scrittura di un non-senso. Di questo aspetto parla anche Lacan che nel *Seminario sulla lettera rubata di Edgar Alain Poe* mostra come, in quel contesto, la funzione della lettera non sia più quella di trasmettere un senso. Questa funziona a prescindere dal fatto che ne venga dichiarato il suo contenuto.³⁶² Le lettere inserite da Kempowski all'interno di alcuni frammenti non trasmettono, forse, proprio questo? Non sono portatrici di alcuna significazione, tanto meno sono leggibili. Jacques-Alain Miller, a partire dal *Seminario XXIII. Il Sinthomo* di Lacan, spiega che,

“[...]la differenza tra la parola e la scrittura è che la parola implica il senso mentre la scrittura comporta il non-senso. È per questo che bisogna distinguere radicalmente tra il significante e la lettera. Il significante determina il significato, mentre la lettera è materia. [...]”³⁶³

Secondo il pensiero lacaniano, un certo tipo di scrittura, che si sostiene sulla lettera e non sul significante, fa emergere il non-senso, per cui la sua funzione è far sì che il

³⁶¹ Miller J.-Alain, *Lacan e il suo insegnamento. L'Essere e l'Uno*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.56-57 (2014-2015). Astrolabio, Roma.

³⁶² Contri Giacomo (a cura di), *Lacan Scritti*. Volume I (1974). Einaudi, Torino.

³⁶³ Miller Jacques-Alain, *L'Essere e l'Uno*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.56-57 (2014-2015). Astrolabio, Roma. P.317.

lettore, trovandosi di fronte ad essa non acquisisca del senso ma ottenga quell'effetto di reale, di cui si parlava prima. Troviamo questo, per esempio, in *Finnegan's Wake* di James Joyce, un testo che non comunica assolutamente alcun senso. "Lo scritto come da-non-leggere l'ha in definitiva introdotto Joyce – farei meglio a dire intradotto: infatti, facendo tratta della parola al di là delle lingue, lo si traduce solo a malapena, essendo dappertutto ugualmente poco-da-leggere."³⁶⁴ – scrive Lacan nella postfazione al *Seminario XI*. È proprio con questa scrittura che il lettore si troverebbe a confrontarsi nel momento in cui incontra i sintagmi nonsense kempowskiani. Il ricorso alla singola lettera, 'ciotola che la scrittura scava'³⁶⁵, torna anche in altre momenti del testo: il suo utilizzo è sempre associato alla guerra:

"[...]Im Treppenhaus, in dem aus Gründen des Luftschutzes Sandtüten und Wassereimer verteilt waren, traf ich Ute. // Klick, das Minutenlicht. // Das Fingerspiel wollte sie nicht lernen. // Bei mir piepe es wohl? D-B-D-D-H-K-P!? // Der Krieg dauere bloß 14 Tage, England, das lüette Pi-pi-Land, mit dem würden wir schon fertig. [...]"³⁶⁶

In questo frammento le vocali lasciano posto alle consonanti. L'immagine della guerra qui proposta, seppur meno cruenta rispetto alla precedente, rimane, comunque, di forte impatto in quanto conduce il lettore all'interno del clima bellico e gli comunica il suo protrarsi non preventivato. Ancora una volta, lo scrittore interrompe la catena associativa di senso, introducendo un fuori senso. Lacan, riferendosi a Joyce, sostiene, nel corso del Seminario XXIII, che quest'ultimo sia completamente disabbonato agli effetti di significato.³⁶⁷ Ciò comporta, come scrive Beatrice Bosi in riferimento alle parole di Lacan, che

"[...] è come dire che designa un altro versante del linguaggio, che non siamo soliti vedere, ovvero il linguaggio ridotto al sintomo. Il sintomo qui è inteso come un effetto

³⁶⁴ Lacan Jacques, *Postfazione al Seminario XI*, in, Di Ciaccia Antonio (a cura di), J. Lacan *Altri Scritti* (2013). Einaudi. Torino. P. 502.

³⁶⁵ Lacan Jacques, *Il Seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante 1971* (2010). Einaudi, Torino.

³⁶⁶ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.91.

³⁶⁷ Lacan Jacques, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo 1975-1976* (2006). Astrolabio, Roma.

di linguaggio che non si analizza, cioè disgiunto dal senso. È per questo che nel caso di Joyce si tratta di una cifratura e non di effetto di significazione e dunque di decifrazione. [...]»³⁶⁸

Il messaggio che sembra veicolare Kempowski è di una rottura del senso che, dinanzi al reale, cede. Scontrandosi con esso, il significato si frantuma e di lui rimangono solo singoli pezzi staccati: le lettere.

“[...]la scrittura è nel reale l’erosione dilavante del significato [...]. La scrittura non ricalca il significante, bensì i suoi effetti di lingua, ciò che ne viene forgiato da parte di chi parla. [...]»³⁶⁹

Potremmo dire che Kempowski, in alcuni frammenti di *Tadellöser & Wolff*, è spinto dall’uso della lingua sua, singolare, piuttosto che dal linguaggio comune. Riprendendo ancora una volta un’immagine proposta da Jacques Lacan, si potrebbe concludere ipotizzando che attraverso i sintagmi nonsense emerge lo stile singolare che domina e schiaccia l’universale. Lacan introduce il discorso sulla singolarità della scrittura appoggiandosi agli ideogrammi cinesi i quali, secondo lo psicoanalista francese, sono espressione della mano del calligrafo. Ciò marca la distanza dai caratteri, che ovviamente rimangono universali. Il carattere *yi*,

“[...] è il frutto di un maneggiamento estremamente complesso del pennello che fa variare sottilmente l’inchiostrazione e che funziona come un vero «sismografo» dei movimenti e delle emozioni del corpo e del pensiero dello scrittore. Il tracciato di *yi* porta dunque il marchio de «l’unico tratto di pennello» [...], del tratto unitario, della

³⁶⁸ Bosi Beatrice, *La scrittura in analisi. La scrittura di una lettera*, in, Menghi Celine, Conrado Maria Rita, Bosi Beatrice, Vacca Monica, *Cinque pezzi difficili. Incontri con la psicoanalisi* (2016). Alpes, Roma. P.277.

³⁶⁹ Di Ciaccia Antonio (a cura di), *Jacques Lacan, Altri scritti*. Testi riuniti da Jacques-Alain Miller (2013). Einaudi, Torino. P. 15.

singularità del calligrafo, il marchio della sua intenzione o del suo desiderio, dell'emergenza della sua risonanza interiore. [...]"³⁷⁰

Allo stesso modo, i sintagmi nonsense disegnati dalla mano di Kempowski portano con sé traccia dell'interiorità dello scrittore di Rostock. Il singolare che emerge è quello che gli permette di raccontare ciò che la gente non voleva sentirsi dire, il passato. Ad essere ridotto è l'universale che vorrebbe dimenticare gli orrori commessi. Come la scrittura cinese scrive il vuoto tanto nella sua forma quanto nella gestualità della sua calligrafia³⁷¹ allo stesso modo, quella di Kempowski, che emerge nei nonsense, sembrerebbe comunicare il vuoto e l'incomunicabilità del reale.

"[...]La lettera traduce e cifra la condizione dell'essere parlante nel suo aggancio con l'impossibile che ne informa il destino, la destin-azione fuori senso strappata ai significanti. La lettera spunta dove il linguaggio fa fiasco, si espunge dalla catena significativa che non approderà mai a un senso ultimo e dove la fissità si presenta quando l'inconscio non si decifra più, quando i carotaggi del linguaggio sono esauriti e si tratta della nostra carne..[...]"³⁷²

La scrittura nonsense verrà, in parte, ripresa anche nel corso del prossimo capitolo, in quanto, a mio avviso, è strettamente correlata con un altro elemento che contraddistingue la singularità di Kempowski: la musica.

"[...]Ans Notenregal brauchte man sich nicht zu machen. So verlockend die Einbände auch aussahen: Flöten und Geigen von Blumen umkränzt, drinnen herrschte die von großen Bogen zusammengehaltene Geheimnisschrift der Klavierspieler vor. [...]"³⁷³

³⁷⁰ Scherrer Ferdinand, *Lacan, la calligrafia cinese e la nascita del nodo borromeo*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.56-57 (2014-2015). Astrolabio, Roma. P.72.

³⁷¹ Ibidem. P.75.

³⁷² Menghi Celine, *E' accaduto questo*, in, Menghi Celine, Conrado Maria Rita, Bosi Beatrice, Vacca Monica, *Cinque pezzi difficili. Incontri con la psicoanalisi* (2016). Alpes, Roma. P.48.

³⁷³ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. P.31.

La scrittura segreta alla quale fa riferimento Kempowski sembrerebbe essere un esplicito richiamo, come si vedrà, all'intraducibilità della musica e del suo linguaggio che non ha un senso universale.

2.5 La musica: un ritmo fuori-tempo

Nel corso di quest'ultimo capitolo affronterò la funzione della musica per Walter Kempowski, poiché questa, come lui stesso afferma, è tanto importante quanto la scrittura.³⁷⁴ Come si vedrà, soprattutto nella *Deutsche Chronik*, queste due componenti confluiscono l'una nell'altra. È però doveroso precisare che, come nel caso dei sintagmi *nonsense*, anche questo ulteriore elemento della scrittura di Kempowski, vale a dire la stretta articolazione tra scrittura e musica, non è stato, ad oggi, indagato approfonditamente dalla critica. Nonostante il tentativo di percorrere questa strada potrebbe sembrare azzardato e infruttuoso, vale la pena comunque provarci, in virtù della cospicua documentazione in merito conservata nel Literaturarchiv della Akademie der Kunst di Berlino. A mio avviso, si tratta di un elemento singolare della sua scrittura, come avevo già anticipato al termine del primo capitolo. La sua *Vergangenheitsbewältigung* passa inevitabilmente anche per questa tappa, come proverò a dimostrare.

Il punto di partenza delle mie argomentazioni sono le parole dello scrittore stesso, che svela la presenza di tracce musicali all'interno dei suoi testi: “[...] Es gibt eine Fülle von musikalischen Hinweisen und es wird ähnlich fast auf jede Seite Musik gemacht. [...] In *Tadellöser & Wolff* gibt es wunderschöne Szenen mit dem Klavier. [...]”.³⁷⁵ In un'altra intervista aggiunge anche che, “als ich damals den *«Tadellöser»* schrieb, habe ich das auch gemacht, ich habe mir sogar eine ganze Sammlung alter

³⁷⁴ *Millennium Musicum mit Walter Kempowski*. 32.4021. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

³⁷⁵ *Zur Person Walter Kempowski*. Sendung am 9.1.91 15.30-16.55 SDR II. 32.3951, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlin.

Platten angeschafft... [...].”³⁷⁶ Kempowski fa qui riferimento principalmente al quarto volume della *Deutsche Chronik*, dove la musica è indubbiamente una colonna portante dell’intera narrazione. Ciò non toglie, però, che anche gli altri romanzi della *Deutsche Chronik*, presentino elementi musicali, seppur in misura minore, inclusi i volumi d’inchiesta. Questi tre testi sono costruiti da Kempowski come un *coro* di voci – l’allusione musicale risulta evidente. Attraverso le interviste su Hitler, il nazionalsocialismo e la scuola, lo scrittore crea un insieme di voci – un coro – che testimoniano di ciò che si sapeva e/o non si voleva sapere di queste tre tematiche.

Infine, come si vedrà nel corso di queste pagine, anche *Das Echolot* presenta un evidente richiamo alla sfera musicale, già a partire dal titolo stesso.

Per poter parlare di musica in Kempowski, è necessario operare una distinzione tra due livelli che, peraltro, emergono già dalle parole dello scrittore sopracitate: il primo è quello che vede la musica insita all’interno del contenuto, della trama (ricordi in cui la musica ha un posto di rilievo), che riaffiora attraverso i vari pezzi di classica e jazz ascoltati nel corso della sua vita. Quando Kempowski parla di ‘meravigliose scene al pianoforte’ è a questo livello che si riferisce. Il secondo, invece, è quello in cui la musica s’infiltra, fino a costituirne, nella struttura della sua scrittura (quest’ultima viene scandita a ritmo di musica). Appoggiandoci, ancora una volta, alle parole dello scrittore, i ‘riferimenti musicali’ di cui parla sono proprio quelli strutturali. Questa musicalità della sua scrittura viene anche evidenziata dal curatore dell’edizione italiana di *Tadelloser & Wolff*, che spiega come i traduttori abbiano dovuto “restituire le risonanze formali della quasi totalità delle rime e delle canzoni intarsiate nell’opera.”³⁷⁷ Infine, dettaglio a mio avviso non trascurabile e che approfondirò successivamente, è che i dischi che l’autore seleziona al momento della progettazione dell’opera e che ascolterà in fase di redazione, vanno a incidere sulla sua scrittura, caratterizzando ora un ritmo, ora un altro.

³⁷⁶ Linder Christian, *Ich hasse die Natur: Gespräch mit Walter Kempowski*, in, Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln. P.49.

³⁷⁷ Pinto Domenico, *Nota del curatore*, in, Pinto Domenico (a cura di) Walter Kempowski *Tadellöser & Wolff. Un romanzo borghese* (2007). Lavieri, S. Angelo in Formis (CE). P.6.

Iniziamo dal primo livello. Ciò che emerge è che la storia della famiglia Kempowski è dominata dalla musica, presenza fissa in tutte le generazioni. Questa è simboleggiata e simboleggiata da un oggetto: pianoforte. Esso è il protagonista che attraversa le tre generazioni della famiglia e vi permane, sopravvivendo persino alla guerra. Si potrebbe dire che quest'oggetto non solo, occupi un posto nello stemma familiare, in quanto presente fin dagli antenati, ma trasmetta, anche, come la musica e il desiderio per essa permettano di affrontare e sopravvivere alla distruzione che li circonda.

“[...]Unberührt davon bleibt nur die emotionale Kraft der Musik, wie auch das emotionale Band der Familie durch die erlittene Katastrophe – ein Mitglied tot, drei in Haft, auf Jahre auseinandergerissen – eher gestärkt wird. Hier setzt der Autor, [...], die Musik als Überlebenshilfe und zur Selbstvergewisserung ein. [...]”³⁷⁸

La musica, secondo Ebel, acquista una funzione salvifica. Il pianoforte rappresenta, qui, la musica classica. Non è casuale, quindi, che la disfatta simbolica e morale di questa famiglia si materializzi dopo la reclusione di Walter, del fratello Robert e della madre, quando, al momento della scarcerazione e al conseguente ritorno a casa di quest'ultima, il pianoforte non c'è più: è stato portato via, insieme a tutti i mobili dal regime socialista.³⁷⁹ In altre parole, nel momento in cui viene meno quest'oggetto, crolla anche l'intera famiglia che su di esso si reggeva. Ciò non stupisce se si esaminano i documenti conservati presso il *Literaturarchiv* della *Akademie der Kunst di Berlino*. Nel corso del programma “Millennium Musicum” trasmesso dall'emittente radiofonica NDR, lo scrittore racconta di essere cresciuto con la musica:

³⁷⁸ Ebel Martin, *Klassische Musik in der «Deutschen Chronik»*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll» von Im Block bis Letzte Grüße. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. P.44.

³⁷⁹ Ebel Martin, *Klassische Musik in der «Deutschen Chronik»*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll» von Im Block bis Letzte Grüße. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. P.36.

“Musik war in unserem Elternhaus immer sehr wichtig [...] und noch heute geht es mir so. Wenn ich Musik höre, denke ich sofort an Kindheit. [...] Er [der Vater ndr] spielte Oper, Saloon Musik, also Beethoven nicht, Mozart nicht [...], Wagner hat er gespielt. [...] Meine Mutter hat auch Klavier gespielt, die nur aber ganz anders, die spielte gerne Schumann [...].”³⁸⁰

Ciò che emerge dalle sue parole è che Kempowski è stato, fin da bambino, testimone del rapporto/desiderio che il padre e la madre, ciascuno a modo suo, intrattenevano con essa. Proprio in virtù di ciò, questa avrebbe acquisito grande valore anche per la sua vita.³⁸¹ La musica è un elemento costitutivo dell’essere dello scrittore, rappresenta le sue radici. La funzione che la musica sembra avere per Kempowski e il rapporto che instaura con essa, soprattutto dagli anni della guerra in poi, ricorda molto quello che Hanno Buddenbrook aveva con essa. Thomas Mann è uno degli scrittori preferiti di Kempowski e, come tale, lo ha letto e studiato a fondo. Nel corso della *Deutsche Chronik* sono numerosi i riferimenti, più o meno espliciti, a Mann e ai *Buddenbrook*.³⁸² Così come la musica era l’unica fonte di felicità per il piccolo Hanno e gli permetteva di uscire dal grigiore della quotidianità, tale è anche per Walter Kempowski. Quest’ultimo aspetto viene messo in luce anche da Ebel:

“[...]Vater wie Mutter und auch später der Sohn Walter erleben das eigene Spielen wie das Hören von Musik als großes Glück. Das bedeutet: Auf einer emotionalen Ebene müssen die Personen doch Zugang zum «glühenden Kern» der Werke haben, von dem sie wie von einer Kraftquelle zehren. Ein nicht geringer Anteil an dieser Beglückung ist

³⁸⁰ *Zur Person Walter Kempowski*. Sendung am 9.1.91 15.30-16.55 SDR II. 32.3951, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlin.

³⁸¹ *Millennium Musicum mit Walter Kempowski*. 32.4021. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

³⁸² Questo romanzo era ovviamente presente tra gli scaffali della biblioteca di famiglia e il padre Karl, fin da giovane, si era trovato a riflettere e ad argomentare su alcuni dei suoi personaggi. La *Deutsche Chronik*, inoltre, mostra il declino morale della famiglia Kempowski a partire dai primi del ‘900, raggiungendo l’apice negli anni dell’avvento di Hitler. Infine, in *Tadellöser und Wolff*, Kempowski scrive che nel palazzo dove abitava da bambino con la sua famiglia vi era anche la “signorina Gerda”, amante della musica e pianista. Quest’ultimo sembrerebbe essere un esplicito riferimento a Gerda Buddenbrook.

die Fähigkeit der Musik, den Spielenden oder Hörenden aus dem Alltag herauszuheben.

[...] Wo Musik gegenwärtig ist, ist die Gegenwart abwesend. [...]³⁸³

Il secondo livello, invece, il più importante al fine del mio lavoro, si fonda su un continuo ricorso a rime, giochi di assonanze, canzoni e suoni, come si evince, analizzando attentamente il testo della *Deutsche Chronik*. Iniziamo dall'elenco di canzoni, fornito dallo scrittore, che ascoltava durante la stesura di *Tadellöser und Wolff* e *Uns geht's ja noch gold*. Si tratta di quindici dischi, tutti prodotti tra la seconda metà degli anni '30 e i primi anni '40 da artisti di fama internazionale: *Lamberts Nachtlokal* (1938) e *Premierenbummel* (1938) di Hans Rehmstedt e Rudi Dreyer; *Ich weiß weiß, es wird einmal einmal ein Wunder* (1941) di Zarah Leander; *Schönes Wetter Heute* di Helmut Zacharia (1941); *Mann müsste Klavierspielen können* (1941) di Friedrich Schroeder; *Spatzenkonzert* (1939) di Barnbas von Geczy; *Organ Grinder's Swing* (1936) di Alice Mann; *Schlager Medley* (1939) di Reginald Dixon; *Wenn es draußen dunkel ist* (1940), *Es war noch nie so schön wie heute* (1941) e *Wir tanzen durchs leben* (1941) di Kurt Kidmann e Rudi Schricke; *Antje, mein blondes Kind* (1940) di Wilhelm Strienz; *Schwarzer Panther* (1941) di Hans Georg Schlitz; *Goodnight, Ladies* (1938) di Teddy Stauffer; *Melodien aus "Der weiße Traum"* (1940) di Anton Profes.³⁸⁴ Ascoltando i brani in questione si può notare che si tratta esclusivamente di canzoni jazz e swing, mentre, non vi è alcuna traccia di brani di classica. Sembra qui aprirsi la prima differenza tra contenuto e scrittura, laddove il primo è fortemente improntato sulla musica classica, mentre il secondo esclusivamente sul ritmo jazz. Inoltre, a sostegno di quanto appena asserito, ciò che risulta evidente è che il testo di Kempowski riproduce, lo stesso ritmo veloce e deciso, che si riscontra in queste canzoni. La continua alternanza tra le numerose poliritmie e le estensioni armoniche, tipiche del jazz, viene resa dallo scrittore, a livello letterario, attraverso un sapiente uso della parola e della rima. Il frammento che segue ne fornisce un esempio esplicito.

³⁸³ Ebel Martin, *Klassische Musik in der «Deutschen Chronik»*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), *«Was das nun wieder soll» von Im Block bis Letzte Grüße. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen. Pp.41-42.

³⁸⁴ *Musikalische Erinnerungen an «Tadellöser & Wolff» und «Uns geht's ja noch gold»*. 32.4030, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

“[...]Ach verzeihn Sie, / meine Dame, Gottfried Schulze ist mein Name / und ich liebe Sie ... / Wie ich die Platte fände? / Ganz bestimmt, ich liebe Sie ... / Seifenschäum, sagte ich, sie müsse einen ordentlichen Hot auflegen, was von Duke Ellington oder Jimmy Dorsey. / Wir sahen die platten durch. [...] / Vielleicht würde dies was sein: / Banjo, gestopfte Trompete, / Stimmung! Der Tango beginnt! / Keine tanzt so wie die Grete! / Süß ist das goldblonde Kind. [...]”³⁸⁵

Gli aspetti rilevanti di questo breve brano sono tre. Il primo, forse il più banale, è lo stile poetico-melodico che lo caratterizza, a tal punto che il lettore, nel leggerli, è portato naturalmente a canticchiarli. Questo stile risulta ulteriormente accentuato e supportato dal ricorso all’*enjambement* – e questo è il secondo aspetto – che, insieme all’utilizzo delle rime bacciate, alternate e del verbo a fine frase, contraddistingue la scrittura poetica. Nadia Fusini definisce la scrittura di Virginia Woolf come “una prosa dal ritmo poetico, che procede cioè per rime interne e allitterazioni e assonanze di immagini e frasi, che orchestrano [...] una musica che chi legge non potrà dimenticare”.³⁸⁶ Questa stessa prova la si ritrova anche nella scrittura di Kempowski, di cui il passo sopra citato ne è un chiaro esempio. Risalendo all’etimologia del termine rima, ci si accorge che questo deriva dal latino *rhythmus*, che, propriamente, sta ad indicare l’identità del suono, il ritmo per l’appunto, che contraddistingue la parte finale di una parola. Pertanto, anche in virtù dell’etimologia latina del termine, è lecito considerare la particolare scrittura poetica di Kempowski come la declinazione di una musica, come uno ‘spartito letterario’ che scandisce la sua storia, battendone il suo tempo. Significative risultano in tal senso le parole di Dirk von Petersdorff, il quale sostiene che il linguaggio si costruisca come ritmo. Inoltre, nel caso specifico della condizione postmoderna,

“[...]haben einige Autoren versucht, eine Rhythmik zu entwickeln, die eine große zeitliche Dynamik – Aufstieg und Abstieg, Kampf, Zerstörung der Gegenwart, ein Ziel, zu dem wir sollen – erfahrbar macht. Der Autor, der in dieser Wahrheit lebt, lebt in ihrem Rhythmus, und der Leser oder Hörer soll hineingenommen werden. Die Zeit der Sprache wird für die Dauer des Textes die Zeit des Schreibenden, die Zeit der Lesenden,

³⁸⁵ Kempowski Walter, *Tadellöser & Wolff. Roman* (1971). Btb, München. Pp.159-160.

³⁸⁶ Fusini Nadia, *Virgo la stella*, in, Fusini Nadia (a cura di), *Virginia Woolf, Romanzi* (2002). I meridiani, Mondadori, Milano. P. XVIII.

weil der Ton in das Selbst eindringt, ihm den Takt vorgibt, in dem es zu schreiten hat.
der Rhythmus setzt in Bewegung. [...]“³⁸⁷

Le parole del critico non solo confermano la stretta relazione che si crea, in un certo tipo di scrittura, tra il linguaggio, quindi di conseguenza anche la scrittura, e il ritmo, la musica. Ma mettono anche in evidenza che ciascuno scrittore ha un suo tempo, che gli permette di scrivere e, per tutta la durata del testo, la sua scrittura viene scandita da questo ritmo che deve essere seguito anche da chi legge o ascolta, al fine di avvicinarsi all'opera. Infine, il terzo aspetto rilevante del passo sopra citato, è il cambio di ritmo riscontrabile tra la prima parte e l'ultima. Kempowski lo rende sia, attraverso il passaggio dalla rima baciata a quella alternata sia, mediante quello tra jazz (prima parte) e tango (seconda parte). La commistione di più generi all'insegna dell'eclettismo che, qui, si manifesta nel repentino passaggio dal jazz al tango e che, più in generale è il frutto dell'alternarsi del ritmo jazz – a livello strutturale dell'opera – e di quello classico – a livello del contenuto – è un evidente segnale della musica postmoderna e, più in generale della condizione postmoderna. Come scrive Harley,

“[...]il mondo postmoderno [...] è caratterizzato da frammentazione, non linearità ed eterogeneità. Similmente, la musica postmoderna è un mondo di musiche, un universo incoerente di stili e culture musicali, il cui unico legame è la loro esistenza simultanea sullo stesso piccolo pianeta. [...]”³⁸⁸

In questa prospettiva si potrebbe dire che la *Deutsche Chronik* è musica postmoderna, in quanto insieme di stili e culture musicali eterogenee tra loro.

Un altro aspetto che va preso in considerazione è la stretta relazione esistente tra la musica e il non senso. Virginia Woolf aveva dichiarato di scrivere a ritmo e non a trama. In altre parole, aveva lasciato che il ritmo prevalesse sul senso. Kempowski sembra fare lo stesso: nel corso del capitolo precedente è stato visto come, dietro il

³⁸⁷ Von Petersdorff Dirk, *Möglichkeiten einer Poetik, die nicht mehr modern ist*, in, Lützeler Michael Paul, *Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung* (2000). Stauffenburg Verlag, Tübingen. Pp.237-238.

³⁸⁸ Harley Maria Anna, *Annotazioni sull'ecologia della musica: un nuovo paradigma di ricerca*, in, Colimberti Antonello (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro* (2004). Donzelli, Roma. P.61.

ricorso al non senso, si celi la necessità di trovare un suono, una lettera o una parola che, non rispondendo alle regole del linguaggio universale, sia in grado di descrivere il reale. È grazie alla commistione tra la lettera e il suono, da essa prodotto, che lo scrittore riesce a superare il muro del linguaggio accedendo al reale. In questa operazione, il senso e il significato vengono completamente accantonati, in favore del ritmo. Nadia Fusini, sempre a proposito di Virginia Woolf, scrive:

“Il linguaggio prima di essere stato narrazione deve essere stato insistenza e ritorno – ritmo. Se la parola acquista in lei una risonanza sempre più simbolica è perché la sottrae all’essere puro e semplice segno. Non a caso procedendo nella scrittura affollano la lingua woolfiana parole senza definizione lessicale.”³⁸⁹

Ciò che ci dice Fusini, a partire dalla scrittura di Virginia Woolf, è che il linguaggio è ritmo ancor prima di essere significato. Questa sovrapposizione tra ritmo e parola priva di significato la si ritrova anche in Kempowski. Inoltre, altrettanto rilevante è che il ritmo, in quanto frutto delle note scritte da ciascun compositore, non è vincolato all’universalità, anzi, lascia una traccia della singolarità dell’artista. Riprendendo le parole di Miquel Bassols, già citate al termine del capitolo 2, in merito alla corona, quella forma irraggiungibile e intraducibile per mezzo del senso comune, che marca la singolarità dell’artista, si potrebbe affermare che la ‘partitura’ di Kempowski, la *Deutsche Chronik*, presenta la ‘sua’ corona in numerosi punti: grazie a questa l’autore è in grado di esprimere la sua reazione innata agli eventi che lo circondavano, alla brutalità della guerra e al periodo che ne è seguito. Questa musica fuori-senso penetra e svela ciò che il linguaggio e il senso universale velano: l’orrore del reale.

“[...]Die beiden Maschinengewehre haben den rechten Flügel der ersten Welle mit zweimaligem Hin- und Herschwenken des Laufes erfasst, und die schwarzen Menschen winden sich brüllend auf der Erde. Etwas höher den lauf, wenige Striche höher nur... und die zweite Welle... und bevor die Neger überhaupt begriffen haben, was geschieht,

³⁸⁹ Fusini Nadia, *Virgo la stella*, in, Fusini Nadia (a cura di), *Virginia Woolf Romanzi* (2002). I meridiani, Mondadori, Milano. P. XLIX.

ist der ganze rechte Flügel zusammengesackt ... Drumm, drumm, diri, hei diri diri
drumm ...[...]“.³⁹⁰

Quello contenuto nell'ultima riga di questo frammento è puro suono, scrittura del reale.

Alla luce di quanto mostrato finora e partendo dalle parole dello scrittore, citate all'inizio di questa parte della tesi a lui dedicata, attraverso le quali egli ammetteva di sentirsi in colpa per aver distrutto la sua famiglia e di aver cercato di ricomporla proprio attraverso la scrittura,³⁹¹ non sembra inverosimile poter affermare che è anche attraverso la musica che tenta di ri-comporla. Ciò non significa, però, comporla come lo era nella sua forma originaria, ma creare una composizione nuova. Questa si sostiene, in primis, grazie al non-senso. Inoltre il ricorso all'ironia, com'è stato già mostrato in precedenza, ha permesso allo scrittore di smarcarsi dalle azioni compiute dalla sua famiglia, mostrando il suo dissenso. Ma sarà la dimensione musicale a consentirgli lo spostamento definitivo: dal mito della famiglia unita, attraverso «l'oggetto pianoforte», si passa al disincanto incarnato dalla disarmonia del suono, che marca il passaggio dal tempo musicale dell'altro al fuori-tempo musicale di Kempowski. Martin Ebel, scrive che la musica, per Kempowski rappresenta l'elemento che permetterebbe di esulare dalla dimensione temporale. Aggiungerei universale. Essendo fuori dal tempo, gli consentirebbe di non rimanere intrappolato nelle banalità quotidiane e nei giochi politici che hanno contraddistinto la Germania nella prima metà del '900.³⁹² A mio avviso, più che questo aspetto, ne andrebbe considerato un altro: la musica di Kempowski sarebbe da intendere, sì, *fuori-tempo*, ma nel senso musicale del termine o, per essere più precisi, fuori dal tempo dell'altro. Lo scrittore, attraverso il suo singolare stile scandito dalla frammentazione, dal nonsense e dall'ironia, crea un suo tempo che non collima con quello musicale 'tradizionale'. È questo suo uscire dagli schemi della tradizione e dell'universalità e da tutti i dictat e i divieti che questi portavano con sé, che permette a Walter Kempowski di situarsi in una posizione del tutto nuova e libera, dalla quale intraprendere la sua *Vergangenheitsbewältigung*. Andando fuori dal tempo dell'altro,

³⁹⁰ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. Pp.56-57.

³⁹¹ Gespräch: Prof. Manfred Dirks mit Walter Kempowski, *40 Jahre Freiheit und was damit anfängt* (26.9.96). 37.28, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

³⁹² *Ibidem*. P.42.

ciò che ne deriva è un suo suono e una sua melodia, diversa, che gli permette di accedere alla storia.

“[...] Man hatte Platten von den Andrew Sisters [...] und von Louis Armstrong, von Jack Hilton und von Nat Gonella. Gewisse Schlagzeugstellen wurden dauernd wiederholt, die platten waren dort schon sichtlich abgenutzt. Dazu wurde gebladdelt, mit dem Fuß gestampft, dass die Lampen klirrten, geschrien, geächzt, mit den Armen gefuchtelt, wurden imaginäre Becken geschlagen - <<tz-d-d, tz-d-d, tz-d-d>> - und Sprünge vollführt, bis Woldemanns gegen die Decke pochten.[...]”³⁹³

Questo esempio mostra, a mio avviso, quanto appena sostenuto. Il ritmo battuto da Kempowski, “tz-d-d, tz-d-d, tz-d-d”, è dato dall’effetto che la musica ha su di lui, ma potrebbe non essere interpretato allo stesso modo da un altro. Inoltre, anche qui, vi è nuovamente un rimando al non senso, che evidenzia la stretta relazione esistente tra queste due componenti della scrittura kempowskiana.

Last but not least, un altro indizio che avvalora la tesi, secondo la quale è anche grazie alla musica che Kempowski riesce estrarre dalla storia il reale insensato, è intrinseco nel titolo dato alla sua seconda grande opera: *Das Echolot*. Si tratta, senza alcun dubbio, di un titolo parlante. Propriamente il termine indica l’eco-scandaglio, cioè un particolare strumento usato per misurare la profondità del mare attraverso il rilevamento di un segnale sonoro che viene riflesso dal fondale. Allegoricamente parlando, si tratta di un “titolo parlante”, perché si potrebbe affermare che quello che Kempowski vuole misurare attraverso questa imponente opera è la “profondità del male” e le cause profonde della colpa e della vergogna della Germania attraverso il rilevamento di tutte le voci (rappresentano metaforicamente il segnale sonoro dello strumento costruito da Kempowski), che vengono riflesse dal passato. Sarebbe proprio grazie all’eco sonoro emesso dal coro di voci interpellate dallo scrittore che gli sia stato possibile testimoniare qualcosa del passato suo e della Germania. Lo scrittore, accusato da molti critici di essersi limitato a ‘compilare’ e ‘assemblare’ quest’opera, ne è stato in realtà il direttore d’orchestra. Dirigendo il coro da lui composto, ha lasciato la sua

³⁹³ Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München. Pp.66-67.

impronta singolare nel momento in cui ha deciso a quale voce dare maggior spazio, a chi dare il ruolo di solista e chi far ‘cantare’ in coro insieme ad altre voci.

Concludo riprendendo alcune parole di Alessandro Baricco, che scrive:

“[...]chiamandosi fuori dal caos, tutto da decifrare del presente, si consuma la limpida <verità> conservata sotto spirito dalla prassi concertistica. In questo modo, tutta la musica colta, dai madrigali cinquecenteschi al tardo Strauss degli ultimi quattro *Lieder*, diventa un’enorme ragnatela capace di imprigionare parole d’ordine, sentimenti, verità, ideali, mummificandoli e offrendoli al comodo consumo di un’umanità bisognosa di sentirsi migliore. [...]”³⁹⁴

Secondo il critico la musica classica – che lui chiama ‘colta’ – è intrisa del passato e delle sue verità di cui l’umanità si serve, a proprio uso e consumo per alleviare le proprie colpe. Ma se la musica classica è al servizio del soggetto che ha bisogno solamente ‘di sentirsi migliore’, in altre parole, di lenire il proprio senso di colpa, è davvero in grado, questa musica, di restituire la verità? Alla luce del processo di scrittura di Walter Kempowski la risposta sembrerebbe essere negativa. Perché Kempowski scrive ascoltando esclusivamente musica jazz e ricreando questo ritmo attraverso le sue parole? Essendo amante anche della musica classica, avrebbe potuto anche servirsi di questo ritmo. Come Virginia Woolf ha scritto *Le Onde* ascoltando gli ultimi due quintetti di Beethoven, anche Kempowski avrebbe potuto farlo. Il motivo lo si può desumere da quanto mostrato nel corso di questo capitolo: la musica classica è principalmente legata all’infanzia dello scrittore ed è principalmente legata al desiderio della madre e del padre. La sua identificazione con i genitori, con l’ideale della famiglia unita e, più in generale, con la generazione dei padri, non rende possibile l’inizio di un percorso che conduca alla verità. Questa musica è, seguendo le parole di Baricco, la culla di tutti coloro che cercano un sollievo senza voler vedere e ammettere la realtà. Non a caso assume una funzione salvifica per i Kempowski, come sostenuto da Ebel. Lo scrittore vuole, però, smarcarsi da questa posizione stagnante. La verità deve essere svelata. La frammentazione, l’*eironeia* e il *nonsense* da soli non sono sufficienti. La

³⁹⁴ Baricco Alessandro, *L’anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità* (2009). Feltrinelli, Milano. P.14.

musica classica è una successione armonica e, quindi, va in direzione opposta a quelli che sono stati estratti come canoni del postmoderno. È necessaria una cornice che, includendo tutti e tre, dia loro la spinta necessaria, il ritmo giusto, per raggiungere l'obiettivo che lo scrittore si è prefissato. È a questo punto che subentra il jazz, una 'nuova' musica, libera da tutte quelle verità 'comode' e dal ritmo forte. Non bisogna dimenticarsi, infatti, che il jazz nasce alla fine dell'ottocento dagli schiavi afroamericani, con l'intento di dare loro la forza per sopravvivere alla vita nelle piantagioni. Alla scrittura di Kempowski dà la stessa forza, senza la quale non gli sarebbe possibile rielaborare il passato. Ecco perché musica e scrittura viaggiano contemporaneamente, innestandosi l'una sull'altra, e sostenendosi a vicenda.

Conclusioni: perché Kempowski scrive?

“credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi.[...] dall’altro lato delle parole c’è qualcosa che cerca di uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo i colpi su un muro di prigione ”³⁹⁵

Il punto di partenza di questo lavoro di ricerca sono state due affermazioni di Walter Kempowski: la prima, in cui lo scrittore affermava di scrivere per ricostruire la famiglia che lui stesso sentiva di aver distrutto; la seconda, in cui spiegava che l’intento della sua scrittura era di raccontare tutto ciò che la gente non voleva sentire o sentirsi dire. Se ci fossimo fermati a queste due considerazioni, ci saremmo potuti accontentare dicendo, superficialmente, che dietro la scrittura di Kempowski si cela la volontà di invertire la tendenza del silenzio che ha caratterizzato la letteratura tedesca del secondo dopoguerra, nonché quella di scrivere per l’altro, ovvero il soggetto che vorrebbe dimenticare il passato traumatico. Il ruolo di pedagogo, che ricopre parallelamente a quello di scrittore, rispecchia in pieno questa prospettiva. Tuttavia, ciò che questo lavoro vuole far emergere è che, di fatto, Kempowski scrive soprattutto per se stesso, come sottolinea anche Barthes: “sapere che non scriviamo per l’altro[...] sapere che la scrittura non compensa niente, non sublima, ma che essa è esattamente là dove tu non sei – è l’inizio della scrittura“.³⁹⁶ È proprio questa spinta, che ha portato Kempowski a trovare delle forme di scrittura, non convenzionali. È in virtù di queste, inoltre, che è stato possibile individuare qualcosa della sua singolarità, ampiamente discussa nel corso del presente lavoro. La scrittura di Kempowski ha trovato nel postmoderno il terreno fertile per raggiungere il suo scopo. Com’è stato assodato nella prima parte del lavoro, gli

³⁹⁵ Calvino Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, da una conferenza tenuta a NY nel 1983(2012). Mondadori, Milano. P. 124

³⁹⁶ Barthes Roland, *Fragments d’un discours amoureux* (1977) Seuil, Parigi. P. 116.

stratagemmi letterari adottati da questa condizione, ovvero, frammentazione, ironia, ricorso a neologismi e/o sintagmi non senso, sono ben distinguibili all'interno delle opere di Kempowski. Nonostante già altri scrittori tedeschi, sia di provenienza Federale che socialista, fossero ricorsi alla scrittura postmoderna, le opere prodotte vanno in direzione completamente opposta. Ad essere messe in luce, sono per lo più le contraddizioni della società contemporanea e la deriva della modernità nella condizione postmoderna. I tentativi di affrontare il passato sono rari (Enzensberger e Sebald, sono probabilmente gli unici esempi), ma soprattutto, anche in questo caso, non presentano alcun riferimento specifico alle vicende tedesche del periodo hitleriano. Kempowski, invece, a differenza dei suoi connazionali, imposta la sua scrittura quasi esclusivamente sui principi letterari postmoderni, attribuendo loro l'arduo compito di sfondare il muro che la Germania aveva innalzato dopo la fine della seconda guerra mondiale. La frammentazione gli permette di avvicinarsi al passato, proponendo numerose prospettive e inquadrature della stessa scena. Grazie a questa, lo scrittore tenta di mettere ordine nel passato tedesco, riuscendo a giungere ad un *nuovo* ordine *postmoderno*, l'unico che riesce ad essere accettato dal soggetto. L'ironia, invece, nel significato greco del termine - quello di *eironeia*, gli consente di mettere a nudo gli errori commessi, senza alcun timore di far apparire il soggetto come colui che è sempre uscito perdente da tutte le partite giocate contro la storia. Nel momento, però, in cui va a scrivere si trova a dover, inevitabilmente, fare i conti con il reale traumatico. È questo ad essere il nodo cruciale dello scrittore: non sfugge di fronte al trauma – come avevano fatto la maggior parte dei suoi contemporanei – ma lo affronta e trova il suo modo per riversarlo in scrittura. Emerge qui l'impossibilità della parola di esprimere, mediante un significato, il reale. Non vi è, a questo punto, altra soluzione se non quella di passare per una scrittura *nonsense* – questo è il terzo fondamentale tratto postmoderno della scrittura kempowskiana – che non risponde ai canoni del linguaggio universale. Ciò che ne deriva è la produzione di una nuova scrittura dominata da una lettera-*chiave* che, seppur priva di un significato universale, rappresenta l'unico strumento a disposizione di Kempowski per aprire la porta all'interno della quale è contenuto il reale. Infine la musica, che connota singolarmente il ritmo della sua scrittura, innestandosi su di essa. Anche questo elemento è un richiamo alla postmodernità delle opere kempowskiane, in quanto si configura come una continua commistione di due stili completamente opposti:

quello classico e quello jazz. La musica classica, simbolo del mito della famiglia unita e della felicità infantile, si scontra contro il muro del reale traumatico. Il jazz, invece, passione musicale che ha a che fare solo con Kempowski e non con la famiglia e che connota la scrittura kempowskiana, le riesce a dare la forza necessaria per affrontare l'incontro con il reale.

In conclusione, alla luce di quanto mostrato nel corso di queste pagine, ciò che emerge e che si può affermare è che Walter Kempowski scrive nel tentativo di confrontarsi con la Storia, senza più alcun velo o remora. È solo dall'incontro con questa che lo scrittore sente di poter espiare le proprie colpe, chiudendo i conti con il passato. La sua *Vergangenheitsbewältigung* può avvenire solo servendosi della scrittura. Quest'ultima è l'unica in grado di penetrare in profondità, arrivando là dove la parola fallisce.

Bibliografia

TESTI PRIMARI

Benjamin Walter, *Über den Begriff der Geschichte. These IX*(1940). Suhrkamp Verlag, Berlino.

Bernhard Thomas, *Frost* (1963). Suhrkamp, Berlino.

Bernhard Thomas, *Verstörung* (1967). Suhrkamp, Berlino.

Bernhard Thomas, *Das Kalkwerk* (1970). Suhrkamp, Berlino.

Canetti Elias, *La lingua salvata* (1980). Adelphi, Milano.

Enzensberger Hans Magnus, *Der kurze Sommer der Anarchie* (1973). Suhrkamp Verlag, Berlino.

Esposito Costantino (a cura di), Immanuel Kant Critica della ragion pura. Testo tedesco a fronte (2004). Bompiani, Milano.

Grass Günter, *Die Blechtrommel* (1959). Dtv, München.

Grass Günter, *Ein weites Feld* (1995). Dtv, München.

Hoffmann, E.T.A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1912). Alfred Janssen. Hamburg.

Jirgl Reinhard, *Genealogie des Tötens* (1985-89). Dtv, München.

Jirgl Reinhard, *Der Mutter-Vater Roman, Ubericht* (1990). Dtv, München.

Jirgl Reinhard, *Protokollkomödie in den Tod* (1990). Dtv, München.

Jirgl Reinhard, *Im offenen Meer* (1991). Dtv, München.

Johnsohn Uwe, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cressphal* (1970-1983). Suhrkamp Verlag, Berlino.

Kant Immanuel, Critica della ragion pura (2004). Laterza, Roma.

- Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Roman* (1971). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Uns geht's ja noch gold. Roman einer Familie* (1972). Dtv, München.
- Kempowski Walter, *Haben Sie Hitler gesehen. Die Deutsche Antworten* (1973). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Schule* (1974). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Ein Kapitel für sich* (1975). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Aus großer Zeit. Roman* (1978). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Haben Sie davon gewusst?* (1979). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Schöne Aussicht. Roman* (1981). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Herzlich Willkommen* (1984). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Sirius, Eine Art Tagebuch* (1990). Albrecht Knaus Verlag, München.
- Kempowski Walter, *Culpa. Notizen zum Echolot* (1990). Albrecht Knaus Verlag, München.
- Kempowski Walter, *Echolot – Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943* (1993). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Fuga Furiosa. Winter 1945* (1999). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Echolot – Ein kollektives Tagebuch. Barbarossa ,41* (2002). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Alkor. Tagebuch 1989* (2003). Btb, München.
- Kempowski Walter, *Das Echolot. Abgesang '45* (2005). Albrecht Knaus Verlag, München.
- Kempowski Walter, *Lei lo sapeva? I Tedeschi rispondono (Testo a fronte)*(2009). Mimesis, Milano-Udine.
- Kolbe Uwe, *Hineingeborenen* (1980). Suhrkamp, Berlino.

- Kolbe Uwe, *Bornholm II. Gedichte* (1986). Suhrkamp, Berlino.
- Kracht Christian, *Faserland* (1995). Fisher, Berlin.
- Kracht Christian, *Imperium* (2012). Fisher, Berlin.
- Kunert Günter, *Stilleben: Gedichte* (1983). Studio dtv, München.
- Kunert Günter, *Fremd daheim* (1990). Hanser, München.
- Leupold Dagmar, *Nach dem Kriegen* (2004). Dtv, München.
- Levi Primo, *La tregua* (1977). Torino, Einaudi.
- Mann Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901). Fisher Verlag, Frankfurt a. M.
- Mann Thomas, *Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1922). Fischer, Frankfurt a. M.
- Mann Thomas, *Der Zauberberg* (1924). Fischer, Frankfurt a. M.
- Mann Thomas, *Humor und Ironie*, in, *Nachlese. Prosa 1951 – 1955* (1956). Fischer, Frankfurt a. M.
- Mann Thomas, *Bemerkungen zum Erwählten*, in, *Gesammelte Werk in 13 Bänden* (1974-1990). Fisher, Frankfurt a. M.
- Mann Thomas, *Der Erwählte* (2008). Fischer, Frankfurt a. M.
- Medicus Thomas, *In den Augen meines Grossvaters* (2004). Deutsche Verlag-Anstalt, München.
- Menasse Robert, *Sinnliche Gewissheit* (1988). Suhrkamp, Berlin.
- Menasse Robert, *Selige Zeit, brüchige Welt* (1991). Suhrkamp, Berlin.
- Menasse Robert, *Schubumkehr* (1995). Suhrkamp, Berlin.
- Meyerhofer Nicholas J., *Thomas Bernhard* (1985). Colloquium Verlag, Berlin.
- Müller Heiner, *Hamletmaschine* (1977). Prometh Verlag, Köln.
- Müller Heiner, *Germania Tod in Berlin* (1977). Rotbuch Verlag, Berlin.

- Müller Heiner, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1977). Rotbuch Verlag, Berlin.
- Musil Robert, *Eigenschaften, II. Tagebuecher*.
- Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch* (1994). Rowohlt Verlag, Brema.
- Nadolny Sten, *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983). Piper, München.
- Nadolny Sten, *Netzkarte* (1981). Piper, München.
- Nadolny Sten, *Selim oder die Gabe der Rede* (1990). Piper, München.
- Nadolny Sten, *Ein Gott der Freiheit* (1994), Piper, München.
- Nadolny Sten, *Er oder ich* (1999). Piper, München.
- Nadolny Sten, *Ullsteinroman* (2003). Piper, München.
- Papenfuss-Gorek Bert, *Dreizehntanz*, (1973-1988). Galrev Druck-u.V.-G, Berlin.
- Papenfuss-Gorek Bert, *SoJa* (1990). Galrev Druck-u.V.-G, Berlin.
- Raabe Wilhelm, *Chronik der Sperlingsgasse* (1857). Winkler, München.
- Ransmayr Christoph, *Die letzte Welt* (1991). Fischer, Frankfurt a. M.
- Schmidt Arno, *Leviathan oder Die beste der Welten* (1949). Fischer, Berlin.
- Schmidt Arno, *Berechnungen I (Ein Werkstattbericht)*, in, *Texte und Zeichen* (1955).
- Schmidt Arno, *Berechnungen II (Ein Werkstattbericht)*, in, *Texte und Zeichen* (1955).
- Schmidt Arno, *Kühe in Halbtrauer* Bd. 1(1961). Fischer, Berlino.
- Schmidt Arno, *Zettel's Traum* (1969). Fischer, Berlino.
- Schmidt Arno, *Die Schule der Atheisten* (1971). Fischer, Berlin.
- Schopenhauer Arthur, *Ergänzungen zur Welt als Wille und Vorstellung* (2009). Anaconda, Köln.
- Sebald W. G, *Schwindel, Gefühle* (1990). Fischer, Frankfurt a. M.
- Sebald W. G, *Austerlitz* (2001). Fischer, Frankfurt a. M.

- Stanisic Sasa, *Die 13_{1/2} Leben des Käpt'n Blaubäre* (1999). Btb, München.
- Stanisic Sasa, *Ensel und Krete* (2000). Btb, München.
- Stanisic Sasa, *Rumo & die Wunder im Dunkeln* (2003). Btb, München.
- Stanisic Sasa, *Die Stadt der Träumenden Bucher* (2004). Btb, München.
- Stanisic Sasa, *Der Schrecksenmeister*(2007). Btb, München.
- Stanisic Sasa *Das Labyrinth der Träumenden Bucher* (2011). Btb, München.
- Stanisic Sasa, *Vor dem Fest* (2014). Btb, München.
- Sterne Laurence, *Life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-1767). Gunter Jurgenmeister, München.
- Süskind Patrick, *Das Parfum* (1985). Reclam, Ditzinger.
- Tiedermann Rolf, Adorno Gretel (a cura di), *Theodor W. Adorno Ästhetische Theorie* (1984). Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Tiedermann Rolf, Schweppenhäuser (a cura di) *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* I-2 (1991). Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Tiedermann Rolf, Schweppenhäuser (a cura di) *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* I-3 (1991). Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Tiedermann Rolf (a cura di), *Benjamin Walter, I "passages" di Parigi* (2010). Einaudi, Torino.
- Timm Uwe, *Die Entdeckung der Currywurst* (1993). Dtv, München.
- Timm Uwe, *Am Beispiel meines Bruders* (2005). Dtv, München.
- Vattimo Gianni, *La fine della modernità* (1985). Garzanti, Milano.
- Wackwitz Stephan, *Ein unsichtbares Land* (2003). Fischer, Frankfurt a. M.
- Walser Robert, *Geschwister Tanner* (1907). Suhrkamp, Berlin.
- Walser Robert, *Der Gehülpen* (1908). Suhrkamp, Berlin.
- Walser Robert, *Jakob von Gunten* (1909). Suhrkamp, Berlin.

Wiener Oswald, *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman* (1969). Jung und Jung, München.

Woolf Virginia, *The Waves* (1931). Hogarth Press, Londra.

TESTI SECONDARI

Abruzzese Alberto, *Nemici a se stessi*, in, Ferraro, Montagamo (a cura di), *La scena immateriale. Linguaggi elettronici e mondi virtuali* (1989). Costa & Nolan, Genova.

Abruzzese Alberto, Pezzini Isabella, *Dal romanzo alle reti. Soggetti e territori della grande narrazione moderna*. (2004). Brossura, Torino.

Ainsa Fernando, *Rescribir el pasado: historia y ficcion en america latina* (2003). El Otro El Mismo.

Allemann Beda, *Ironie und Dichtung* (1956). Neske, Pfullingen.

Arnold Heinz Ludwig (a cura di), *Text+Kritik Walter Kempowski* (Januar 2006). Richard Boorberg Verlag, München.

Ascarelli Roberta, Bavaj Ursula, Venuti Roberto(a cura di), *L'avventura della conoscenza: momenti del Bildungsroman dal Parzival a Thomas Mann* (1992). Guida Editori, Napoli.

Atkinson Paul, Delamont Sara, Coffey Amanda, Lofland John, Lofland Lyn (a cura di), *Handbook of Ethnography* (2001). Sage, Londra.

Baio Virginio, Di Ciaccia Antonio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi n.55 gennaio-giugno 2014* (2014). Astrolabio, Roma.

Baricco Alessandro, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità* (2009). Feltrinelli, Milano.

Barilli Renato, *Tre accezioni diverse per il postmoderno: dall'ipotesi revivalista alla galassia elettronica*, in, Maprin Sara, Agazzi Elena (a cura di), *Il tradimento del bello: le trans-figurazioni tra avanguardia e postmodernità* (2007). Mondadori, Milano.

Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux* (1977) Seuil, Parigi.

Barthes Roland, *Il brusio della lingua* (1988). Einaudi, Torino.

- Barth John, *The Friday Book: Essays and other nonfiction* (1984). Johns Hopkins University Press.
- Bassols Miquel, *Il tempo che si ferma* (06.2016). Intervento presentato a Milano in occasione del convegno della Scuola Lacaniana di Psicoanalisi.
- Bauman Zygmunt, *Ansichten der Postmoderne* (1995). Argument Verlag, Hamburg-Berlin.
- Baumann Zygmunt, *Il disagio della Postmodernità* (2000). Mondadori, Milano.
- Baudrillard Jean, *The ecstasy of communication* (2012. Semiotext(e), Los Angeles.
- Bässler Katharina (a cura di), Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (2013). Grin Verlag, München.
- Bell Ann Olivier (a cura di), *The diary of Virginia Woolf, vol. III 1925-1930* (1982). Penguin, Londra.
- Bender Hans (a cura di) *Akzente 20* (1973). Carl Hanser Verlag, München.
- Bergland Betty, *Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the Other*, in, Ashley Kathleen, Gilmore Leith, Peter Gerald (a cura di), *Autobiography and Postmodernism* (2004). The University of Massachusset Press, Boston.
- Berendse Gerrit-Jan, *Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta.
- Blomquist Kristina, *Walter Kempowskis Tadeloeser & Wolff im Lichte narratologischer Theorien* (2007). Uppsala Universität, Uppsala.
- Bodei Remo, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in, Bodei, Cacciari, Derride, Ferraris e.a. (a cura di), *Aut Aut Paesaggi Benjaminiani* (1982). La Nuova Italia editrice, Firenze.
- Bonifazio M., Centorbi N., Schininà A. (a cura di), *Tra denuncia e utopia. Impegno, critica e polemica nella letteratura tedesca moderna* (2010). Artemide, Roma.
- Borso Dario, (a cura di), Søren Kirkegaard *Sul concetto di Ironia in riferimento costante a Socrate* (1989). Bur, Milano.

Buchholtz Elisabeth, *Die Auseinandersetzung mit dem Thema „NS-Zeit“ im Literaturunterricht. Analysemodelle zu ausgewählter Prosa der 70/80er Jahre* (unter Berücksichtigung des Aspekts der Visualisierung) (1992) Tuduv, München.

Butler Christopher, *Postmodernism, a very short introduction* (2002). Oxford University Press, NY.

Calabrese Omar, *L'età neobarocca* (1987). Laterza, Roma.

Calvino Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, da una conferenza tenuta a NY nel 1983(2012). Mondadori, Milano.

Calzoni Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca* (2005). Campanotto Editore, Pasian di Prato (UD).

Calzoni Raul, *L'angelo della storia e la corallità della memoria*, in, Kempowski Walter, *Tadellöser und Wolff. Un romanzo borghese* (2007). Lavieri, S. Angelo in Formin (CE).

Champagne Roland A., *An Ethical Model in a Postmodern Faust: The Daemonic Parody of the Politics of Friendship in Thomas Mann's Doctor Faustus* (2000). Pennsylvania University Press, vol. 34, issue 2.

Chiarloni Anna, *1968-1989: Una letteratura critica verso il riconoscimento internazionale*, in, Sisto Michele (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR* (2009). Scheiwiller, Milano.

Chilese Viviana, Galli Matteo (a cura di), *Im Osten geht die Sonne Auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur* (2015). Königshausen & Neumann, Würzburg.

Chinellato Aurelio, Noventa Giovanni, (a cura di), *La superficie bianca. Il prodotto editoriale tra storie e progetti* (2013). Webster, Padova. P.14.

Chiurazzi Gaetano, *Il postmoderno*, in, Benjamin Walter, *L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1991). Einaudi, Torino.

Citati Pietro, *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento* (2008). Mondadori, Milano.

Contri Giacomo (a cura di), *Lacan Scritti. Volume I* (1974). Einaudi, Torino.

Cordle Daniel, *Postmodern Postures. Literature, Science and the cultures debate* (1999). Ashgate Publishing company, Brookfield, Vermont.

Corino Karl, *Robert Musil's failure* (2000). "HEAT" 14

Costagli Simone, *Family Plots. Literarische Strategien dokumentarischen Erzählens*, in, Costagli Simone, Galli Matteo (a cura di), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (2010). Wilhelm Flink Verlag, München.

D'haen Theo, Vermeulen Pieter (a cura di), *Cultural Identity and Postmodern Writing* (2006). Rodopi, Amsterdam.

Damiano Carla A., *Walter Kempowski's Das Echolot. Sifting and exposing the evidence via montage* (2005). Winter, Heidelberg.

Damiano Carla A., Drews Jorg, Plöschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen

Damiano Carla, *Walter Kempowski: Lehrer und Schriftsteller. Das Montage- / Collage- Collage- Prinzip als Baustein des Unterrichts und des Schreibens*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Plöschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen.

Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.26 (1999). Astrolabio, Roma.

Di Ciaccia Antonio (a cura di), Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII «Il Sinthomo»* (2006). Astrolabio, Roma.

Di Ciaccia Antonio (a cura di), *Jacques Lacan, Altri scritti*. Testi riuniti da Jacques-Alain Miller (2013). Einaudi, Torino.

Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.56-57 (2014-2015). Astrolabio, Roma

Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.59 (2016). Astrolabio, Roma.

Dierks Manfred, Autor-Text-Leser: Walter Kempowski. Künstlerische Produktivität und Leserreaktionen am Beispiel Tadellöser & Wolff (1981). Francke, München.

Dierks Manfred, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Joseph-Tetralogie* (2003). Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.

Drews Jörg, *Abend mit Goldrand revisited. Arno Schmidts Roman ins Licht eines Konzepts der Postmoderne*, in, Menke Timm, *Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk* (1992). Edition Text + Kritik, München

Durzak Manfred (a cura di), *Literatur auf dem Bildschirm. Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff* (1989). Niemeyer, Tübingen.

Ebel Martin, *Klassische Musik in der «Deutschen Chronik»*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), *«Was das nun wieder soll» von Im Block bis Letzte Grüße. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen.

Emmerich Wolfgang, *Gleichzeitigkeit: Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR*, in, Arnold Heinz Ludwig (a cura di), *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur: DDR. Österreich* (1988). Text+Kritik, München.

Emmerich Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR* (1996). Aufbau Verlag, Berlin.

Enklaar Jattie, Ester Hans (a cura di), *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters* (2006). Königshausen & Neumann, Würzburg. P.127.

Evans Tamara, *Der Dichter als Räuber: Robert Walser zwischen Modernismus und Avantgardismus. Kontroversen alte und neue*. Akten des VII internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 8 (1986). Wilfried Barner, Walter Haug (a cura di). Niemeyer, Tübingen.

Fahlke Eberhard (a cura di), *Kaum beweisbare Ähnlichkeiten. Der Briefwechsel* (2006). Transitbuch Verlag, Berlino.

Feiereisen Florence, *“Der Text als Soundtrack der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke* (2011). Königshausen & Neumann, Würzburg.

Ferrante Elena, *La frantumaglia* (2016). E/O, Roma.

Fiedler Leslie, *Das Zeitalter der neuen Literatur*, in, *Christ und Welt* (13 settembre 1968).

Fischer André, *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Gunter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski* (1992). Wilhelm Fink Verlag, München.

Frank Dirk, *Narrative Gedankenspiele: der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus* (2001). Deutsche Universität Verlag, Wiesbaden.

Freed Mark, *Robert Musil and the NonModern* (2011). Continuum, New York.

Friedrich Gerhard, *Erdachte Nähe und wirkliche Ferne. Fiktion und Dokument im neuen deutschen Familienroman*, in, Costagli Simone, Galli Matteo (a cura di), *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext* (2010). Wilhelm Flink Verlag, München.

Fröhlich Erich (a cura di), *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* (1798-1800). Vol. 1. Berlino.

Fusini Nadia, *Virgo la stella*, in, Fusini Nadia (a cura di), *Virginia Woolf Romanzi* (2002). I meridiani, Mondadori, Milano.

Fusini Nadia, *Introduzione*, a, Woolf Virginia, *Le Onde* (2002). Einaudi, Torino.

Fusini Nadia, *Possiedo la mia anima* (2010). Mondadori, Milano.

Fusini Nadia, *Senso e non-senso. Tra psicoanalisi e letteratura*, in, Cappelli Nelly (a cura di), *Sigmund Freud: il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (2010). Bur, Milano.

Fusini Nadia, Di Ciaccia Antonio, *Il Lacan che Joyce. Tradurre Lacan*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.59 (2016). Astrolabio, Roma.

- Galli Matteo (a cura di), E.T.A. Hoffmann *Il gatto Murr ovvero Opinioni e vita del gatto Murr comprensive della biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in forma di casuali scartafacci* (2016). L'orma editore, Roma.
- Gödde Christoph, Sprecher Thomas (a cura di), *Adorno Theodor W., Mann Thomans, Briefwechsel 1943-1955* (2002). Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Görtz Franz Joseph, *Kempowski als Historiker*, in, Bender Hans (a cura di) *Akzente 20* (1973). Carl Hanser Verlag, München. P.253.
- Gremler Claudia, *Die unvermeidlichen Sonette: Thomas Mann und Shakespeare* (2005). Oxford German Studies, vol. 34, issue 2
- Grimm Florian, *Reise in die Vergangenheit Reise in die Fantasie? Tendenzen der postmodernen Geschichtsromans* (2008). Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M.
- Gronemann Claudia, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction - Nouvelle Autobiographie - Double Autobiographie - Aventure du texte* (2002). Olms, Hildesheim, Zürich, New York.
- Guerard Albert J., *The Triumph of the Novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner* (1982). Oxford University Press, New York.
- Guth Karl-Maria (a cura di), *Schlegel Friedrich, Athenäum-Fragmente und andere Schriften* (2016). Hofenberg, Berlin.
- Hage Volker, *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg* (2003). Fischer, Frankfurt a. M.
- Hage Volker, *Walter Kempowski Bücher und Begegnung* (2011). Btb, München.
- Hagestedt Lutz (a cura di), *Walter Kempowski: Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung* (2010). De Gruyten, Berlin, New York.
- Hajduk Stefan, *Die Figur des Erhabene. Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne* (2000). Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Harbers Henk: *Gibt es eine 'postmoderne' deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs*, in, *Literatur für Leser* H.1 37/51. (1997).

Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta.

Harley Maria Anna, *Annotazioni sull'ecologia della musica: un nuovo paradigma di ricerca*, in, Colimberti Antonello (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro* (2004). Donzelli, Roma.

Harvey David, *The condition of postmodernity* (1989). Basil Blackwell, Cambridge, Massachussets.

Heftrich Eckhard, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann* (1975). Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.

Heinemann, Wolfgang, *Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht*, in, Josef Klein, Ulla Fix (a cura di), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität* (1997). Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Helbig Holger, *Kompilator Kempowski Das Echolot als Museum*, in, Hagestedt Lutz (a cura di), *Walter Kempowski: Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung* (2010). De Gruyten, Berlin, New York.

Hempel Dirk, *Autor, Erzähler und Collage in Walter Kempowskis Gesamtwerk*, in, Damiano Carla A., Drews Jorg, Ploschberger Doris (a cura di), «*Was das nun wieder soll*» von *Im Block bis Letzte Gruessen. Zu Werk und Leben Walter Kempowski* (2005). Wallstein Verlag, Göttingen.

Hempel Dirk, *Kempowskis Lebensläufe. Katalog zur Ausstellung* (2007). Berlin: Akademie der Künste.

Hegel Friedrich, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II* (1833), in, Glockner (a cura di), *Werke*. Vol. XIX (1986). Suhrkamp, FaM.

Hermanns Silke, *Trümmer (in) der Erinnerung. Strategien des Erzählens über die unmittelbare Nachkriegszeit* (2006). Aisthesis Verlag, Bielefeld.

Hesse Egmont (a cura di), *Sprache und Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR* (1988). Fischer, Francoforte.

- Heuer Claudia, *Satire und Postmoderne – unvereinbare Gegensätze? Aktualisierungsmöglichkeiten des Satirebegriffs im Kontext des postmodernen Romans* (2014). Universitätsverlag Winter, Heidelberg.
- Hofmann Michael, *Musil und Lyotard: Der Mann ohne Eigenschaften und die Postmoderne* (2001-2002). Musil-Forum 27.
- Hong Kil-Pyo, *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walser Romanen "Geschwister Tanner", „Der Gehülften“ und „Jakob von Gunten“* (2002). Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Hornung Alfred, *Autobiography*, in, Bertens Hans, Fokkem Douwe (a cura di), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (1997). John Benjamins publishing company, Amsterdam Philadelphia.
- Hörnigk Frank, *Nachbemerkung*, in, Hörnigk Frank (a cura di), *Heiner Müller: Werke 1. Die Gedichte* (1998). Weidler Verlag, Frankfurt a. M.
- Hutcheon Linda, *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). Routledge.
- Jachimowicz Aneta, *Das schwierige Ganze. Postmoderne und die "Trilogie der Entgeisterung" von Robert Menasse* (2007). Peterlang Verlag, Frankfurt a. M.
- Jahraus Oliver, *Die Wiederholung als Werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhard* (1991). Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M.
- Jameson Friedric, *Postmodernism and Consumer Society*, in, Simon Malpas (a cura di), *Postmodern debates* (2001). Palgrave, NY.
- Jencks Charles, *What is postmodernism?* (1989). Academy Editions, Londra.
- Jesi Furio, *Materiali Mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979). Einaudi, Torino.
- Jürgensen Christoph, *Der Rahmen arbeitet; Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts* (2007). Vaderhöck & Ruprecht, Göttingen.
- Kindt Tom, *'Ich bin traurig und Pfeife vor mich hin'. Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebucht Alkor*, in, Hagestedt Lutz (a cura di), *Walter Kempowski:*

- Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung* (2010). De Gruyten, Berlin, New York.
- Kluckhohn Paul, Samuel Richard (a cura di), *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd 2* (1960–1977). Kohlhammer, Stuttgart.
- Kobbel Gerhard, *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des historischen Romans* (1992). De Gruyter, Berlin.
- Kollmann Susanne, Schödel Katrin (a cura di), *PostModerne De/Konstruktionen: Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche* (2004). Lit Verlag, Münster.
- Köbl Herlinde, *Schreiben! 30 Autorenportraits* (2007). Knesebeck Verlag, München.
- Krause Daniel, *Postmoderne – über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie* (2007). Peterlang Verlag, Frankfurt a. M.
- Kremer Detlef (a cura di), *E.T.A. Hoffmann Leben-Werk-Wirkung* (2009). De Gruyter, Berlin, New York.
- Kremer Detlef, *E.T.A. Hoffmann – Erzählungen und Romane* (1999). De Gruyter, Berlin, New York.
- Krysinski Wladimir, *Il romanzo e la modernità* (2003). Armando editore, Roma.
- Kumar Kristian, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo. Dalla società post-industriale alla società post-moderna* (1995). Einaudi, Torino.
- Kurzke Hermann, *Thomas Mann: Epoche, Werke, Wirkung* (1997). C.H. Beck, München.
- Kyora Sabine, *Eine Poetik der Moderne: zu den Strukturen modernen Erzählens* (2007). Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Lacan Jacques, *Il Seminario. Libro XX. Ancora* (1983). Einaudi, Torino.
- Lacan Jacques, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo 1975-1976* (2006). Astrolabio, Roma.
- Lacan Jacques, *Il Seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante 1971* (2010). Einaudi, Torino.

Ladenthin Volker, *Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis* (2000) Gata, Eitorf.

Lather Patti, *Postmodernism, Post-structuralism and Post-(critical) Ethnography: Of Ruins, Aporias and Angels*, in, Atkinson Paul, Delamont Sara, Coffey Amanda, Lofland John, Lofland Lyn (a cura di), *Handbook of Ethnography* (2001). Sage, Londra.

Laurent Eric, *La lettera e il reale per la psicoanalisi*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.26 (1999). Astrolabio, Roma.

Lewis Alison, *Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands* (2000). Rodopi, Amsterdam, Atlanta.

Liessmann Paul Konrad, *Konstruktion und Erfahrung. Anmerkungen zur Prosa von Robert Menasse, Norbert Gstrein und Alois Hotsching*, in, Delabar Walter Jung Werner, Pergande-Kaufmann Ingrid. (a cura di), *Neue Generation, neues Erzählen* (1993). Springer, Heidelberg.

Linder Christian, *Schreiben und Leben. Gespräch mit Jürgen Becker, Peter Handke, Walter Kempowski, Wolfgang Koeppen, Gunter Wallraff, Dieter Wellershoff* (1974). Kiepenheuer & Witsch, Köln.

Lützeler Michael Paul, *Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung* (2000). Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Lützeler Paul Michael, *Postmoderne und Postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik* (2005). Aisthesis Verlag, Bielefeld.

Magris Claudio, *Itaca e Oltre* (1982). Garzanti, Milano.

Magris Claudio, *Davanti alla porta della vita*, in, Walser Robert, *Der Gehülfe* (1978). Einaudi, Torino.

Maprin Sara, Agazzi Elena (a cura di), *Il tradimento del bello: le trans-figurazioni tra avanguardia e postmodernità* (2007). Mondadori, Milano.

- Martens Gunther, *Beobachtungen der Moderne. In Hermann Brochs die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften* (2006). Wilhelm Fink Verlag, München.
- Menghi Celine, Conrado Maria Rita, Bosi Beatrice, Vacca Monica, *Cinque pezzi difficili. Incontri con la psicoanalisi* (2016). Alpes, Roma.
- Menke Timm, *Arno Schmidt am Pazifik. Deutsch-amerikanische Blicke auf sein Werk* (1992). Edition Text + Kritik, München.
- Meyer Neele, *Der unzuverlässige Wissenschaftler: Erzählfiguren im neuen historischen Roman* (2013). Bachelor + Master Publishing, Amburgo.
- Mieth Dietmar, *Epik und Ethik: Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns* (1976). Niemeyer, Tübingen.
- Midgley David, *Zur Vereinnahmung Robert Musils für das postmoderne Denken*, in, Valentin Jean Marie (a cura di), *Germanistik im Konflikt der Kulturen. Akten des XI internationalen Germanistenkongresses Bd. 11* (2008). Peter Lang, Bern.
- Miller Jacques-Alain, *L'Essere e l'Uno*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.56-57 (2014-2015). Astrolabio, Roma.
- Miller Jacques-Alain, *Cose di finezza in psicoanalisi*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.59 (2016). Astrolabio, Roma.
- Montanari Franco, *Gl. Vocabolario della lingua greca* (1995). Löscher Editore, Torino.
- Moretti Giampiero, *L'estetica di Novalis* (1991). Rosenberg & Seller, Torino.
- Moser Gerda Elisabeth, *Das postmoderne ästhetische Tableau und seine Beziehungen zu Leben und Denken*, in, Harbers Henk (a cura di), *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* (2000). Rodopi, Amsterdam.
- Müller Marika, *Die Ironie: Kulturgeschichte und Textgestalt* (1995). Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Neumann Bernd, *Wiederholte Spiegelungen, Metamorphosen, Correspondances - Zuordnungsprinzipien im Werk Uwe Johnsons*, in, Gansel Carsten, Riedel Nicolai (a cura

di), *Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne* (1995). De Gruyter, Berlino, New York.

Neumann Gerhard, Patrick Süskind: “*Das Parfum*” *Kulturkrise und Bildungsroman*, in, Dieter Borchmeyer (a cura di), *Signaturen der Gegenwartsliteratur: Festschrift für Walter Hinderer* (1999). Königshausen und Neumann, Würzburg.

Nübel Birgit, *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne* (2006). De Gruyter, Berlino.

Ossola Carlo (a cura di) Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo* (1999). Einaudi, Torino.

Padoan Daniela (a cura di), *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei premi Nobel per la letteratura* (2010). San Raffaele Editrice, Milano.

Pezzali Manuel, *Sulla modernità estetica* (2016). Lulu editore, Raleigh.

Pinto Domenico (a cura di) Walter Kempowski *Tadellöser & Wolff. Un romanzo borghese* (2007). Lavieri, S. Angelo in Formis (CE).

Pitzer John, *The Disenchantment of Snow White: Robert Walser, Donald Barthelme and the Modern/Postmodern Anti-Fairy Tale* (1990). Canadian Review of Comparative Literature-Revue Vol. 17 N 3-4.

Raulet Gerard, (a cura di), *Walter Benjamin. Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe – Band 19: Über den Begriff der Geschichte* (2010). Suhrkamp, Berlin.

Reiser Frank, *Autobiografie an der Grenze postmoderner Praxis: Serge Doubrowski*, in, Kollmann Susanne, Schödel Katrin (a cura di), *PostModerne De/Konstruktionen: Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche* (2004). Lit Verlag, Münster.

Riley Christopher, *Walter Kempowski's Deutsche Chronik. A Study in Ironic Narration* (1997). Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main.

Rohde Carsten, *Der Roman in der Postmoderne*, in, Andrea Hübener, Joerg Paulus, Renate Stauf, *Umstrittene Postmoderne* (2010). Universitätsverlag Winter, Heidelberg.

Rosbacher Karlheinz, *Quänger-Quartett und Forellen-Quintett. Prinzipien der Kunstübung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard*, in, Bartsch Kurt, Goltschnigg

- Dieter, Melzer Gerhard (a cura di), *In Sachen Thomas Bernhards* (1983). Königstein, Tanus.
- Römisch Siegfried, *Notizen über eine neue Autorengeneration*, in, *Weimarer Beiträge* 25. (1979). H.7.
- Rutschky Michael, *Unbelebte Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Kempowski* (2003), in, *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*, 57.
- Salabé Piero, *Gioventù sedotta. L'educazione del terzo reich nello specchio della letteratura* (2007). Campanotto, Udine.
- Salzani Carlo, *Crisi e possibilità e il tramonto dell'occidente* (2010). Peter Lang, Bern.
- Scherrer Ferdinand, *Lacan, la calligrafia cinese e la nascita del nodo borromeo*, in, Di Ciaccia Antonio, Baio Virginio, Zenoni Alfredo, *La Psicoanalisi* n.56-57 (2014-2015). Astrolabio, Roma.
- Shilling Erik, *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Universität Verlag Winter, Heidelberg.
- Schilly Ute Barbara, *'Short Cuts' aus dem Archiv des Lebens. Zur Phänomenologie der 'Chronik des deutschen Bürgertums' von Walter Kempowski*, in, Arnold Heinz Ludwig (a cura di), *Text+Kritik Walter Kempowski* (Januar 2006). Richard Boorberg Verlag, München.
- Schmidt-Drengler Wendelin, *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*(1986). Sonderzahl, Vienna.
- Schmidt Julia, *Karneval der Überlebenden: Intertextualität in Arno Schmidts Novellen-Comödie Die Schule der Atheisten* (1998). Rodopi, Amsterdam.
- Schmolze Gerhard, Mierau Gottfried, *Andere ein wenig sensibler machen. Gespräch mit dem Lehrer und Dichter Walter Kempowski*, in, *Lutherische Monatshefte* 18, II (1979). Pp. 647.650.
- Schwab Sylvia, *Autobiographik und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiografischer Schriften zwischen 1965 und 1967* (1981). Königshausen und & Neumann, Würzburg.

- Seiler Manfred, *Die Angst vor den Urteil. Germanistentag in Augsburg: Anmerkungen zum Zustand einer Wissenschaft*, in *Die Zeit*: Nr 44. (25.10.1991).
- Sidler Judith, *Literarisierter Tagtraum: Einheitskonstruktionen in Hermann Brochs, Tierkreis-Erzählungen'* (2003). Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Simon Malpas (a cura di), *Postmodern debates* (2001). Palgrave, NY.
- Sina Kai, *Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski* (2012). Wallenstein Verlag, Göttingen.
- Sipione Concetta, *Tra medioevo e (post)moderno: la leggenda di Gregorio in Der Erwählte di Thomas Mann*, in Bonifazio M., Centorbi N., Schininà A. (a cura di), *Tra denuncia e utopia. Impegno, critica e polemica nella letteratura tedesca moderna* (2010). Artemide, Roma.
- Sisto Michele (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR* (2009). Scheiwiller, Milano.
- Sohns Jan-Arne, *An der Kette der Ahnen. Geschichtsreflexion im deutschsprachigen historischen Roman 1870-1880* (2004). De Gruyter, Berlino.
- Steinecke Hartmut (a cura di), Hoffmann, E.T.A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1992). Reclam, Stuttgart.
- Steinecke Hartmut, *Unterhaltsamkeit und Artistik: neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine* (1998). Schmidt Verlag, Berlin.
- Strosetzki Christoph (a cura di), *Bibliographie der Hispanistik in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz*. Bd. 8. (2002-2004). Vervuert, Frankfurt a. M.
- Stuart Sim, *50 Key Postmodern thinkers* (2013). Routledge, NY.
- Szondi Peter, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin, Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in Bodei, Cacciari, Derride, Ferraris e.a. (a cura di), *Aut Aut Paesaggi Benjaminiani* (1982). La Nuova Italia editrice, Firenze.

Tebutt Susan, *Borderlines and Communication: Sten Nadolny's "Die Entdeckung der Langsamkeit"*, in, Williams Arthur, Parkes Stuart, Preece Julian (a cura di) *Whose Story? – Continuities in contemporary german-language literature* (1998). Peter Lang, Frankfurt a. M.

Thiher Allen, *Understanding Robert Musil* (2009). University of South Carolina Press.

Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich (a cura di) *Thomas-Mann-Studien*. Klostermann, Frankfurt a.M.

Tommek Heribert, *"Von Dämmerung zu Dämmerung". Zum Verhältnis von Moderne, Post-Moderne und Ost-Moderne im Werk von Reinhard Jirgl*, in, Chilese Viviana, Galli Matteo (a cura di), *Im Osten geht die Sonne Auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur* (2015). Königshausen & Neumann, Würzburg.

Tzvetanov Tzvetan, *Postmoderne Tendenzen im Roman "Dr. Faustus" von Thomas Mann*, in, *Germanica 2-3* (1995-1996) *Moderne und Postmoderne*.

Von Petersdorff Dirk, *Möglichkeiten einer Poetik, die nicht mehr modern ist*, in, Lützel Michael Paul, *Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung* (2000). Stauffenburg Verlag, Tübingen.

Weber Carl (Hg.), *Hamletmaschine and Others Texts for the Stage* (1984). New York.

Weiser Jutta, *Psychoanalyse und Autofiktion*, in, Zaiser Rainer (a cura di), *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft* (2008). Frank & Timme, Berlin.

Welsch Wolfgang, *Unsere Postmoderne Moderne* (1993). Akademie Verlag, Berlin.

Weniger Robert, *An der Grenzscheide zwischen Moderne und Postmoderne. Überlegungen zum Status des literarischen Werks von Arno Schmidt*, in, Jörg Drews (a cura di), *Vergangene Gegenwart, - Gegenwärtige Vergangenheit* (1994). Bielefeld.

Wilde Alan, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (1987). University of Pennsylvania Pr, New Edition.

Williams Arthur, Parkes Stuart, Preece Julian (a cura di) *Whose Story? – Continuities in contemporary german-language literature* (1998). Peter Lang, Frankfurt a. M.

Wysling Hans (a cura di), *Mann Thomas, Dichter über ihre Dichtungen. Teil III 1944-1955* (1981), Passau.

Zanzotto Alessandro, *Per Paul Celan* (1999). Meridiani, Mondadori, Milano.

DOCUMENTI D'ARCHIVIO

Das literarische Duett: Interview mit Walter Kempowski. 6574. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Duyns Cherry, *Der Schriftsteller Walter Kempowski und die Vergangenheit* (1990). 40.123. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Erlebte Geschichten: Bücher, Swing und lange Haare – Der Schriftsteller Walter Kempowski erinnert sich. Aufgezeichnet von U. Schwarzer. Sendung am 24.04.199, WDR Radio 5. 32.4022. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Gespräch: Prof. Manfred Dirks mit Walter Kempowski, *40 Jahre Freiheit und was damit anfängt* (26.9.96). 37.28, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Interview mit Walter Kempowski. Deutsche Welle. 6544, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Lesung: Staatliches Gymnasium Kaufbeuren am Donnerstag 11.10.1990. 3935, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Millennium Musicum mit Walter Kempowski. 32.4021. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Musikalische Erinnerungen an <Tadellöser & Wolff> und <Uns geht's ja noch gold>. 32.4030, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Prominente und Ihre Lieblingsmusik: Walter Kempowski. Gesendet von NDR am 16.8.1992, 21 Uhr. 32.3954, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Schwarzer Ursula, *Erlebte Geschichten, 24.04.1999 WDR Radio 5: Bücher, Swing und Lange Haare – der Schriftsteller Walter Kempowski erinnert sich.* 32.4022, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino.

Walter Kempowski über Echolot. Gesprächsleitung Klaus Stiller, in, *Literatur Aktuell*, Deutschlandradio Berlin. 27.01.1994, 15.35-16.00. Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlino. 32.3930

Zur Person Walter Kempowski. Sendung am 9.1.91 15.30-16.55 SDR II. 32.3951, Literaturarchiv der Akademie der Kunst, Berlin.

ARTICOLI DI GIORNALE

Baumgart Reinhardt, *Postmoderne – Fröhliche Wissenschaft? Über eine lange verschleppte, leergedrochene Frage* (16.10.1987. Die Zeit Online, <http://www.zeit.de/1987/43/postmoderne-froehliche-wissenschaft>.

Becker Rolf, *Jerichow in New York* (05.10.1970), in, Der Spiegel 41/1970.

<http://www.zeit.de/2012/33/Uwe-Johnson-Jahrestage>.

Benjamin von Stuckrad-Barre, *Hildegard Kempowski über den Witz ihres Mannes* (30.03.2014). Die Welt. <https://www.welt.de/kultur/article1854946/Hildegard-Kempowski-ueber-den-Witz-ihres-Mannes.html>

Chiarloni Anna, *Ein weites Feld, ovvero della ‘modesta hilaritas’ di Günter Grass*. <http://www.germanistica.it/saggi/comico.asp>

Diez Georg, *Die Methode Kracht*. Der Spiegel 7/2012.

Drewitz Ingeborg, *Prosa aus dem Zettelkasten*, in, Neue Rundschau (1979).

Diez G, *Der Bauch-Historiker*, in, “Der Spiegel”, 50/2003.

Kehlmann Daniel, *Dionysos und der Buchhalter* (25.10.2008). <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/thomas-mann-dionysos-und-der-buchhalter-1714350.html>

Kempowski Walter, *Er kam mir immer als der beste Mensch vor. Ein Nachruf auf Arno Schmidt*, in, “Die Zeit” (15.6.1979).

Ortheil Hanns-Joseph, *Das Lesen – ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft!*, in, Die Zeit 17.4.1987. <http://www.zeit.de/1987/17/das-lesen-ein-spiel>

Reich-Ranicki Marcel, *Zum Gedenken an Thomas Mann. Deutschlands Glück in Deutschlands Unglück*, in, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.08.2005.

Schneider Michael, *Bertolt Brecht und seiner illegitimer Erbe Heiner Müller* (3/1998).
http://www.schneider-michael-schriftsteller.de/web_documents/berthold_brecht_und_sein_illegitimer_erbe_heiner_mueller.pdf.

Sisto Michele, *Günter Grass* (1927-2015).
<http://www.germanistica.net/2015/04/13/gunter-grass-1927-2015/>

Steinfeld Thomas, *Die Wünschelrute in der Tasche eines Nibelungen* (20.03.2001).
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/w-g-sebald-austerlitz-die-wuenschelrute-in-der-tasche-eines-nibelungen-117544.html>

Wenn es aus ist, ist es aus (7 ottobre 2007). Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung.

