

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in Teoria e Analisi del Testo

Ciclo XXIV

Settore disciplinare L-LIN/13 – Letteratura tedesca

*Il mito di Berlino nella scrittura di
Judith Hermann, Norman Ohler e Inka Parei*

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Amelia Valtolina

Correlatore:

Chiar.ma Prof.ssa Alessandra Violi

Tesi di Dottorato di

Giulia Petrella

Matricola n. 32256

ANNO ACCADEMICO 2010-2011

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in Teoria e Analisi del Testo

Ciclo XXIV

Settore disciplinare L-LIN/13 – Letteratura tedesca

*Il mito di Berlino nella scrittura di
Judith Hermann, Norman Ohler e Inka Parei*

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Amelia Valtolina

Correlatore:

Chiar.ma Prof.ssa Alessandra Violi

Tesi di Dottorato di

Giulia Petrella

Matricola n. 32256

ANNO ACCADEMICO 2010-2011

Indice

Premessa	p. I
Cap. 1 Spazio e Tempo nella Surmodernità	p. 1
1.1 Il primato dello Spazio	p. 4
1.2 Lo spazio della città surmoderna	p. 9
1.2.1 Lo spazio della città surmoderna. Risvolti sociologici	p. 10
1.2.2 Lo spazio della città surmoderna. <i>I non luoghi</i> ovvero assenza del simbolico	p. 13
1.2.3 Lo spazio della città surmoderna. Pratiche urbane ovvero il recupero del simbolico	p. 15
1.3 Dal palinsesto al montaggio: dalla città-testo alla città-immagine	p. 18
1.3.1 Il palinsesto	p. 19
1.3.2 Il palinsesto: una città memoria	p. 22
1.3.3 Il palinsesto: forma narrativa della letteratura urbana	p. 26
1.4 Oltre il palinsesto: una forma narrativa della simultaneità	p. 29
Cap. 2 Berlino: un nuovo mito?	p. 33
2.1 Il mito di Berlino: una costruzione di (meta)discorsi	p. 34
2.2 Il mito di Berlino: trasfigurazione simbolica del palinsesto urbano	p. 40
2.2.1 Gli spazi vuoti di Berlino: depositi simbolici della storia	p. 45
2.2.2 L'architettura di Libeskind: il vuoto come spazio di rammemorazione critica	p. 49
2.2.3 <i>I non luoghi</i> di Berlino: spazi di assenza o spettacolarizzazione della storia	p. 51
2.2.4 I musei di Berlino: la storia come <i>non luogo</i>	p. 53
2.3 La poesia di Durs Grünbein: potente decostruzione del mito di Berlino	p. 55
2.3.1 La Berlino di Grünbein: <i>non luogo</i> di una <i>transitio</i> perpetua	p. 56
2.3.2 La Berlino di Grünbein: luogo simbolico di indagine archeologica	p. 62
2.3.3 La Berlino di Grünbein: spazio sotterraneo della coscienza	p. 72

Cap. 3 Berlino: la nuova repubblica delle lettere	p. 79
3.1 Il mito di Berlino: un'identità letteraria per la Germania unita	p. 80
3.2 Berlino: <i>Leitmotiv</i> delle narrazioni contemporanee	p. 83
3.3 Berlino: una letteratura della crisi	p. 87
3.3.1 Berlino: una letteratura di intrattenimento o una nuova <i>Gesinnungsästhetik</i> ?	p. 89
3.3.2 Berlino: soggetto e oggetto del dibattito letterario attuale	p. 93
3.3.3 Berlino: una letteratura della riunificazione	p. 96
3.4 Berlino: una nuova letteratura impegnata	p. 100
3.5 Berlino: un mito intergenerazionale	p. 103
Cap. 4 Berlino: una casa possibile?	p. 109
4.1 Una nuova casa: oltre la <i>Heimat</i>	p. 110
4.2 La nostalgia della casa: Berlino è una topografia dell'anima	p. 115
4.3 La casa: <i>non luogo</i> dell'estraneità e del vuoto La casa e la Berlino di Hell e di Stein	p. 119
4.3.1 L'essenzialità dello stile	p. 121
4.3.2 La casa è una rovina La tana di Hell	p. 125
La casa estiva di Stein	p. 130
4.3.3 Berlino: spazio della fuga Dalla mobilità dello sguardo a quella del soggetto Fuga dalla città verso una casa impossibile	p. 137
	p. 138
	p. 146
4.4 La casa come luogo simbolico della storia	p. 151
4.4.1 Berlino: un centro morto	p. 154
4.4.2 La casa come spazio di consapevolezza	p. 163
4.5 Il filo rosso del tema della casa	p. 172
Conclusione	p. 176
Bibliografia	p. 177

Premessa

Il presente lavoro si propone di indagare la letteratura berlinese di quest'ultimo decennio alla luce dei cambiamenti che hanno investito la Germania a partire dalla caduta del Muro e dalla sua riunificazione. In particolare si intende dedicare uno sguardo approfondito alla giovane generazione di autori che si identifica con la capitale tedesca, tanto da sceglierla come patria culturale e fonte di ispirazione per la propria scrittura, e indurre la critica a farsi definire *Generation Berlin*.

L'esplosione di una nuova letteratura berlinese testimonia il rinnovamento del mito di Berlino che affonda le sue radici già nell'epoca weimariana e che oggi viene rideclinato dal punto di vista letterario e politico, diventando l'espressione della riunificazione e della globalizzazione, le quali hanno proiettato la Germania in una dimensione sociale-economica-mediatica che ha influenzato radicalmente la scena culturale tedesca, incidendo sulla figura dello scrittore, sul ruolo della letteratura e sulle sue modalità di affrontare il rapporto con la memoria. In questo nuovo contesto, la letteratura berlinese della giovane generazione ha trovato resistenze da parte della critica più tradizionale che ne ha denunciato la debolezza artistica e il carattere commerciale, data la sua effettiva partecipazione all'industria culturale dell'oggi; così come d'altro canto essa è stata contestata per l'assenza di un evidente impegno morale che ha contraddistinto da sempre l'attività della maggior parte dei massimi scrittori tedeschi dal dopoguerra in poi.

Lo studio delle opere prese in esame – i romanzi *Mitte* di Norman Ohler e *La ragazza che fa a pugni con l'ombra* di Inka Parei; il racconto *Casa estiva, più tardi* di Judith Hermann – si propone, tuttavia, di dimostrare come i giovani scrittori si sottraggano a entrambe queste posizioni, sia sperimentando nuove tendenze narrative sia rielaborando modelli letterari passati. I testi scelti per l'analisi esplorano approfonditamente le contraddizioni della nostra epoca, di cui Berlino diviene un simbolo universale; icona del malessere esistenziale – in particolare giovanile – di fronte a una realtà sempre più inafferrabile e alienante, dominata dai media, dalla virtualizzazione delle identità e della storia. In questo scenario Berlino incarna, ciononostante, per i giovani autori un'opportunità di riscatto, di edificazione di una nuova *Heimat* in cui rifondare un sé consapevole e riprogettare una città alternativa a quella trasfigurata dalla globalizzazione e dalla gentrificazione.

Nell'analisi dei testi ci si prefigge, dunque, di mettere in luce gli aspetti tematici e stilistici che attestano la nascita di “una letteratura della testimonianza”, secondo la quale la scrittura compie una registrazione cosciente delle condizioni attuali, dalle quali voltarsi indietro a comprendere le origini e allo stesso tempo soddisfare, attraverso nuove rappresentazioni, l'esigenza di delineare un futuro diverso. Questo spiega la grande carica utopica che alcuni critici, come Phil Langer, hanno rilevato nella letteratura della *Generation Berlin*; nonché l'emersione di un nuovo *engagement* letterario che Uwe Timm annuncia proprio nei temi e nei tratti stilistici più attaccati dalla critica, quali l'eccesso di soggettivismo e lo stile essenziale e cronachistico che, invece, rivelano l'essenza di un nuovo impegno sociale¹. Nelle opere berlinesi della nuova generazione i caratteri di una letteratura engagé si riconoscono nell'affrontare i temi sociali da una prospettiva che privilegia la sfera privata come ottica di comprensione e analisi della realtà surmoderna, la quale viene scandagliata con sguardo disincantato proprio attraverso l'ausilio di un linguaggio essenziale e distaccato che, tutt'altro che essere indice di una limitata capacità artistica, svolge una rilevante funzione sociologica. La contestazione della realtà surmoderna si estrinseca, difatti, nel racconto delle antinomie della Germania di oggi da una prospettiva quotidiana e individuale che si fa portavoce di una condizione esistenziale universale. Proprio lungo questa linea interpretativa, si intende sottolineare durante la trattazione la potenzialità di tale letteratura nel raccontare l'urgenza di restituire centralità e libertà d'azione a un soggetto emancipato dall'uniformità e dall'estraniamento a cui il sistema globale contemporaneo sembra limitarlo.

Dagli intenti sopra dichiarati, appare evidente che la scelta di affrontare nel presente lavoro la rappresentazione del mito di Berlino derivi innanzitutto dal significato che esso assume oggi nel contesto politico-letterario tedesco e in quello internazionale, nel quale la capitale della Germania, proprio grazie alla complessità storica della sua topografia, diviene una delle espressioni più significative delle società surmoderne. La

¹ “Il privato oggi è sempre più determinato dall'economia, e dalla politica. Disoccupazione. Povertà in aumento. Ingiustizia sociale. Insicurezza in tutti i campi della vita. La corruzione. Un capitale finanziario che determina l'azione politica. Le emigrazioni. La catastrofe nucleare. La letteratura [dei giovani scrittori tedeschi di oggi] rintraccia quest'atmosfera nei singoli, nelle loro paure e nei loro desideri, e il romanzo è un ottimo mezzo per rendere tutto questo. Bisogna solo aver presenti queste possibilità, la lingua e quello che nessuna analisi sociologica è capace di catturare, le emozioni”, Uwe Timm in *La Repubblica*, 26.09.2011, pp. 48-49. Intervista di Vanna Vannuccini in occasione della pubblicazione italiana dell'ultimo romanzo di Uwe Timm, *Halbschatten*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2008 (trad. it *Penombra*, Mondadori, 2011).

realtà urbana di Berlino si presenta, difatti, come emblema dello spazio metropolitano contemporaneo che avoca a sé i criteri di interpretazione del mondo di oggi. La Berlino letteraria, declinata a partire dai luoghi del palinsesto cittadino, risponde così a nuove forme rappresentative e d'analisi del reale, basate su categorie spaziali che vedono la geografia e l'urbanistica interagire con le scienze sociali e umanistiche. Ciò testimonia l'affermazione della geocritica, ovvero di un'interpretazione topografica delle società, in grado di cogliere gli sviluppi delle relazioni politiche, economiche e sociali del mondo globalizzato sulla base di categorie spaziali. Il cosiddetto *spatial turn* che ha interessato *in primis* gli studi geografici e urbanistici, rivalutando il loro apporto nelle strategie di comprensione e rappresentazione dell'oggi, rende conto della contiguità e simultaneità dei fenomeni che caratterizzano lo spazio conflittuale delle metropoli odierne.

Per questo l'irrompere di una cospicua letteratura dedicata al mito di Berlino che trova massima espressione nel palinsesto urbano della capitale, è, a mio avviso, non solo conseguenza di una specificità politica tedesca, ma anche cifra dei nuovi orientamenti letterari validi a livello globale, ormai imprescindibili dal contributo dell'antropologia e dell'urbanistica per indagare la nostra epoca, di cui lo spazio fisico e simbolico delle città si fa emblematica rappresentazione.

Nel presente lavoro di ricerca ci si propone, dunque, di rivisitare Berlino attraverso le categorie di *luogo antropologico* e *non luogo* elaborate da Marc Augé per descrivere l'impatto della globalizzazione sull'esistenza contemporanea, dimostrando come queste siano anche dei paradigmi di riferimento per cogliere i discorsi e i contro-discorsi sul mito della capitale presenti nei testi che si discutono. In tal senso, si intende indagare la raffigurazione di Berlino anche alla luce del processo di virtualizzazione e commercializzazione che ha investito i luoghi della città, spesso ridotti a simulacri vuoti, privi di riferimenti storici. Questo per provare che la letteratura berlinese esprime anche la facoltà dello spazio metropolitano odierno di demistificare le false narrazioni veicolate dai media, che propongono visioni alienanti poiché sostituiscono la realtà con la finzione.

Quanto si è deciso di perseguire risponde, infine, alla convinzione della potenzialità critica delle opere esaminate, per l'urgenza che affermano di riconsiderare il ruolo della letteratura nel nostro presente sperimentando un nuovo tipo di narrazione, in cui il

rapporto realtà-finzione torni ad essere equilibrato e si restituisca alla *fiction* autonomia di immaginazione; ovvero il potere sovversivo per agire sul reale e andare oltre, inventando alternative migliori al mondo in cui viviamo.



1. Spazio e Tempo nella Surmodernità

Oggi come oggi la società del post-moderno e post-umano¹ celebra la smaterializzazione delle relazioni non solo interpersonali, ma anche culturali, che vedono il soggetto accedere in modo diretto, grazie alla tecnologia, a nuove tipologie di spazio (informativo, culturale, affettivo, corporeo), mentre il rapporto con il passato viene messo da parte privilegiando una dimensione temporale di eterno presente.

Marc Augé² definisce la nostra realtà contemporanea “surmodernità”³, individuando nella forma dell’eccesso il suo carattere fondamentale che si manifesta rispetto al numero degli accadimenti, al tempo, allo spazio e all’individualismo. La sovrabbondanza degli eventi rende difficile esprimere un senso complessivo del presente e della storia, oramai immanente nella nostra quotidianità. Il tempo, d’altro canto, come principio di continuità e progresso sembra essersi eclissato in una simultaneità caotica che impedisce ogni visione e utopia del futuro, così come ostacola la formazione di una coscienza planetaria per ora solo frammentata e impotente. A partire da tali premesse, Augé riflette, nel suo libro dal titolo indicativo *Che fine ha fatto il futuro?*, sulla sfida che oggi implica il pensiero del tempo nell’epoca che proclama la fine dalla storia⁴ e afferma l’ideologia di un presente egemonico.

L’eccesso dello spazio si realizza, per contro, nella riduzione delle distanze, nei mutamenti di scala, nelle accelerazioni dei mezzi di trasporto, offrendo una visione istantanea dei fatti che ci interpellano da ogni parte del mondo. Infine, l’individuo subisce a sua volta un decentramento rispetto a se stesso, avvalendosi di strumenti comunicativi che lo mettono in contatto con realtà esterne lontanissime.

¹ Cfr. Luca Cavalli e Francesco Sforza, *Umano Post-umano*; Michela Marzano, *Il sogno dell’ipercorpo che dominerà il mondo*, in *La Repubblica*, 16.01.2010, pp. 37-39.

² Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009.

³ Così M. Augé giustifica la scelta del termine “surmodernità”: “Quando ho proposto il concetto di surmodernità per definire la situazione attuale, l’ho fatto appunto per situarla in relazione all’epoca della modernità. In effetti quella è il prolungamento di questa, ma è soggetta all’influenza di molteplici fattori, complessi e talvolta contraddittori che ne rendono difficoltosa l’analisi. Si tratta di una situazione surdeterminata, nel senso in cui l’utilizzano Freud e Althusser”, M. Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al nontempo*, Elèuthera, Milano, 2009, p. 102.

⁴ L’ipotesi della fine della storia avanzata da Francis Fukuyama (F. Fukuyama, *La fine della storia e l’ultimo uomo*, 1992) rievoca la constatazione di Jean F. Lyotard della fine delle grandi narrazioni (J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, 1979); teorie che esprimono i cambiamenti della percezione della società contemporanea, nonché le disillusioni e il nichilismo tipiche della nostra epoca.

A questo proposito, citando Vincent Descombes, Augé commenta che nell'epoca della surmodernità si è sempre "a casa propria" e non si è mai "a casa propria": le zone di frontiera, i diversi livelli non si escludono mai del tutto, ma propongono una sovrapposizione, interdipendenza, per cui l'identità collettiva coesiste con l'anonimato.

Rispetto a ciò, lo studioso francese precisa, tuttavia, la volontà dell'uomo contemporaneo di considerarsi sempre un'entità a sé stante e di interpretare da sé e per sé le informazioni che riceve. Il concetto di singolarità merita, in effetti, particolare attenzione per cogliere l'essenza della nostra epoca; è in sua virtù che si declinano gli oggetti, i gruppi, le appartenenze, i luoghi, assimilati troppo spesso nei soli fenomeni di omogeneizzazione e globalizzazione della cultura. La dimensione del "locale" trova, difatti, espressione solo ad un livello globale del sistema, che considera le singolarità strumenti a propria disposizione, risorse da sfruttare o scarti da eliminare.

L'esperienza dello spazio da parte del soggetto si è, inoltre, modificata anche in relazione al proprio corpo, divenuto ormai sede di sperimentazione e creazione di una nuova identità. L'individuo applica a se stesso la tecnologia che usa: in una società sempre più disumanizzata e commercializzata, dominata dalla tecnica e dal valore di scambio, i post-umanisti rispondono alla progressiva accelerazione del mondo surmoderno con un corpo trasformato che sappia vincere i limiti della corporeità e affermi la propria libertà/volontà. La manipolazione volta ad ottenere un *iper corpo* perfetto è alla base del desiderio di essere sempre più produttivi e di appartenere alla società delle continue *performances*⁵. Con quest'analisi Michela Marzano sottolinea l'attuale disumanizzazione del corpo e la svalutazione del suo ruolo fondamentale nel metterci in relazione gli uni con gli altri: la tesi dei post-umanisti evidenzia, così, la perdita di unicità dell'io e l'assoggettamento ad un modello globale di corpo bionico, perfetto, da super-eroe, da cyborg.

Nell'epoca nella surmodernità le categorie spazio-temporali risultano allora completamente trasformate e lo spazio sembra affermarsi in modo predominante, sia come strumento interpretativo sia come realtà totalizzante⁶. Quest'ultima viene sempre

⁵ Cfr. Michela Marzano, op. cit., p. 39.

⁶ M. Augé: "[...] la globalizzazione presente è coestesa al pianeta come corpo fisico. Ogni giorno prendiamo coscienza di occupare un angolo dell'universo", in *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al nontempo*, cit., p. 12.

più descritta e definita in termini geografici; il cambiamento di scala del mondo globalizzato causa un aumento della densità e dell'estensione della superficie conoscibile, che paradossalmente non realizza sempre l'universalità, piuttosto produce fenomeni di conquista, nonché di esclusione da nuovi luoghi (elitari), accessibili a pochi.

Lo spazio diventa, tra l'altro, sempre più presente nel linguaggio, estendendosi e moltiplicandosi in "spazi del codice", ossia della comunicazione e dei consumi, altrimenti detti *non luoghi*. Secondo l'analisi dell'antropologo francese si assisterebbe alla sovrapposizione del linguaggio spaziale su quello temporale; il primato del codice impone una rappresentazione della realtà fisica in cui viviamo attraverso forme mediatizzate che fanno da schermo e si sostituiscono ad essa. Gli elementi visivi che contraddistinguono la nostra società ci racchiudono a loro volta in uno spazio ordinato e finalizzato allo scambio di messaggi e comunicazioni rassicuranti e allo stesso tempo alienanti, poiché offuscano la reale organizzazione del sistema-mondo di cui facciamo parte. Si assiste in tal modo ad una sovrapposizione dello spazio virtuale su quello geografico: lo "spazio concreto" viene perciò traslato e declinato in spazio informatico, tecnologico, commerciale, mediatico, culturale, in cui il singolo diventa fruitore di servizi ed è soggetto a precise regole di comportamento⁷.

⁷ Eppure Michel De Certeau anticipava già con il suo lavoro *L'Invenzione del quotidiano* del 1980 la riflessione che le pratiche di vita quotidiana (leggere, parlare, camminare, abitare, cucinare, etc.) offrirono dei margini di libertà, ossia delle strategie di uso dei prodotti delle culture dominanti con le quali le minoranze potessero differenziarsi in un sistema così totalizzante come quello creato dalla globalizzazione e non essere dei semplici consumatori passivi. Si tratta di pratiche che producono creatività e resistenze dentro al sistema, sottraendosi alla logica economica. Tuttavia, le critiche e i commenti più evidenti che sono stati rivolti al pensiero delle pratiche quotidiane riguardano il loro potere di resistenza limitato, perché esercitato comunque all'interno di uno spazio già predefinito e imposto dal sistema. L'opposizione proposta da De Certeau rischia in tal modo di apparire inconsistente, illusoria e populista. Lo spazio de-territorializzato della rete web che oggi caratterizza la nostra esistenza sembra, però, confermare in parte la validità della tesi di De Certeau. Come fa notare Davide Borrelli nella postfazione alla pubblicazione italiana di *L'Invenzione del quotidiano*, edita da Edizioni Lavoro Roma nel 2001, la navigazione in internet da parte dei soggetti ristruttura i rapporti di offerta e fruizione dei contenuti sociali e culturali; produttore e consumatore, soggetto e autorità si collocano, in effetti, all'interno di un sistema multidirezionale, cercando di ridefinire le loro posizioni e di veicolare le informazioni anche dalla periferia verso il centro, rinegoziando costantemente la loro forza di affermazione. A tal riguardo si considerino le infinite possibilità di uso che ha aperto la rete telematica, tra cui anche quello di sviluppare critiche al sistema e realizzare flussi alternativi di diffusione delle informazioni, oltre che diventare strumento di aggregazione sociale. È cambiata così anche la modalità del consumo: dalla proprietà di beni materiali si è passati all'accesso diretto a beni immateriali, esistenti solo nel momento in cui vengono offerti e fruiti sulla rete. Di fronte a un tale scenario, ci si augura che tali intermezzi di libertà e autonomia della coscienza riescano ad incidere sulle trasformazioni del mondo globalizzato costruendo dei rapporti umani non alienati; senza ridiventare dei dispositivi di controllo in mano a quella stessa autorità che si cerca di osteggiare.

Sulla base delle osservazioni condotte finora, nei paragrafi successivi si indagheranno le conseguenze sociologiche e culturali che scaturiscono dalla predominanza della categoria dello spazio nella nostra contemporaneità, influenzando le forme di rappresentazione e narrazione della realtà odierna e costituendosi allo stesso tempo come criterio imprescindibile della comprensione e del possibile cambiamento di tale realtà.

1.1 Il primato dello Spazio

Il ritorno dello spazio in quanto categoria privilegiata per comprendere la nostra epoca, nonché realtà fisica capace di esprimere le trasformazioni più salienti che caratterizzano la contemporaneità, è stato annunciato non solo in ambito antropologico e sociologico, ma anche storico e letterario. Lo *spatial turn* ha determinato, in effetti, una nuova prospettiva di analisi applicabile alle scienze dei luoghi, come alla geografia e all'urbanistica, oltre che alle cosiddette scienze umanistiche.

Rispetto a quest'ultimo ambito, si considerano *in primis* gli effetti della svolta spaziale nello studio della storia, che abbandona l'asse privilegiato della diacronicità, ossia quello della cronaca, di una storiografia fondamentalmente ancorata alla temporalità, per riscoprire, invece, il modello sincronico della simultaneità, della coesistenza di spazialità differenti in cui i processi storici si manifestano⁸. La storia, ricorda Karl Schlögel, rifacendosi all'approccio americano della *spacing history*, può e deve essere letta nello spazio per arrivare a cogliere il suo significato più concreto, proprio oggi che se ne riscontra la scomparsa e l'incapacità a fornire strumenti adeguati di conoscenza del mondo contemporaneo. Schlögel ribadisce che gli eventi hanno luogo, e che la stessa politica si manifesta nella geografia; la storia umana può essere intesa come una lotta permanente contro l'*horror vacui*, ossia come una progressiva conquista del controllo dello spazio. Il recupero di una visione spaziale della realtà

⁸ Cfr. Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Carl Hanser Verlag, München, 2003 (trad. it. *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Bruno Mondadori, Milano, 2009).

resta, così, indispensabile, ancora di più oggi, quando il mondo in cui viviamo è diventato sempre più complesso e multidimensionale⁹.

La fine dello storicismo¹⁰ e del predominio del tempo viene ribadita anche da Eduard William Soja che considera il “fare geografia” la base teorica di comprensione del mondo attuale; la “spazializzazione della narrativa storica” e “un’ermeneutica topografica” sono ritenute strumenti fondamentali per studiare le connessioni tra tempo e spazio, storia e geografia, epoca e regione, sequenza e simultaneità¹¹. Lo sviluppo di questa nuova tendenza ha influito decisamente sull’analisi sociologica e delle culture. Il significato dei fenomeni viene così ricondotto principalmente all’ambito spaziale e geografico in cui si manifestano, in nome della tesi per cui tutto è localizzabile e visualizzabile in un luogo ben preciso¹².

Questa riaffermazione dello spazio recupera l’unità antica di tempo, luogo e azione, che vedeva una volta la cronologia affiancata alla geografia, disciplina ridotta ad un ruolo ancillare solo in epoca moderna. Schlögel constata, in effetti, che il processo di de-spazializzazione sia cominciato proprio durante il secolo scorso, non ostacolando tuttavia lo sviluppo di una consapevolezza del potere dei luoghi che si è via via approfondita fino ai nostri giorni. Oggi le nuove teorizzazioni relative alla geocultura e

⁹ In questo senso K. Schlögel (trad. cit., pp. 11-26) rompe un tabù radicato nella cultura tedesca rispetto al concetto di spazio, contaminato dall’ideologia nazista, che fece dell’ossessione del *Lebensraum* (spazio vitale) un modello di conquista e assoggettamento, nonché un mezzo della propaganda razzista. A fronte di ciò, lo spazio è tuttora una categoria centrale di comprensione della storia e della cultura tedesca, proprio perché per la Germania i luoghi sono stati più che mai protagonisti e testimoni degli eventi. Si pensi in particolare alla divisione tra Germania Est e Ovest. Tuttavia, nell’affermare la validità dello *spatial turn* Schlögel riconsidera gli studi di Carl Ritter e dei fratelli Humboldt, che già avevano tematizzato una storiografia spazio-temporale, basata sulla complementarietà tra storia e geografia, dove i luoghi sono studiati nel loro cambiamento e sviluppo storico e non meramente dal punto di vista fisico. In questo si osserva il tentativo di Schlögel di recuperare in Germania l’autenticità di una cultura dello spazio, risanandola definitivamente dall’ideologia nazista.

¹⁰ *Ibidem*. A questo riguardo, K. Schlögel fa presente, tuttavia, che proprio dallo storicismo nacquero gli stati nazione che esercitarono un massimo controllo sullo spazio, dando origine ai fenomeni dell’imperialismo e del neocolonialismo, nonché alla moderna geopolitica.

¹¹ Cfr. Eduard W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in critical Social Theory*, Verso Press, London, 1989.

¹² A riprova di ciò si vedano le precise mappature del territorio mondiale realizzate nel dettaglio da *Google maps* e fruibili sul computer, dove l’esplorazione dello spazio è condotta virtualmente sullo schermo.

alla geocritica sono un'eredità evidente degli studi di H. Lefebvre¹³, di M. Foucault, nonché degli studi postcoloniali, i quali hanno postulato l'esistenza di *spazi altri*, rivalutando la topografia non più semplicemente come ambiente, ma come ambito di indagine centrale per lo studio delle società e delle culture. Un tale approccio può essere esemplificato proprio dalla definizione del Mar Mediterraneo data da Fernand Braudel, che lo definisce una realtà dinamica e interdependente, in grado di rappresentare uno spazio fisico-geografico (dimensione naturale), storico (dimensione temporale), e culturale (dimensione politico-sociale-simbolica). La concezione di una storia totale, comprensiva di spazi sociali, culturali e geografici si impone, quindi, come risorsa essenziale per comprendere la realtà contemporanea.

Il contributo di Edward W. Soja come quello giunto da altri geografi e urbanisti (fra gli altri, David Harvey e Bertrand Westphal) è stato particolarmente proficuo anche dal punto di vista delle scienze letterarie¹⁴. Si è verificato, così, un sodalizio tra letteratura e geografia, per cui la stessa produzione e interpretazione letteraria ha mutuato dalle odierne concezioni dello spazio nuovi paradigmi critici e di rappresentazione. Questo a riprova della triade teorizzata già da Lefebvre, secondo la quale esiste una complementarità tra i diversi livelli, fra loro inscindibili, di spazio percepito, concettualizzato (pensato, progettato) e vissuto (immaginato, simbolizzato). Oggi tale tesi non solo sancisce la prossimità fra scienze sociali e letterarie, ma affida alla geografia, a buona ragione la scienza principe dei giorni nostri, un ruolo da intermediario.

Da tali presupposti si afferma la potenzialità della letteratura di vincere la sfida rispetto alle tecnologie e alle logiche di mercato sempre più potenti, che la svalutano e

¹³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974 (trad. ing. *The production of space*, translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishers, Oxford, 1991). Alla base degli studi di Lefebvre c'è la teoria dello *spazio sociale*, inteso come prodotto del potere politico, economico, culturale che si manifesta in modo diverso nel tempo. Il contributo di Lefebvre consiste nell'aver spostato la concezione dello spazio da un piano essenzialmente astratto-metafisico (lo spazio non è neutrale né puro né assoluto) ad uno fisico e concreto, sociale, esperibile nella vita quotidiana (lo spazio è anche una costruzione ideologica). H. Lefebvre propone così una teoria unitaria, una scienza interdependente dello spazio, capace di riunire in sé la dimensione fisica, simbolica e sociale; di analizzare le pratiche spaziali in rapporto a quelle sviluppate dalla società. Da qui la critica lefebvrina al primato della semiologia e la tesi che lo spazio prima di essere leggibile sia innanzitutto prodotto dalla società; pur restando tuttavia una realtà autonoma, in parte svincolata dai meccanismi di controllo sociali e politici.

¹⁴ Cfr. David Harvey, *Justice, Nature, and Geography of Difference*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996; Bertrand Westphal, *Geocritica, Reale Finzione Spazio*, Armando editore, Roma, 2009; Claudio Minca, *Postmodern Geography, Theory and Praxis*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001.

ne cantano in continuazione la fine, poiché tuttora essa resta uno strumento critico necessario per affrontare, in collaborazione con altre discipline, la conoscenza della nostra epoca, definita da uno spazio complesso, eterogeneo, frammentato, diseguale. Così la geocritica si propone alle scienze umanistiche come modello interpretativo nuovo che pone al centro il luogo, la sua dinamicità, e l'interazione tra i diversi aspetti sociali che lo compongono. D'altro canto, la letteratura a sua volta continua a partecipare attivamente alla codeterminazione e alla produzione dello spazio; attraverso la propria rappresentazione è in grado di intercettare e denunciare le aree di esclusione, di controllo e repressione prodotte dalla globalizzazione. La cooperazione riscontrata tra geocritica e letteratura, ha permesso, perciò, di rideclinare oggi la triade teorizzata da Lefebvre nel concetto di "terzo spazio" con il quale identificare i punti di contatto mobili, ibridi, alternativi alle zone di segregazione, che caratterizzano la realtà contemporanea e i nuovi approcci interdisciplinari dedicati al suo studio. Proprio per vincere la "misera dell'habitat", degli spazi (urbani), denunciata da Lefebvre, la letteratura appare una valida risorsa nell'offrire soluzioni ai luoghi di esclusione e alienazione prodotti dalla globalizzazione.

La prospettiva di studio dei nuovi urbanisti, tra cui si ricorda Bertrand Westphal, si concretizza, dunque, nel riconsegnare al discorso letterario, a partire dal concetto di "spazio vissuto", il potere fondativo di una realtà immaginaria e reale allo stesso tempo. A tal riguardo, E. W. Soja ritiene che il *Thirdspace* sia in grado di realizzare un'integrazione tra la realtà fisica e la sua rappresentazione¹⁵. La produzione dello spazio viene così considerata simultaneamente reale, simbolica e immaginaria, poiché si realizza in un ambiente concreto e in uno spazio mentale.

Secondo tale concezione la realtà può essere trasformata dalle sue rappresentazioni, proprio perché imita le sue stesse finzioni. L'apporto della letteratura nella rappresentazione e costruzione dello spazio viene così consolidato nelle scienze geografiche, che riconoscono pienamente la reciprocità tra realtà e fiction¹⁶. Il discorso

¹⁵ Eduard W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996. In questo studio, Soja considera Los Angeles l'esempio più evidente di decentralizzazione urbana surmoderna, nonché la città che realizza la coesistenza di spazio reale e immaginario.

¹⁶ Bertrand Westphal: "Non mi stancherò mai di ripetere che la finzione non produce il reale, ma attualizza delle nuove virtualità inesprese che possono così interagire con il reale", in Giuliana

letterario interagisce, in effetti, sia con la percezione, sia con la produzione simbolica dello spazio. In questo senso, la letteratura svolge un ruolo indispensabile proprio perché, come ricorda Gilles Deleuze, “si fa garante della compossibilità degli universi, della libera circolazione tra i mondi, proprio mentre come tutte le forme d’arte mimetiche, produce rappresentazioni libere, orgiache e non organiche”¹⁷.

A partire da tali premesse, la geocritica pone come suo obiettivo la comprensione del luogo da un punto di vista multifocale, che si avvalga perciò di approcci diversificati in grado di cogliere lo spazio in quanto realtà fisica polisensoriale, percepibile geograficamente, socialmente e simbolicamente. La centralità della dimensione simbolica viene invocata, oggi, oltre che dalle scienze geografiche, anche da quelle sociali. Anche M. Augé affida alla letteratura il compito di produrre nuove visioni per un futuro più uguale e meno alienante per tutti. Secondo il sociologo francese, l’arte e la letteratura possono sottrarsi alla fagocitazione della globalizzazione solo prendendo come oggetto di analisi e rielaborazione il contesto totalizzante da cui sono circondate, riscoprendo quindi una loro dimensione antropologica. Come sostiene Schlögel, lo *spatial turn*, nonché la nascita di una “geografia culturale”, sono, difatti, i presupposti per il ritorno delle grandi narrazioni di cui oggi si sente fortemente il bisogno per ridare senso ed equilibrio alla realtà sempre più reificata e alienante.

Il “pensiero del luogo” diventa, così, imprescindibile per comprendere la società odierna e costituisce un nuovo paradigma interpretativo delle discipline sociali e letterarie, soprattutto per quanto riguarda lo spazio urbano. Non a caso Augé definisce “antropologico” il XXI secolo e ritiene che la città riassuma in sé la sfida di rappresentazione e comprensione della nostra epoca, considerandola la protagonista assoluta della nostra esistenza contemporanea, luogo per eccellenza di sperimentazione e miglioramento delle nostre vite: “ingannevoli o promettenti, le luci della città brillano ancora”¹⁸.

Benvenuti, *Nuovi tentativi di comprendere la costruzione sociale dello spazio: la geocritica per analizzare la letteratura*, in *Il Manifesto*, 14.07. 2009.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 21.

1.2 Lo spazio della città surmoderna

Dalle rappresentazioni letterarie, nonché dagli studi etnologici emerge sempre più che lo spazio dominante in cui viviamo oggi è quello urbano, risultato di molteplici visioni architettoniche, simbolizzazioni e pratiche d'uso. La città, così come già in epoca moderna, è diventata lo spazio per eccellenza di descrizione del presente e di prefigurazione del futuro, capace di esprimere i cambiamenti e la struttura della nostra realtà contemporanea: come essa viene concepita, in che modo viene organizzata spazialmente e poi rappresentata.

La dialettica tra omogeneizzazione ed esclusione, insita nella globalizzazione, è riscontrata particolarmente nell'urbanizzazione del pianeta, la quale, per i sociologi, esprime il cambiamento più evidente dello spazio, in quanto concetto e fenomeno sociale. Le grandi metropoli tutte interconnesse fra di loro a livello economico, geografico e mediatico creano una "metacittà virtuale", così come la definisce Paul Virilio. Si aggiungono poi le reti di scambio, informazione, comunicazione: "il mondo è come un'unica immensa città. È un mondo città" ribadisce Marc Augé¹⁹.

L'abolizione delle frontiere fisiche ed economiche si esperisce pienamente nello spazio virtuale della rete, che attraverso molteplici *links* crea aree di contatto e condivisione. Lo spazio dell'informazione viene, in effetti, sempre più occupato dal fluire di messaggi visivi che rischiano di essere scambiati con la realtà stessa, anziché venir considerati dei mezzi di comunicazione. Il tutto si ripropone nell'organizzazione spaziale della società, dove la distanza e la continuità storica, le differenze, si annullano: i luoghi in tutto il mondo si uniformano, diventano strumenti di circolazione, di consumo di prodotti-immagine, dove a fatica si riescono a distinguere la realtà e la *fiction*. A tal proposito si ricorda la formula di *estetica della distanza*, con cui Marc Augé sottolinea l'assenza di particolarità "locali" nell'architettura contemporanea delle città, votate all'uniformità; la storia e le singolarità vengono proposte essenzialmente come riproduzioni, elementi di spettacolo in uno spazio fittizio, ridotto ad immagine e oggetto di consumo. La mera percezione estetica del tempo e della storia spiega così, secondo l'interpretazione dell'antropologo francese, il vuoto, l'assenza, l'impossibilità di cogliere gli avvenimenti nella loro concretezza.

¹⁹ Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al nontempo*, cit., p. 41.

Da quest'analisi si inferisce che lo spazio urbano nella surmodernità si configura essenzialmente come immagine, virtualità e iperrealità in cui vivono soggetti disorientati di fronte alle differenti rappresentazioni visuali dei luoghi. Lo spazio si manifesta come realtà contraddittoria: da un lato si impone la continuità creata dalla rete globale, dall'altro permangono, però, le discontinuità, le diseguaglianze e i ghetti.

Prima di approfondire ulteriormente come lo spazio urbano si configura nella nostra epoca e dare voce agli studiosi che ne hanno individuato le nuove conformazioni, si desidera precisare che la città odierna è al centro di una crisi causata essenzialmente dalla progressiva decentralizzazione del proprio territorio, il quale al contempo viene esteso e frammentato. Tutto ciò causa la perdita dei valori e delle funzioni tradizionalmente attribuiti alla città. La leggibilità dello spazio urbano si complica e la rappresentazione letteraria ne darà esempio: la città in quanto *state of mind*, già annunciata nelle narrazioni moderne si radicalizza ancora di più, trasformandosi oggi in (iper-)spazio della mania, della paranoia, della fobia, dell'allucinazione – conseguenze che derivano dalla produzione sociale di luoghi sempre più alienanti, svuotati culturalmente e simbolicamente, a cui il soggetto non sente più di appartenere se non assumendo forme robotiche di comportamento: trasformandosi in cliente e consumatore, inibendo la sua creatività nell'ideare esistenze alternative.

1.2.1 Lo spazio della città surmoderna. Risvolti sociologici

Fin dall'antichità "pensare la città" ha significato proporre un'organizzazione di vita sociale basata su precise leggi e strutture; lo spazio urbano è stato considerato, infatti, metonimia del reale e dei cambiamenti della storia anche da parte di filosofi e sociologi. Si ricordano, a tal proposito, le città ideali di Platone (nella *Repubblica*) o di S. Agostino (la dicotomia tra Città terrena e Città celeste), seguite poi dalle teorizzazioni sullo Stato, quale forma estesa, unitaria ed organica delle singole città, costituitosi con lo sviluppo della società industriale e la nascita delle nazioni. Si possono allora citare i modelli dello Stato assoluto proposto da Hobbes, dello Stato liberale di Locke, fino all'auspicio da parte di Marx dell'assenza e non necessità dello Stato, segno del massimo progresso della società, che così avrebbe potuto esistere senza reggersi su alcuna sovrastruttura politico-culturale.

Nella realtà contemporanea sembra, tuttavia, che le città siano sempre più pensate da architetti e immobilariisti e sempre meno dai filosofi, sicché spesso lo spazio urbano subisce un'estetizzazione e una progettazione funzionale al consumo (elitario) del turismo commerciale più che alla vita e all'uso da parte di tutti i cittadini²⁰. Nelle città odierne, si assiste, in effetti, al fenomeno dello "spazio disneyficato" e della cosiddetta "Mcdonaldizzazione"²¹. Le caratteristiche di questi luoghi (come per es. i centri commerciali che riproducono l'ambientazione di alcune epoche storiche) sono la contraffazione, la proposta di un modello educativo di divertimento e di consumo condizionato. In questo senso, la storia si trasforma in spettacolo atto a suscitare curiosità e ad attrarre il consumatore, ad essere semplice citazione senza creare integrazione: i diversi elementi coesistono, difatti, solo nella loro semplice giustapposizione spaziale²².

²⁰ Si consideri a riguardo il recente processo di estetizzazione che ha coinvolto la maggior parte delle capitali europee nell'opera di ricostruzione della loro immagine, soprattutto dopo il secondo conflitto mondiale. Di fronte a ciò, Henri Lefebvre invita a riprendere la relazione antica tra pensiero filosofico e pensiero urbano per sviluppare nuove concezioni che considerino la città e la società urbana un'unità concreta, per la quale l'attività urbanistica, in quanto pratica sociale, ponga in primo piano la questione dell'uso dello spazio da parte degli utenti, da considerare innanzitutto come cittadini e non solo semplici consumatori.

²¹ Cfr. Marc Augé, *Disneyland e altri non luoghi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999. Questi fenomeni esprimono il concetto di iperrealità, elaborato da Jean Baudrillard nei suoi studi *Simulacri e Impostura* del 1981 e *Lo scambio simbolico e la morte* del 1984, per il quale i segni non hanno più alcuna relazione con la realtà, ma sono una simulazione di essa. I luoghi della disneyficazione o mcdonaldizzazione sono sempre più diffusi nella società surmoderna, dove megalopoli come Las Vegas o Los Angeles testimoniano una progressiva perdita della referenzialità dei segni che rimandano a realtà costruite e virtuali. Tutto ciò si riflette anche nella percezione-rappresentazione della città che si è sviluppata in letteratura: dal realismo di Defoe, al simbolismo di Baudelaire, all'assurdo, all'assenza di una realtà di riferimento in Beckett.

²² "[...] il rapporto con la storia che ossessiona i nostri paesaggi è forse una fase di estetizzazione e simultaneamente di desocializzazione e artificializzazione", Marc Augé, *Non Luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 74. Rispetto a questa tesi, Augé constata, inoltre, che nella nostra epoca a differenza della modernità (voluta coesistenza di mondi differenti) i luoghi antichi non si integrano più, ma, classificati e repertoriati, vengono disposti in uno spazio simbolico specifico, diverso da quello condiviso nella città. Pierre Nora definisce tali spazi *lieux de mémoire*, testimoni di un passato oramai trascorso e inafferrabile, da opporre ai cosiddetti *milieux de mémoire*, spazi in cui la storia si è, invece, fissata territorialmente nei luoghi e per questo si trasmette nel tempo, mantenendo così viva la memoria. Tali sono per es. i luoghi generazionali che rappresentano il legame stretto e duraturo di un gruppo sociale con un certo territorio. In questo caso i luoghi svolgono una funzione commemorativa condivisa da una collettività, poiché assumono il valore di monumenti e fondano la memoria comune e normativa dei gruppi sociali.

Lo spaesamento creato da tali spazi non è, quindi, finalizzato alla sospensione dalla realtà, alla fruizione della fantasia, come avviene nei parchi giochi della Disney, ma è indotto subliminalmente a fini commerciali²³.

Gli studi di Henri Lefebvre mostrano, tuttavia, che fin dal passato le città hanno cercato prestigio attraverso l'edificazione di opere che attribuissero valore e bellezza ai loro spazi, conferendo così un valore d'uso a tutti gli abitanti, indipendentemente dai loro ceti²⁴. La città era un'opera realizzata dai cittadini e a disposizione di tutti. Questo ha permesso anche la creazione e la fruizione di una cultura comune, di cui nel tempo la letteratura ci ha dato testimonianza con miti e temi che fanno parte dell'immaginario collettivo. La crisi che colpisce le metropoli odierne, trasfigurate nei loro contenuti autentici dalle logiche commerciali della globalizzazione²⁵, può, dunque, trovare soluzione, secondo Lefebvre, solo nel riconsiderare la società non come prodotto, bensì innanzitutto come opera (ossia frutto della partecipazione attiva dei cittadini), in grado di colmare il vuoto esistenziale e di valori promosso dal consumismo della nostra epoca²⁶.

²³ Cfr. Cristiano Oddi, *Dalla città allo spazio disneyficato. Gli artificieri del palinsesto urbano*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009, pp. 41-72.

²⁴ Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio Editore, Padova, 1974; Henri Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando Editore, Roma, 1973.

²⁵ L'analisi di Lefebvre si basa sul riscontrare nella società contemporanea la crisi della città in quanto totalità, centralità, incontro e partecipazione dei cittadini al loro comune spazio di vita. Il sociologo francese critica la gestione di potere dell'urbanistica che ha frammentato la realtà urbana in centro e periferia e diviso gli abitanti in detentori della centralità e produttori di redditività *versus* consumatori controllati di una felicità materiale. Lo sviluppo della rete urbana ha aumentato, inoltre, le dinamiche di esclusione, alienazione, miseria esistenziale per la gran parte degli abitanti (soprattutto per i ceti sociali più deboli) che hanno visto spostare lo svolgersi della vita sociale, privata, ricreativa ai margini della città (fenomeno dei complessi residenziali, sobborghi, periferie, ghetti urbani), mentre il centro storico-culturale veniva rifunzionalizzato per le attività gestionali dell'economia (gli uffici dei centri direzionali). A tal proposito Lefebvre parla di riduzione della pratica dell'abitare all'habitat, dove lo spazio viene plasmato e controllato settorialmente, mentre la coscienza della città e della realtà urbana si assopisce. Quest'analisi spiega bene il desiderio degli abitanti dell'Aquila di riappropriarsi della loro città in seguito al terremoto dell'aprile 2009, rivendicando il diritto ad una realtà urbana che contempli la partecipazione e l'incontro in uno spazio semanticamente pieno di storia e cultura comune. Da qui il considerare la sistemazione nelle "new towns" una soluzione del tutto provvisoria e inappropriata per restituire a identità traumatizzate uno spazio di esistenza condiviso su cui fondare il progetto del futuro.

²⁶ A tal proposito, si ritiene opportuno citare l'affermazione nicciana: "Dio è morto e anche l'Uomo" che ribadisce l'urgenza di ridare senso al soggetto e alla sua attività nel mondo, ripresa a sua volta da Henri Lefebvre: "Se l'uomo è morto per chi costruiremo? Poco importa che la città sia o no sparita [...] che il pianeta Terra esploda o no. Che importa? Chi pensa, chi agisce, chi parla ancora per chi? Se il senso e la finalità spariscono, se non possiamo più dichiararlo in una prassi, nulla ha importanza e interesse", in *Il diritto alla città*, cit., p. 123.

A questo riguardo il sociologo francese invoca le risorse di scienza, arte e filosofia per riformulare una teoria della città e della società urbana che renda prioritario il valore d'uso e di condivisione di uno spazio identitario comune. In questo senso, il cambiamento di pratica sociale a cui sono chiamati i cittadini deve basarsi sul ribaltamento delle pratiche di gestione dello spazio urbano imposto dalla globalizzazione, per il quale i luoghi ritornino ad essere prima di tutto fondanti della storia e dell'identità, al di là della funzionalità commerciale a cui vengono destinati come spazi del trasporto e dello scambio di merci del mondo globalizzato.

1.2.2 Lo spazio della città surmoderna. I *non luoghi* ovvero assenza del simbolico

Il dissidio che Lefebvre individua tra valore d'uso e valore di scambio, tra lo spazio della città e della sua commercializzazione, rappresenta una delle problematiche fondamentali delle metropoli odierne. Soprattutto il consumo di segni assume un ruolo sempre più importante: la pubblicità è a sua volta fruita come prodotto, i simboli al pari degli oggetti si vendono e si comperano; il linguaggio acquisisce un valore di scambio.

Il progressivo decentramento dell'individuo nel mondo globalizzato porta alla nascita di *non luoghi empirici*, ossia di spazi di circolazione, di consumo e di comunicazione che incarnano le dimensioni dell'effimero e del transitorio: si tratta di aeroporti, stazioni, ipermercati, sale d'attesa, catene alberghiere, strutture per il tempo libero, reti di trasporto, reti cablate che offrono una comunicazione istantanea, anche se a volte sono solo in grado di mettere l'individuo in contatto con un'altra immagine di sé. Si tratta di spazi legati alla percezione dell'accelerazione del tempo e della riduzione delle distanze, alla cancellazione delle frontiere del pianeta, i quali rispetto ai *luoghi antropologici*, mancano però di socialità e simbolizzazione²⁷.

Augé precisa, tuttavia, che *luoghi antropologici e non luoghi* non esistono in modo assoluto nella realtà, ma si presentano come polarità sfuggenti continuamente ridefinite: il luogo identitario, relazionale e storico non è mai del tutto annullato, così come il *non luogo* non si realizza mai completamente; il luogo antropologico possiede un senso inscritto in sé e simboleggiato; i *non luoghi*, invece, risultano anonimi e dequalificati, predefiniti, per lo più, dai piani urbanistici a svolgere specifiche funzioni. Con la proliferazione dei *non luoghi* la surmodernità produce così solitudine, passività e

²⁷ Cfr. Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., pp. 8-9.

svuotamento della coscienza: gli spazi diventano funzionali alla realizzazione di precisi fini (transito, trasporto, consumo, tempo libero) e alla creazione di relazioni contrattuali con i soggetti che li frequentano: “se i luoghi antropologici creano un sociale organico, i non luoghi creano una contrattualità solitaria”²⁸.

Nei *non luoghi* gli individui interagiscono con una realtà virtuale normativa, fatta di parole e testi pubblicitari che dettano loro il comportamento da tenere (si pensi per es. ai cartelli informativi o di divieto, schermi, manifesti che rappresentano il paesaggio contemporaneo e organizzano le condizioni di circolazione e di consumo dei passanti). Il *non luogo* tratteggia, dunque, un soggetto-utente, silenzioso, che condivide un'identità anonima, comune agli altri fruitori di questi spazi, la quale viene costantemente controllata; la solitudine dell'individuo si connota per il fatto di vivere una temporalità istantanea e per riconoscersi in modelli che ripropongono un'immagine di sé in qualità di fruitore di servizi.

A questo riguardo Augé sottolinea che già in passato alcuni massimi osservatori della modernità avevano intuito questi aspetti nell'esperienza dell'estraniamento vissuta dal soggetto nei confronti dello spazio urbano. Jean Starobinski ravvisa fin nei *Tableaux parisiens* di Baudelaire la dicotomia tra coscienza individuale e moltitudine, tipica dell'esistenza moderna. Nella poesia baudelairiana l'io lirico prova, in effetti, un senso di appartenenza verso la sua città, osserva e racconta Parigi nel dettaglio con spiccata sensibilità, anche se allo stesso tempo rifiuta di farvi parte, proprio poiché la sente distante e degenerata in un mondo che ormai è diventato ostile all'arte. Marc Augé riprende questo episodio dei *Tableaux*, per descrivere, oggi, la natura del *non luogo*, definito dalla solitudine di una coscienza svuotata, estraniata da se stessa, proprio perché ridotta a spettacolo: l'antropologo francese interpreta il distacco critico dell'io baudelairiano verso la città come atto di totale immedesimazione con essa, per il quale il soggetto diventa a sua volta l'oggetto del suo sguardo, nonché del racconto che fa di Parigi, assumendo di conseguenza gli stessi caratteri alienanti dello spazio in cui vive²⁹. Icone della disgregazione sociale i *non luoghi* rappresentano, quindi, la desertificazione simbolica che anestetizza la consapevolezza dei cittadini nei confronti della realtà

²⁸ Ivi, pp. 87-88.

²⁹ Ivi, p. 86.

metropolitana che abitano. Rispetto alla tendenza delle pratiche urbanistiche a soddisfare logiche estranee al soggetto, emerge, allora sempre più, l'urgenza di tornare ad immaginare uno spazio culturale per ripristinare un centro simbolico nelle città, dove le emozioni, la memoria, i valori degli individui siano operativi nel creare coesione sociale e realizzare un'esistenza condivisa. In questo modo, la città potrà essere veramente significativa per i bisogni, le differenze e le identità variegiate dei suoi abitanti, costituendosi come spazio progettuale di un futuro comune.

1.2.3 Lo spazio della città surmoderna. Pratiche urbane ovvero il recupero del simbolico

Rispetto al valore d'uso della città da parte dei cittadini, rivendicato con forza da Lefebvre, è interessante esaminare la riflessione di un altro studioso francese a lui contemporaneo, Michel De Certeau, autore di *L'invenzione del quotidiano* (1980)³⁰.

Così come Lefebvre considera la città in parte emancipata dal sistema economico-sociale che le viene imposto e in grado di inglobare la vita del cittadino nelle sue dinamiche, allo stesso modo De Certeau ritiene che esistano delle libertà interstiziali nelle pratiche della vita quotidiana, le quali si costituiscono come sacche di resistenza a disposizione dei consumatori per sottrarsi all'uniformità vuota e alla massificazione imperante.

Considerando l'uso che il cittadino può fare dello spazio urbano, pur essendo condizionato da un percorso già tracciato, si riscontra che la fruizione di esso permetterà di affermare una propria "antidisciplina" (si noti nell'uso di tale termine l'influenza degli scritti di Michel Foucault) e di riappropriarsi dei luoghi: il consumo, la tecnica di controllo, si cambierà in uso, indipendenza dal sistema. Con questa logica De Certeau analizza il quotidiano in diverse varianti, individuando alcune pratiche degli spazi urbani che proprio in virtù del nesso letteratura-città rispondono a determinate pratiche di lettura e permettono di recuperare la dimensione simbolica dello spazio cittadino. De

³⁰ M. De Certeau insieme a M. McLuhan e E. Morin è considerato uno degli autori più critici negli Anni Settanta delle forme e istituzioni storiche del sapere che relegavano lo studio della realtà quotidiana ad ambiti marginali e subalterni, poi riconosciuto indispensabile per capire gli sviluppi della vita post-moderna. Pur scontrandosi con le Istituzioni per il privilegio accordato allo studio dei luoghi comuni dell'esistenza quotidiana De Certeau riuscì a mettere in discussione alcuni fondamenti della vita sociale, proponendo un rovesciamento di essi.

Certeau basa la sua tesi sull'indissociabilità della teoria del racconto (in particolare quello riguardante lo spazio) dalla teoria delle pratiche urbane.

La lettura non è considerata un'arte passiva, poiché permette di sviluppare un mondo alternativo rispetto a quello suggerito dall'autore (per citare De Certeau: "il testo diventa abitabile come un appartamento in affitto"³¹). Lo stesso si verifica nel vagabondaggio per la città: il *flâneur* al pari del lettore tratteggia dei percorsi sul testo urbano sulla base della sua esperienza sensibile e dell'uso che fa dello spazio, svincolandosi dal potere panottico che la città esercita su di lui³². In questo senso, De Certeau definisce il camminare per la città un processo di appropriazione dello spazio che dà origine alla sua simbolizzazione. Il pedone seleziona e attualizza solo alcune delle possibilità e interdizioni messegli a disposizione dalla città. Operando delle scelte nel suo tragitto attribuisce significato ai luoghi che attraversa, i quali entrano a far parte della propria esperienza. Il senso realizzato dal *flâneur* è, così, ben differente da quello predisposto da urbanisti e architetti, poiché ha origine proprio con l'uso e la tessitura delle relazioni create dal soggetto nello spazio.

Queste considerazioni conducono De Certeau ad elaborare una retorica e una linguistica del camminare, azione che realizza figure del discorso come l'ellissi, l'asindeto o la metonimia: nel frammentare, selezionare, saltare alcuni tratti di strada durante il percorso, rompendo la contiguità spaziale della città; nel narrare un paesaggio solo attraversando alcuni luoghi di esso. La percezione simbolica della città è, inoltre, esperibile anche nei nomi delle strade che suggeriscono infinite polisemie ai passanti, diventando delle idee, delle aspirazioni, dei modelli di vita, i quali una volta rappresentati nelle narrazioni entrano a far parte di un universo semantico condiviso a disposizione di tutti i cittadini³³.

³¹ Michel De Certeau, op. cit., pp. 18-19.

³² Ad ulteriore chiarificazione del nesso tra spazio, soggetto e narrazione si riporta l'esempio citato da De Certeau a proposito della parola usata in greco moderno per chiamare i mezzi pubblici: *metaphorai*, ossia metafore. Il racconto è infatti un percorso, un viaggio che crea a sua volta luoghi immaginari, i quali appartengono alla cultura e alla realtà in cui si vive. Ivi, p. 173.

³³ "[...] i nomi propri scavano riserve di significati nascosti e familiari [...]. I poteri magici di cui i nomi propri dispongono ispirando i passi di chi cammina [...] operano uno svuotamento e un'usura rispetto alla loro destinazione primaria. Divengono spazi liberati, occupabili. [...] essi rendono abitabile o credibile il luogo che rivestono con una parola (svuotandosi del loro potere di classificazione, acquistano quello di permettere altre cose); richiamano o rievocano i fantasmi [...] nominano ovvero impongono un'ingiunzione venuta dall'altro (una storia) e alterano l'identità funzionalista distaccandosene, creano nel luogo stesso quest'erosione o non luogo che vi scava la legge dell'altro", ivi, pp. 159-161.

Con queste argomentazioni De Certeau ribadisce, così, l'importanza della letteratura nella costruzione simbolica dello spazio, che deriva tuttavia dall'esperienza di un soggetto in grado, seppur limitatamente, di appropriarsi coscientemente dello spazio urbano e di riempirlo di significato. Alla luce di quest'analisi lo spazio (e di conseguenza la città) viene quindi definito un "luogo praticato" a disposizione di un cittadino-narratore capace di pensarlo, organizzarlo e raccontarlo. L'analisi metaforica del camminare per la città, proposta da De Certeau, offre pertanto uno spunto fondamentale per cogliere la percezione della metropoli surmoderna, così come viene raccontata nella letteratura contemporanea la quale registra l'assenza di significati soggettivi di riferimento, che causano l'alienazione dell'identità: 1) il *flâneur* non è più in grado di praticare un uso autonomo e lucido della città; disorientato, questi si perde nel labirinto delle strade, di cui non conosce più l'uscita; 2) la sua esistenza diventa un perpetuo camminare, si realizza nel transito permanente da un luogo all'altro, il che denota la mancanza e la ricerca di uno spazio proprio, il sogno di trovare una casa; 3) il *flâneur* non riesce più a decifrare lo spazio urbano, poiché è stato defraudato della dimensione simbolica sia del passato (i luoghi e i nomi delle strade sono diventati opachi) sia del futuro, poiché sembra ormai incapace di attribuire nuovi significati alla realtà cittadina in cui vive.

Il *flâneur* della surmodernità presenta, quindi, le sembianze di un soggetto sfaccettato e contraddittorio, un prisma di identità molteplici in perenne ricerca di se stesso. Il senso di rispecchiamento in una società urbana, ospitale e migliorativa, è mutato nella nostra epoca in disillusione, disagio, ritorno del represso e del subconscio. Il sentimento di *unheimlich* (inquietudine) si è tradotto nella paura per l'Altro; il *flâneur*, non sentendosi più a casa, è diventato un *outsider*, ossia l'uomo perso nella folla, personaggio che incarna, secondo l'analisi di Richard Lehan, una forza distruttiva latente all'interno della città³⁴.

A partire dai romantici, l'idealizzazione della città moderna promossa dall'Illuminismo, viene, così, messa in discussione e demistificata. Esempolari sono stati nel tempo i testi di Dickens, Blake, Balzac, Zola, Baudelaire, Poe, T. S. Eliot, Joyce, T. Mann, Döblin, Hesse, che hanno affrontato i due grandi temi della letteratura moderna, quali la città e l'esistenza dell'artista in una società urbana in crescita verso un livello

³⁴ Richard Lehan, *The City in Literature*, University of California Press, California, 1998, p. 8.

sempre più alto di entropia. Per sfuggire al processo autodistruttivo della città industriale e scappare dal materialismo, alcuni fra loro auspicarono il ritorno ad una comunità mistico-religiosa (Eliot, Hesse); altri espressero la nostalgia per un mondo spirituale esistente dietro il mondo visibile e si rifugiarono in una dimensione simbolico-estetico-mitica della città (Baudelaire, Poe, Joyce, T. Mann); altri ancora ritennero il ritorno ad un passato pastorale pura utopia e sposarono la causa sociale contro le ingiustizie della città industriale (Zola, Dickens, Döblin).

Oggi la letteratura propone ancora esempi validi per descrivere la reazione dell'uomo di fronte ad un ambiente urbano sempre più complesso, che tuttavia proprio in virtù della simbolizzazione letteraria si riesce ancora a cogliere nelle sue innumerevoli rappresentazioni. Si tratta di esplorare ora con quali temi e nuove forme narrative gli scrittori comprendono la città contemporanea e provano ad immaginare quella del futuro.

1.3 Dal palinsesto al montaggio: dalla città-testo alla città-immagine

Il parallelismo che De Certeau ritrova fra lettore e *flâneur* esprime la visione della città come testo la quale ha sostenuto le analisi sociologiche, nonché le rappresentazioni letterarie della realtà urbana fino ai nostri giorni, ma di cui già Lefebvre notava l'insufficienza per spiegare lo spazio contemporaneo. Ecco che oggi si va affermando un paradigma interpretativo nuovo che possa cogliere anche la dimensione virtuale che la città ha assunto nell'ambito del mondo globalizzato, per la quale essa si materializza soprattutto nell'essere uno spazio visivo.

A tal riguardo l'urbanista Andreas Huyssen applica lo strumento del montaggio nell'analisi delle metropoli contemporanee, sostenendo che esso sia la pratica più appropriata per conservare la struttura del palinsesto (fondamento di ogni realtà e descrizione urbana), ma anche per esperire la città come immagine, riflesso di se stessa o insieme di rappresentazioni visive simultanee e sovrapposte³⁵. L'approccio semiologico che ha fatto scuola nello studio e nell'interpretazione culturale della città ha assicurato allo spazio urbano e ai suoi cittadini una dimensione simbolica che oggi è fortemente in crisi. Secondo l'analisi di Huyssen questo *shift* dalla città-testo alla città-

³⁵Andrea Huyssen, *The voids of Berlin*, in *Critical Inquiry*, n. 24, Autumn 1997, University of Chicago, Chicago, pp. 57-81.

immagine s'inscrive nell'ambito di una cultura contemporanea che privilegia la dimensione figurativa degli eventi, rispecchiando nel palinsesto urbano la visualizzazione che la rete web dà di loro sugli schermi.

La città surmoderna vive la trasformazione da conglomerazione di segni di un determinato testo culturale a spettacolo visivo imposto dall'industria turistica e commerciale; è diventata un centro internazionale di comunicazioni e servizi offerti ai suoi clienti, visitatori o abitanti, con lo scopo di essere competitiva in quanto “immagine affascinante e di successo” con tutte le altre metropoli.

Ai fini dell'interpretazione delle città contemporanee è necessario, quindi, ricorrere ad un altro criterio d'analisi e di costruzione simbolica in grado di produrre anche nuove forme narrative. Huyssen propone così di affiancare al modello del palinsesto quello del montaggio che permette di assemblare le diverse immagini che fluiscono nello spazio urbano, le quali derivano anche da altre realtà culturali e geografiche estranee, che poi vengono integrate attraverso la pratica del collage. Si riscontra, in effetti, la tendenza delle città odierne a mescolare l'identità locale con citazioni di culture straniere, superando così la semplice riscrittura del proprio palinsesto basato esclusivamente sulla propria storia. Si suggerisce in tal modo un nuovo modello interpretativo della realtà urbana, che possa risolvere in sé sia quello del palinsesto storico, patrimonio di una città, sia quello del montaggio trans-culturale, nuova modalità di arricchimento e di figurazione dell'identità delle città di oggi³⁶.

1.3.1 Il palinsesto

Tenendo presente la simbiosi città-letteratura e riferendosi alla città come corpo-testo, si desidera ora esaminare nel dettaglio il modello del palinsesto per riflettere su una peculiarità dello spazio urbano che nel tempo ha contribuito alla costruzione di specifiche rappresentazioni di esso.

Il concetto del palinsesto applicato alla città allude alla progressiva sovrapposizione di elementi architettonici e di significati che si stratificano sul territorio, coesistendo. Si realizza così un *cronotopo bachtiniano*, per cui ogni punto dello spazio costruisce in rapporto ai diversi momenti storici una specifica leggibilità della città. Tale processo

³⁶ Cfr. Rolf J. Goebel, *Andreas Huyssen, Present Past, Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, in *German Quarterly Book Reviews*, Winter 2004, pp. 118-121.

può essere definito una stratificazione strutturale e simbolica all'origine del macrotesto urbano che condensa in sé assimilazioni, mescolazioni, deformazioni, scritture e riscritture del suo spazio³⁷. Il palinsesto è da considerare, quindi, una traccia, un modello che permette di conservare, recuperare e interpretare la memoria storica della città³⁸. La città-palinsesto implica, allora, una ricerca archeologica finalizzata a riportare alla luce quegli strati e quei sensi non immediatamente visibili, ma che sussistono e danno spessore all'immagine architettonica e simbolica nel suo complesso. Una tale contemporaneità di presenza e assenza viene espressa a livello letterario, in molte opere, con personaggi di fantasmi che evocano non solo un'alterità, ma ricordano anche l'esistenza latente di elementi e significati perduti, tuttavia permanenti nel tessuto urbano.

Come esempio di riscrittura del palinsesto che avviene tutt'oggi nelle nostre metropoli, si desidera considerare quella attuata da un particolare *flâneur* contemporaneo, in grado di esprimere il concetto di *pratica urbana* come strumento di resistenza ad un ordine imposto dall'alto. Si tratta della pratica del *parkour*, modalità di spostamento che vede all'opera un *traceur*, il quale delinea con i suoi movimenti uno spazio urbano alternativo a quello già esistente che è percepito come ostacolo e dal quale si organizza la fuga³⁹. Il *parkour* esprime, in effetti, la volontà di opporsi alla logica che spesso detta la strutturazione dello spazio abitativo e sociale delle città che, dotate di centri commerciali e politici, divengono luoghi da amministrare, senza più un vero centro cittadino né riferimenti storici e autentici per gli abitanti. Il che è all'origine di tutte le dinamiche inerenti ai *non luoghi* tratteggiati da Marc Augé e agli effetti

³⁷ Cfr. Rossana Bonadei (a cura di), op. cit., pp. 7-26.

³⁸ Come ricorda R. Bonadei nel suo contributo, tutti questi aspetti si ritrovano anche nel significato contemporaneo del termine "palinsesto" che oggi definisce la programmazione complessiva delle trasmissioni da parte di un'emittente. Tuttavia già in passato il palinsesto indicava i rotoli di pergamena o le tavolette di cera che venivano riciclate più volte per la scrittura, così come le tecniche chimiche usate dagli studiosi del XIX secolo per leggere questi documenti antichi e recuperare le sottostanti incisioni. Tale funzione di recupero e conservazione di patrimoni storico-culturali è stata traslata poi alla mente umana, che Baudelaire già definiva un "palinsesto immenso e naturale", sottolineandone le infinite possibilità di collegamento e conservazione della memoria per la creazione di un immaginario culturale. La metafora mentale relativa ai meccanismi di oblio e riattivazione dei ricordi fu condivisa anche da Thomas de Quincey e viene ripresa oggi dagli *Urban Studies* che considerano la città il patrimonio identitario di una collettività, dove le trasformazioni dei segni-sensi originali danno origine a nuove contaminazioni, a volte anche conflittuali.

³⁹ Cfr. Massimo Leone, *Le Parkour sémiotique – Pratiche urbane di invenzione della naturalità*, in Rossana Bonadei (a cura di), op. cit., pp. 147-167.

negativi sui soggetti, tra cui la solitudine, la passività e l'alienazione delle relazioni interpersonali.

La pratica del *parkour* nasce, quindi, con lo scopo di decostruire il progetto politico delle città artificiali, affermando la propria creatività con la forza e l'allenamento del proprio corpo⁴⁰. Questa è stata spettacolarizzata soprattutto nel cinema, diventando oggi una rappresentazione mediatica. Le esibizioni di *free running* hanno, difatti, valorizzato in particolare l'aspetto ludico-estetico che si viene a creare tra corpo in movimento e spazio urbano.

La sua commercializzazione e riduzione a moda passeggera rischia, però, di annullare il potere innovativo che essa esercita nei confronti del palinsesto urbano, arricchendolo di nuovi spazi e pratiche del quotidiano capaci di sottrarre i soggetti all'imposizione di un'unica scrittura della città. Complice di questo processo è la stessa globalizzazione che aumenta la de-territorializzazione dei palinsesti cittadini, non solo diffondendo segni trasversali ad ogni contesto, che possono risultare estranei per alcune culture, ma introducendo anche dei *non segni*, così come creando dei *non luoghi*, i quali deformano fino a cancellare i percorsi di lettura, le interpretazioni dello spazio, le relazioni culturali, l'organizzazione della vita nella città. Il luogo è, in effetti, il risultato delle interazioni tra i soggetti che lo abitano; si riferisce a funzioni sociali, economiche, politiche, culturali, simboliche. Rispetto a ciò il palinsesto urbano riassume in sé l'identità dei luoghi di una città, offrendosi come mappa di esplorazione, ma anche di produzione di altri spazi da significare che fungano non solo da cornice, ma siano anche protagonisti della vita dei loro abitanti. Solo così, garantendo il rinnovamento dei significati attraverso l'introduzione di un nuovo rapporto tra soggetto e spazio, il palinsesto urbano può, difatti, trasmettere un immaginario cittadino condiviso, che a sua volta nel tempo costruirà nuove realtà e narrazioni di sé .

⁴⁰ Il *parkour* ha origine negli Anni '60-'70 in Francia come reazione alla costruzione delle "nuove città", considerate dei simulacri, poiché sebbene dal punto di vista economico e sociale interamente dipendenti dalla città antica originaria, penalizzano i loro abitanti costretti a vivere isolati dal centro reale, nelle periferie, in condizioni di sovraffollamento. Le strutture architettoniche che vengono messe a disposizione sono, difatti, costruite su superfici ristrette, ammassate e soffocanti di fronte alle quali il *traceur* spostandosi a grande velocità cerca di riacquistare una mobilità diretta e naturale, trasformando gli ostacoli alla propria fuga in supporti del suo nuovo tragitto, ricostruendo un percorso fluido rispetto alle frammentazioni e alle barriere architettoniche create da scale, passerelle, sopraelevate, pianerottoli, quartieri, strade, etc. L'idea della fuga è alla base di tale pratica di spostamento; per alcuni versi una vera e propria arte marziale che evidenzia come lo spazio cittadino sia percepito come luogo di disagio, di paura e angoscia.

1.3.2 Il palinsesto: una città memoria⁴¹

Il concetto di città-palinsesto come deposito di tracce storiche (collettive e individuali) che gli abitanti riconoscono nei luoghi ad alto valore simbolico (logotipi⁴²) riconduce allo studio sulla memoria di Aleida Assmann e in particolare alla memoria dei luoghi⁴³. Quest'ultima viene intesa sia come "ricordo" di un particolare spazio rimasto impresso nella nostra mente, sia come "il passato" che i luoghi stessi, in quanto mediatori, incarnano in sé, testimoniano e continuano ad evocare nel tempo⁴⁴.

Il palinsesto può essere considerato a sua volta un mediatore tra il discorso sulla memoria e quello sulla città; al pari delle tavolette di cera, gli spazi urbani possono essere iscritti, ossia investiti di significati e di miti, oppure venire cancellati e tornare a disposizione di nuove incisioni. Tuttavia il palinsesto conserva le tracce delle precedenti scritture: la città di Roma antica esemplifica, per esempio, questo processo di conservazione e recupero dei ricordi, diventando meta obbligata per ogni classicista desideroso di ritrovare i cimeli di una civiltà non del tutto annullata dal passare del tempo. Il modello del palinsesto ha consentito così di ripensare l'immaginario legato ai luoghi, i quali si connotano come spazi contaminati dal tempo senza alcuna specifica valenza significativa, poiché non si ha mai la certezza di poterli conoscere del tutto in base alla loro semplice esplorazione territoriale, colonizzazione o conquista⁴⁵.

Da qui la città-palinsesto è da considerare una città-memoria della storia e della cultura dei suoi abitanti, dove gli spazi diventano eterotopie e ambiti di continue dislocazioni. Le eterotopie rimandano alle possibilità di riscrittura del paesaggio urbano,

⁴¹ Cfr. Greta Perletti, *La città-memoria. Palinsesti vittoriani*, in Rossana Bonadei (a cura di), op. cit., pp. 187-197.

⁴² Cfr. Stefano Ghislotti, *Filmofanie. Palinsesti della Venezia cinematografica*, ivi, pp. 119-130. In questo saggio dedicato alla città di Venezia, S. Ghislotti definisce "logotipo" un luogo icona della città, in grado di veicolare significati simbolici alla base della costruzione della sua storia, nonché del suo mito.

⁴³ Cfr. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck Verlag, München, 1999 (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002).

⁴⁴ Cfr. Aleida Assmann, *Metafore, modelli e mediatori della memoria*, in Elena Agazzi e Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007, pp. 511-529.

⁴⁵ Cfr. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, cit., pp. 333-334.

poiché attuano (come nel caso del *parkour*) una contestazione dei luoghi già esistenti, in cui giustapporre e far coesistere contro-spazi tra loro differenti e anche incompatibili⁴⁶.

Le dislocazioni, il continuo mutare delle relazioni tra i luoghi dovuto allo spostamento, descrivono, inoltre, la forma del reticolo che Michel Foucault individua come distintiva della nostra vita contemporanea (“il mondo si percepisce più come una rete che collega dei punti e intreccia la sua matassa, che come una grande esistenza che si sviluppa nel tempo”⁴⁷) e che caratterizza anche la struttura urbana delle metropoli odierne. Tutto ciò evidenzia la forma labirintica della città-palinese, che si sottrae ai concetti di ordine e stabilità tradizionalmente attribuiti allo spazio. La città-palinese promuove, dunque, in virtù della sua natura caleidoscopica, la simbolizzazione dei luoghi, consentendo al narratore-*flâneur* di raccontarli attraverso la creatività, il mélange di ricordi, ma anche delle visioni, percezioni, immaginazioni che proietta sulla città durante il suo percorso.

La metafora del cervello-palinese, coniata da Baudelaire e De Quincey, così come quella dello spazio labirintico, sostenuta da Foucault, contemplano, però, anche la possibilità di una rappresentazione distorta della città, dovuta ad una debolezza della memoria, ossia all’incapacità da parte del *flâneur* di riconoscere e ricordare perfettamente i luoghi che ha percorso (se le tracce della città sono indecifrabili ciò avviene innanzitutto perché esse sono lo specchio di un processo mentale distorto, che proietta fuori da sé le disfunzioni dei propri ricordi⁴⁸).

Il desiderio di trasfigurare lo spazio reale in un luogo rispondente ai propri desideri sopperisce così anche involontariamente ai vuoti della propria mente. Da ciò si evince come la patologia mnemonica diventa spesso risorsa e non ostacolo della creatività del narratore-*flâneur* offrendosi come materiale di narrazione della città⁴⁹. Il discorso sulla

⁴⁶ “Probabilmente in ogni cultura esistono anche dei luoghi reali, dei luoghi che sono predisposti nell’istituzione stessa della società, e che costituiscono delle specie di contro-spazi, delle specie di utopie effettivamente realizzate in cui gli spazi reali sono al contempo rappresentati, contestati, rovesciati, delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili”, Michel Foucault, *Eterotopie*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 310.

⁴⁷ Ivi, pp. 307-313.

⁴⁸ Cfr. Greta Perletti, op. cit., pp. 195-197.

⁴⁹ Greta Perletti ricorda che Baudelaire attribuisce al *flâneur* una memoria “ingombrata” da molteplici materiali, i quali vengono poi rielaborati ed espressi nella composizione artistica, definita come un quadro letterario: “E le cose rinascono sulla carta, naturali e più che naturali, belle e più che belle, singolari e

memoria che la città in quanto palinsesto è in grado di esprimere si lega, dunque, alla metafora narratore/lettore-*flâneur* che De Certeau postula nel suo discorso sulle pratiche quotidiane. Lo stesso Baudelaire coglie il potenziale mnemonico della città proprio nella figura di un *flâneur*-narratore che conserva la curiosità e la *naïveté* dell'infanzia nell'osservare criticamente lo spazio urbano in cui vive. Ciò gli consente di resistere all'anonimato della folla e di preservare un'identità propria⁵⁰.

A tal riguardo è interessante notare come anche Walter Benjamin, sulla scia di Baudelaire, ribadisca la connessione tra palinsesto urbano, memoria e narrazione attraverso la definizione di un *flâneur*-narratore, in quanto autore di “fantasmagorie”, ossia di una lettura immaginata a posteriori delle persone osservate nella folla, di cui si cerca di dedurre e raccontare la vita⁵¹.

Il pensiero-immagine che deriva da tale osservazione, esprime così l'esperienza del palinsesto urbano, intrisa di presente e passato, di reale e immaginario, di collettivo e individuale che attraverso il ricordo viene riattualizzata nella narrazione della città⁵². In questo modo anche Benjamin sostiene la stretta relazione tra memoria dei luoghi, narrazione (fantasmagoria) e *flânerie*, affermando che la topografia della città è uno strumento di rammemorazione e interpretazione personale all'origine dell'atto narrativo. Il nesso memoria-narrazione che la città esprime nel suo stesso palinsesto è ulteriormente esemplificato, secondo Benjamin, dal genere letterario delle Memorie, a cui appartiene ogni tipo di racconto della città, soprattutto quando essa riguarda il paese natale del suo autore⁵³.

dotate di una vita entusiasta come l'anima dell'autore. La fantasmagoria è stata estratta dalla natura. Tutti i materiali di cui era ingombra la memoria si classificano, si ordinano, trovano una loro armonia e subiscono una idealizzazione forzata che è frutto di una percezione *infantile*, vale a dire acuta e magica a forza d'ingenuità”, Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 73.

⁵⁰ “La folla è il suo regno [...]. La sua passione e professione è sposare la folla. Per il perfetto *flâneur*, per l'osservatore appassionato, è causa di immenso godimento prendere dimora nel numero, in ciò che fluttua e si muove, è fuggitivo o infinito. Essere fuori casa e sentirsi dappertutto a casa”, *ivi*, p. 67.

⁵¹ Cfr. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, n. 1, 2, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, pp. 45-59; pp. 1041-1059. Walter Benjamin, *I Passages di Parigi*, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Vol. 1, Einaudi, Torino, 2002, p. 480.

⁵² Cfr. Mauro Pala, *Here is where we meet di John Berger. Mediazioni mitiche, anomalie dello sguardo e altri diaframmi dell'immaginario urbano*, in Rossana Bonadei (a cura di), *op. cit.*, pp. 213-214.

⁵³ “Lo stimolo superficiale, l'esotico, il pittoresco agisce soltanto sul forestiero. Perché un nativo giunga a rappresentare l'immagine di una città occorrono motivi diversi e più profondi. Motivi che inducono a viaggiare nel passato, anziché in luoghi lontani. Se una persona scrive un libro sulla propria città, esso

Questa tesi, come osserva Mauro Pala, è evidente nel noto testo *Berliner Kindheit (Infanzia berlinese)*, dove il patrimonio della memoria-città è nuovamente associato all'esperienza urbana di un narratore-*flâneur* bambino, la quale è considerata il fondamento di ogni racconto dei luoghi che si susseguono nel tempo, fino a crearne il mito: la sensibilità e la curiosità dell'uomo bambino permettono di cogliere e creare nuove significazioni della realtà; lo sguardo ingenuo rende la città magica, in grado di evocare e suscitare nuovi miti; la città diventa così un vero spazio mitopoietico⁵⁴.

Sia Baudelaire sia Benjamin considerano il *flâneur* una figura emblematica della condizione della modernità che si esprime per eccellenza nell'esperienza del palinsesto urbano, inaugurando una modalità di fruizione e percezione dello spazio cittadino che tutt'oggi resta valido nella nostra epoca, proprio rispetto all'esperienza dell'estraniamento e della memoria che la globalizzazione ha acuito e spersonalizzato. Baudelaire attribuisce, infatti, al *flâneur* l'identità più alienata del suo tempo, quella dell'artista; così come Benjamin riscontra in esso il sentimento di spaesamento⁵⁵.

In questo, tuttavia, risiede la possibilità della narrazione che deriva dalla risimbolizzazione e rievocazione delle memorie stratificate nel palinsesto cittadino. L'esperienza del *flâneur* nella città è, quindi, caratterizzata dalla percezione ed esplorazione dei luoghi che vengono poi rielaborati a posteriori nella memoria e fissati

avrà sempre una certa affinità con le memorie; non per nulla l'autore ha trascorso la sua infanzia nel luogo descritto". Walter Benjamin, *Die Widerkehr des Flaneurs*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, p. 194. Walter Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, in *Ombre corte, Scritti 1928-1929*, edizione italiana a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino, 1993, p. 468.

⁵⁴ "Compito dell'infanzia è inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico. Al bambino è, infatti, possibile qualcosa di cui l'adulto è del tutto incapace: familiarizzarsi con il nuovo [...] Ogni infanzia scopre queste nuove immagini per incorporarle nel patrimonio immaginario dell'umanità". Walter Benjamin, *Paris. Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, n. 1, cit., p. 493. Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, edizione italiana a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino, 1986, p. 510.

⁵⁵ "Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare". Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Fassung letzter Hand*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006, p. 23. Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2007, p. 103. Con questa definizione il filosofo tedesco indica la capacità del *flâneur* di ritrovare simbologie nello spazio urbano alla stregua delle *Corrispondances* baudelairiane fra il mondo naturale e quello invisibile, dando avvio alla risignificazione dello spazio alienante della città, attraverso la rammemorazione dell'esperienza che ha vissuto in essa.

nella narrazione. Il vissuto della città viene così riproiettato all'esterno partecipando alla stratificazione e al rinnovamento dei significati e dei ricordi iscritti già nel palinsesto.

In questo senso, la letteratura esprime innanzitutto il patrimonio della memoria conservato nello spazio urbano, che riattivato e arricchito nel processo di risimbolizzazione è in grado di opporsi all'alienazione urbana. La narrazione si costituisce, dunque, come incontro tra realtà, memoria e immaginazione, tra spazio esterno e interiore, da cui deriva anche la possibilità di trasformazione della città stessa.

A questo proposito è interessante osservare, infine, come Benjamin descrive l'attività narrativa di Charles Dickens, per il quale la città di Londra è fonte inesauribile di creatività, ma testimonia anche una certa patologia, quando l'immaginazione fervida del narratore si confonde del tutto con i ricordi, modificando l'esperienza vissuta realmente nella città⁵⁶. Quest'ultima riflessione comprova e sancisce ulteriormente la simbiosi tra spazio urbano e spazio letterario, secondo cui il paesaggio cittadino viene inevitabilmente investito dallo stato immaginativo del *flâneur*-narratore, che ne restituisce una visione artistica, ma anche allucinatoria, quando prodotta da una memoria irrazionale. Il palinsesto della città si arricchisce così di significazioni nuove, poiché il mondo interiore del *flâneur* si integra con il paesaggio urbano. La città-memoria si origina allora dalle scritture vicendevoli tra il palinsesto mentale dei soggetti e quello reale della città: i luoghi entrano a far parte dei ricordi personali e contemporaneamente esprimono una determinata storia e cultura collettiva, ingredienti alla base della costruzione di un immaginario comune.

Il modello del palinsesto si dimostra, dunque, fondamentale per creare ed esprimere la dimensione simbolica della città, poiché dà modo al suo potenziale *flâneur* di diventare lettore consapevole e a sua volta narratore della storia e della memoria dei luoghi, contribuendo ad arricchirla con il suo vissuto particolare e a fondare nuovi riferimenti essenziali per la sua esistenza e quella degli altri cittadini.

1.3.3 Il palinsesto: forma narrativa della letteratura urbana

La metafora del palinsesto ha prodotto in letteratura una modalità di lettura e rappresentazione della città che ha assunto specifiche forme narrative nel tempo. In questo è evidente la simbiosi che vede la città offrire alla letteratura un genere preciso:

⁵⁶ Cfr. Greta Perletti, op. cit., p. 196.

il romanzo, che è stato declinato poi in diversi modi narrativi, quali il realismo, il naturalismo, il moderno, il postmoderno e in sottogeneri come il racconto utopico, gotico, poliziesco, fantascientifico, etc. La rappresentazione letteraria della realtà urbana, ha a sua volta attribuito alla città un significato simbolico, un'identità e dei valori culturali specifici, filtrando i cambiamenti e le condizioni storico-culturali di epoche diverse. Franco Moretti in *Homo palpitans*⁵⁷ dimostra come l'esperienza del palinsesto urbano si sia tradotta nel romanzo ottocentesco in una precisa forma narrativa, quella dell'intreccio a *suspence* che da parte sua ha poi plasmato la stessa fruizione della città da parte dei cittadini di quel tempo. Moretti si riferisce essenzialmente ai testi di Balzac per dimostrare che il nesso città-romanzo si manifesta soprattutto nel processo narrativo e non già a livello della descrizione, la quale invece interrompe il flusso degli eventi del *plot*.

La peculiarità della città ottocentesca, ossia la sua mobilità spaziale e sociale diventano, così, supporto di narrazione e struttura per l'intreccio: la città come reticolo di rapporti sociali passa in primo piano rispetto alla città come luogo fisico. Moretti sostiene che la descrizione viene usata per ritrarre la stasi di personaggi in decadenza o fissi nel loro destino, quali l'aristocrazia nei romanzi di Balzac e i poveri, invece, in quelli di Zola. La classe emergente dei nuovi *parvenus* nella società francese del *laissez-faire*, esprime, per contro, quella mobilità sociale che si traduce nella forma dell'intreccio a *suspence*, il quale mutua dall'esperienza urbana, l'imprevedibilità e il senso di intrigo; fattori determinati non solo dalla struttura degli spazi, ma anche dalla temporalità frenetica e provvisoria della città che è percepita in continua trasformazione, capace di offrire sempre molteplici *chances* ai suoi abitanti/personaggi.

Lungo quest'interpretazione, Moretti analizza, inoltre, il concetto di *choc* che Simmel attribuisce all'esperienza cittadina, riconoscendo da un lato la sua natura traumatica, ma ritenendolo inadeguato per cogliere la realtà urbana che Balzac rappresenta nei suoi testi, la quale si caratterizza, a suo dire, per uno spettro ampio di possibilità, per una vita flessibile, in cui il soggetto non subisce tanto l'effetto catastrofico, isolato e irripetibile dello *choc*, ma si attiva per trovare svariate soluzioni alle catastrofi improvvise che lo colpiscono, proprio grazie alla molteplice possibilità di combinazione e sviluppo degli

⁵⁷ Franco Moretti, *Homo Palpitans. Come il romanzo ha plasmato la personalità urbana*, in *Segni e stili del moderno*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1987, pp. 138-163.

accadimenti che la struttura dello spazio cittadino gli offre. Per Moretti la temporalità istantanea dello *choc* che produce angoscia e causa una frattura definitiva è perciò sostituita nel sistema urbano-romanzesco di Balzac da una continuità/contiguità spazio-temporale, dove gli eventi risultano continuamente modificabili e temporanei. Questo aspetto tipico del romanzo balzachiano rappresenta il palinsesto della città francese degli Anni'30 dell'800 e si esprime a livello narrativo non solo nelle tematiche, ma ancor più nella struttura del *plot*, il quale a differenza della semplice descrizione riesce a restituire il vero significato dell'esistenza cittadina, caratterizzata in quegli anni dal perpetuo mutamento di condizioni, dal repentino rovesciamento in meglio o in peggio delle sorti del soggetto⁵⁸.

Questo saggio di Moretti resta a mio avviso fondamentale per comprendere il rapporto simbiotico città-letteratura, ossia l'osmosi tra palinsesto urbano e letterario, che nel romanzo balzachiano trova piena realizzazione nella forma narrativa dell'intreccio a *suspence*. Come si evince dalle opere successive, la letteratura moderna proporrà un *inward turn*, una visione soggettiva della città che si sostituirà a quella realistica o scientifica proposta da autori come Balzac o dai naturalisti: la città, in questo senso, diventa un autistico *state of mind*, oltre che un luogo inospitale, degenerato, alienato; caratteristiche comuni alla stessa percezione surmoderna che colpisce i *flâneur*-narratori contemporanei. La città come estensione del sé, di un soggetto patologico si impone come manifestazione del conflitto Io-realtà tipico della modernità e della nostra epoca.

Quest'evoluzione può trovare spiegazione nella filosofia di Hume, il quale ritiene l'identità del soggetto il risultato delle sensazioni che esso riceve dal mondo. La città si traduce, perciò a sua volta, nelle impressioni di un Io isolato che rinegozia costantemente la sua identità, attraverso un rapporto conflittuale con lo spazio urbano, dal quale cerca di emanciparsi riaffermando un'autonomia di azione al di là delle maglie strette del determinismo, oggi rappresentate dalle logiche politico-economiche del mondo globalizzato.

Rispetto a tale trasformazione del rapporto soggetto-città che caratterizza pienamente anche la nostra epoca, si tratta di capire quali forme narrative la letteratura ha adottato oggi per rappresentare le metropoli surmoderne e il loro potenziale *flâneur*, nel duplice ruolo di lettore e co-autore del palinsesto urbano che abita.

⁵⁸ Emile Balzac, *Père Goriot*: "Ieri al sommo della ruota, in casa di una duchessa – osservò Vautrin – stamane in fondo alla scala, da uno strozzino: ecco le parigine", ivi, p. 151.

1.4 Oltre il palinsesto: una forma narrativa della simultaneità

Lo *spatial turn* ha rappresentato una vera e propria rivoluzione inaugurando una fase di predominio dello spazio, che si è trasformato in forme virtuali e ha prodotto la realtà che alcuni studiosi definiscono *Cyberia*. La globalizzazione ha disatteso le illusioni della scomparsa dello spazio, proclamata da alcuni e ha visto l'affermazione dei fenomeni di simultaneità e co-località. Come già accennato, Karl Schlögel vede proprio in tale svolta la condizione di rinascita per le grandi narrazioni, a patto di adottare nuove metodologie critiche e forme di scrittura rappresentative. Tra queste K. Schlögel individua quella della "narrativa della simultaneità" che scavalca la struttura cronologica del racconto, per adottare quella dell'ubiquità, proposta dalle mappe geografiche, le quali visualizzano la coesistenza di differenze rispetto allo spazio e ad una precisa epoca storica. In tale modello, la temporalità viene perciò assimilata dalla spazialità, mettendo da parte una narrativa sequenziale in favore della copresenza degli eventi e dei luoghi⁵⁹.

La narrativa della simultaneità deriva così dalla struttura stessa del palinsesto urbano surmoderno e per questo può cogliere, secondo Schlögel, la complessità del mondo attuale, superandone le semplificazioni e raccontando una storia totale: Los Angeles, città modello della nostra epoca, indica agli scrittori nuovi modi di descrivere e rappresentare le incoerenze della propria realtà attraverso la retorica del *side by side*, dove le vite parallele, le diversità vengono assemblate e giustapposte con le tecniche del montaggio che riescono a dare una visione di sintesi del mondo rappresentato, scandagliando e rendendo visibili gli aspetti contraddittori e caotici che lo compongono. Schlögel ritiene che il modello del montaggio, così come proposto anche da Huyssen, possa difatti render conto della contingenza e dell'ubiquità degli eventi, sviluppando una forma urbana e narrativa a costellazione che possa includere ad un livello più complesso quella del palinsesto. In questo modo le narrazioni potranno riscoprire un senso anche nella realtà odierna dei *non luoghi* e conferire loro un uso critico, nonché dei significati alternativi a quelli predefiniti, che li rendono oggi dei vuoti mediatori e simulacri del reale. La letteratura potrà, a sua volta, sfruttare il potere evocativo delle immagini virtuali per rinnovare la *fiction* e risimbolizzare lo spazio.

⁵⁹ Cfr. K. Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio. Città e simultaneità*, in Rossana Bonadei (a cura di), op. cit., pp. 27-38.

A detta di alcuni critici, ciò si scontra con la diffusione nella narrativa contemporanea del genere narrativo della *faction*, che testimonia l'affermazione di una corrente fattografica per la quale la retorica delle immagini va a coincidere spesso con la realtà stessa, ormai diventata un mondo virtuale, una rappresentazione di sé: “la *fiction* è stata sostituita con i fatti reali: perché sognare mondi, quando questo è già un sogno?”⁶⁰. Da qui la tesi che i contenuti e le forme mediatiche stiano conducendo un vero e proprio “romanzicidio”, snaturando la struttura stessa e la funzione dei racconti. La forma della *faction* (fusione di elementi reali e finzionali) ha prodotto, in effetti, mix di generi (biografie, reportage, diari) che indeboliscono la funzione critica e innovativa delle narrazioni, poiché destrutturano la forma specifica e il significato creativo dei romanzi.

In ciò si riscontra la derealizzazione dello spazio surmoderno che ha causato una sua finzionalizzazione generalizzata attraverso la produzione di simulacri, che hanno dato origine a un nuovo tipo di realismo dove la realtà risulta indebolita, proprio perché difficilmente distinguibile dalla finzione. Il realismo surmoderno (la *faction*) ha offerto, dunque, la rappresentazione di un mondo che si caratterizza per una deterritorializzazione accelerata, che produce immagini molteplici di sé, dove la finzione si manifesta nella realtà, quando non coincide del tutto con essa. La cesura tra testo e spazio resta allora difficile da intravedere, poiché le due dimensioni, reale e finzione interagiscono fino a sovrapporsi⁶¹.

La sfida della letteratura di oggi consiste, quindi, nell'adottare una nuova retorica e forma narrativa con le quali riconquistare lo spazio per la vera *fiction*, ossia per continuare a svolgere un atto sovversivo verso la realtà, resistendo alla sua falsa rappresentazione virtuale o imitazione realistica.

In questo senso, il romanzo tornerà ad offrire una comprensione critica del mondo, poiché sarà l'invenzione *ex novo* di una realtà non codificata, ma creata dalla fantasia individuale, dove il mondo reale viene accantonato, anche se allo stesso tempo sussunto e rielaborato: “il romanzo prende la vita dell'autore, le sue esperienze, le sue letture, le ossessioni, l'indicibile, lo frulla e lo restituisce purificato, anche quando è un banale

⁶⁰ Gabriele Romagnoli, *Il Romanzo che verrà. La scrittura del futuro*, in *La Repubblica*, 17.04.2010, pp. 39-41.

⁶¹ Cfr. Bertrand Westphal, *Il palinsesto urbano: una lettura geocritica di Parigi*, in *Dintorni*, n. 4, 2008, pp. 17-28.

frappé alla fragola”⁶². Queste problematiche hanno spinto anche l’antropologo M. Augé a porre in modo urgente il problema della pertinenza della letteratura nella surmodernità. La letteratura è da considerare sia un fattore sia un’espressione del cambiamento del mondo, poiché è in grado di rappresentarlo e rielaborarlo, inventando storie che proponano delle alternative migliori.

Da ciò la necessità di impiegare forme narrative che sappiano intendere e spiegare la contemporaneità, offrendo anche una soluzione alla crisi dei generi (la quale riflette quella del pubblico), per riuscire a comunicare un’immagine veritiera del mondo che si descrive e a crearne, ipotizzarne, attraverso la *fiction* uno migliore. La problematicità rappresentata dai generi letterari è, in effetti, fondamentale anche dal punto di vista sociologico: i generi rivelano gli aspetti della società in una data epoca; interrogarsi su di loro significa quindi analizzare e cercare di capire la realtà in cui si vive.

Come è emerso dalle argomentazioni condotte finora, la letteratura attraverso il romanzo urbano ha da sempre proposto una lettura critica della società costruendo una cultura condivisa. Oggi, tuttavia, sembra ostacolata in questa sua funzione dalla velocità della scienza e della tecnica, che superano quella della sua fantasia. Da qui il bisogno di riscoprire la sua dimensione antropologica, che le permetterà, secondo M. Augé, di riequilibrare il rapporto tra *fiction* e *faction* e di continuare a svolgere un ruolo nella società, partecipando alla storia contestuale e sottraendosi all’ideologia e alla dittatura dei media.

La forma narrativa della simultaneità, la retorica del montaggio e il paradigma interpretativo della geocritica vengono proposte, allora, come le modalità più appropriate per condurre la ricerca del senso nel mondo di oggi, che appare sempre più come il mosaico di spazi geografici (reali) e virtuali innumerevoli. La sfida delle nuove pratiche narrative consiste, perciò, nel recuperare attraverso la *fiction* la dimensione simbolica della realtà, svilita dalle sue rappresentazioni mediatiche e consumistiche; nell’instaurare una comunicazione vera, capace di tessere relazioni non alienate con gli altri; nell’immaginare il futuro proponendo delle alternative possibili al mondo contemporaneo.

In nome di ciò si rinsalda oggi la consapevolezza degli scrittori del bisogno imperituro di creare e raccontare storie, con le quali (ri-)dare senso alla realtà in cui viviamo:

⁶² Gabriele Romagnoli, op. cit., p. 41.

“Moriremo tutti, un romanzo ci seppellirà. Volete sapere qual è la frase più seducente che si possa pronunciare nel buio di una qualunque stanza? Se pensate sia ‘Questo diamante è per te’ anni di pubblicità e stupidità hanno ammazzato voi non il romanzo. La frase è ‘Adesso ti racconto una storia’. E un romanziere è qualcuno solo nel buio di una stanza affollata da milioni di persone che dice quella frase, poi comincia a scrivere”⁶³.

Rispetto alle premesse teoriche impostate in questa parte della trattazione, si esplorerà nei capitoli successivi il quadro della letteratura tedesca contemporanea, esaminando attraverso il fenomeno del mito letterario di Berlino la rappresentazione del palinsesto delle metropoli surmoderne, nonché la simbiosi tra spazio urbano e spazio letterario; al fine di indagare come la svolta spaziale si concretizzi nelle narrazioni, offrendo alla scrittura non solo nuove tecniche, ma paradigmi d’interpretazione e immaginazione della realtà stessa che descrive, filtra criticamente e arricchisce di simboli, memorie, ipotesi per il futuro.

⁶³*Ibidem.*



2. Berlino: un nuovo mito¹?

Seguendo le linee interpretative della geocritica, esposte nel capitolo precedente, si desidera indagare il discorso mitico che investe la capitale tedesca a partire dalla riunificazione del 1990. A tal fine si argomenteranno le tesi elaborate sullo spazio berlinese nella sua duplice connotazione di luogo simbolico della storia e *non luogo* per eccellenza della surmodernità. Lungo queste due direttrici e alla luce delle analisi architettoniche e letterarie, si declineranno i *topoi* ricorrenti che caratterizzano l'immagine di Berlino e la rendono espressione delle contraddizioni della Germania di oggi, nonché della nostra epoca, in costante tensione tra *global* e *local*.

Sulla base di queste formulazioni si esplorerà la topografia berlinese considerandola quale “spazio aperto”, comprensivo di spazi vuoti, spazi virtuali, spazi del transito, spazi archeologici (della storia) e spazi del subconscio (della memoria). Tali aspetti si evidenzieranno nell'architettura della città, considerando i siti significativi del discorso politico, storico e culturale; ci si soffermerà, infine, nello specifico, sulla loro presenza nella poesia di Durs Grünbein, che si definisce, a mio avviso, paradigmatica per l'interpretazione del mito di Berlino e la comprensione della letteratura tedesca contemporanea.

¹ Consapevoli che il concetto di “mito” è estremamente complesso per la molteplicità degli ambiti che coinvolge (non solo letterari, ma anche storici, antropologici e sociologici) si precisa che in tale contesto si vuole intendere la sua funzione rappresentativa di valori e visioni del mondo, in quanto forma culturale collettiva, fondatrice di una tradizione condivisa e di una specifica interpretazione del reale. Riferendosi alla definizione di Mircea Eliade si può constatare, inoltre, l'origine religiosa del mito, il quale allo stesso tempo risulta indissolubilmente legato alla letteratura: “il mito racconta una storia sacra; riferisce un avvenimento che ha avuto luogo nel tempo primordiale, il tempo favoloso delle origini [...] È dunque sempre il racconto di una creazione” (Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 16). Pierre Brunel afferma, in effetti, che “il mito è narrazione” e d'accordo con Claude Lévi-Strauss e Raymond Trousson ribadisce la desacralizzazione del mito nel passaggio dai miti etno-religiosi a quelli letterari. Nella prefazione al *Dizionario dei miti letterari* (Bompiani, Milano, 1995), Brunel propone tre funzioni ascrivibili al mito: quella narrativa, con la quale si fornisce uno scenario, uno schema dove simboli e archetipi si organizzano in racconto; quella esplicativa-normativa, per la quale il mito è autoritario ed eziologico presentandosi come riferimento culturale permanente; e quella di “rivelazione” che attribuisce al mito la sacralità. Quest'ultimo aspetto viene in particolare sottolineato anche da Mircea Eliade: “I miti descrivono le diverse e talvolta drammatiche, irruzioni del sacro (o del sovrannaturale) nel mondo. È questa irruzione del sacro che fonda realmente il mondo” (*Aspects du mythe*, cit., p. 17). Infine, si veda Franco Ferrucci, *Il mito*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, Einaudi, Torino, 1986, vol. 5, p. 514: “la tendenza principale [del mito] è di rappresentare narrativamente il mondo nel momento in cui si cerca di spiegarlo. Senza questi due aspetti non si ha mito: quest'ultimo è il tentativo di chiarire l'universo attraverso un racconto, così che la spiegazione, assorbita nell'evento descritto, non sia più discutibile. Essa diventa un oggetto di fede, finché la fede resiste”.

2.1 Il mito di Berlino: una costruzione di (meta)discorsi

Da circa un decennio, a seguito della svolta dell'89, la capitale tedesca è caratterizzata da una continua implosione di significati che le conferiscono uno stato di decadenza e di rinascita, connotandola come città del *memento mori*; la storia e la memoria legate a Berlino vengono, inoltre, svuotate di concretezza, poiché soggette a forme differenti di spettacolarizzazione tipiche della comunicazione mediatica dei giorni nostri. La città si distingue così per una temporalità simultanea, una condizione di assoluta contemporaneità e di sospensione nel presente². Il passato viene trasfigurato in una precisa topografia ed architettura che esprimono il legame imprescindibile del palinsesto berlinese con la preservazione della storia e la costruzione di un'identità nazionale, rispetto alle quali i critici parlano di una sovrabbondante morfologia del ricordo ("*morphology of remembering*"). Ne sono una manifestazione le discrepanze stilistiche che caratterizzano spazi ed edifici della città: i tipici *Plattenbau* della Karl-Marx-Allee, la Porta di Brandeburgo, il Reichstag, il complesso di Potsdamerplatz, di fronte ai quali il Muro tuttora rappresenta un cardine simbolico, il segno di un'unità ritrovata nonostante le rotture del passato e le divergenze tutt'oggi presenti.

All'insegna di queste argomentazioni lo spazio berlinese è ritenuto l'ambito per eccellenza di discussione delle dinamiche storiche, politiche e culturali della Germania odierna, all'interno di una tensione tra *global* e *local*, dove il monito *never to forget* si confronta costantemente con l'esigenza di guardare avanti. L'architettura è lo schermo su cui si proiettano significati ed ideologie che i cittadini sono invitati a demistificare per vivere consapevolmente la città e partecipare alla costruzione della loro identità. In questo senso, gli intellettuali denunciano le immagini falsate dalla spettacolarizzazione dei luoghi e degli eventi che diffondono una visione monodimensionale della capitale, limitando le potenzialità di Berlino di essere una *nuova casa* rappresentativa dei suoi abitanti, della sua storia, ma anche del contesto europeo contemporaneo³.

² Cfr. Jan Otakar Fischer, *Book Reviews The Ghosts of Berlin and Capital Dilemma*, in *Harvard Design Magazine*, n. 7, Winter/Spring 1999, p. 2: "Living in the present, ignorant of even the recent past: this seems to be the contemporary, media-driven condition, particularly in youthful, heterogeneous societies like America's".

³ Cfr. Bertrand Westphal, *Geocritica, Reale Finzione Spazio*, cit., p. 221. Secondo l'analisi di Frederic Jameson, l'iperrealtà delle simulazioni odierne è la causa della cosiddetta "psicastenia urbana", ossia del divario tra l'Io e l'ambiente circostante, dovuto allo "sfasamento fra mappa mentale e mappa reale/iperreale" della città, all'opposizione tra il desiderio di uno spazio "familiare" e il dover vivere, invece, in un *non luogo* "anti-antropomorfo, privo di spessore".

Dal canto loro gli urbanisti evidenziano l'aspetto performativo dello spazio berlinese, sottolineando l'importanza dell'esperienza e della gestione dei luoghi, ma ricordando, tuttavia, che l'architettura in sé non è portatrice né di ideologie né di colpe passate (“the stones themselves are not guilty”⁴). La schizofrenia delle continue distruzioni e ricostruzioni che hanno segnato lo sviluppo della capitale tedesca va perciò interpretata alla luce dei valori e dei significati che nel tempo si sono depositati nei luoghi e che di conseguenza rappresentano l'eredità del passato. I fantasmi citati più volte da storici e poeti esprimono il potere performativo della città di rievocare la storia e nello stesso tempo di cambiarne la rappresentazione⁵. La ricerca di una *architecture of democracy* rischia, tuttavia, di risolversi in una virtualizzazione vuota dei contenuti storici e in un accavallarsi ininterrotto di messaggi-immagini che si annullano a vicenda, determinando una produttività sterile di nuove proposte per il futuro⁶. Quest'ultimo, come mostra la sensibilità poetica di Durs Grünbein, appare sempre più indefinibile, irraggiungibile e distopico; progressivo scivolamento verso l'uniformità dei significati e delle rappresentazioni dei media.

“I fantasmi di Berlino” e il “dilemma della capitale” oltre che a costituire i titoli di studi⁷ dedicati alla metropoli tedesca, sono concetti rappresentativi della crisi identitaria della Germania contemporanea, alle prese con l'ardua *Aufarbeitung der Geschichte* (rielaborazione critica della storia) che ancora non ha sanato la tensione tra “*forgetting and commemoration*”. A questo proposito, le voci di intellettuali come Brian Ladd e Michael Wise si levano contro il pericolo che un'oggettivazione dei drammi della storia

⁴ Jan Otakar Fischer, op. cit., pp. 3-4.

⁵ Ivi, p. 5. La traslazione di significati ascritti allo stesso luogo/monumento indica la performatività dello spazio berlinese, che nel tempo viene soggetto alla spettacolarizzazione e diventa portavoce di riferimenti culturali diversi. Nel suo saggio J. O. Fischer cita l'esempio della *Neue Wache* schinkeliana, costruita nel 1818 in onore della Guardia Reale, trasformata poi nel 1931 in memoriale per i morti della Prima Guerra Mondiale, dedicata durante la DDR alle vittime del Fascismo e del Militarismo, infine nominata nel 1993 da Kohl “Memoriale Centrale per tutte le vittime della Guerra e della Tirannia”. Fischer fa, inoltre, riferimento al Memoriale di Bernauer Straße, dove la vista sul percorso del Muro offerta al visitatore, riproduce soltanto la prospettiva delle sentinelle di confine.

⁶ “What is emerging in Berlin is an architecture that sends several messages at once-evidence, according to Wise, of a ‘murky self-understanding and insecurity about its future direction’”, *ibidem*.

⁷ Brian Ladd, *The Ghosts of Berlin, Confronting German History in the Urban Landscape*, University Press, Chicago, 1997; Michael Z. Wise, *Capital Dilemma, Germany's Search for a new Architecture of Democracy*, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

in monumenti ufficiali possa edulcorare il senso di responsabilità ed essere equivocata nella sua funzione pedagogica verso il passato. Le critiche alla “topolatry”⁸, all’estetizzazione della sofferenza e del lutto, costituiscono nodi di discussione per gli urbanisti, i quali riconoscono l'autenticità di Berlino proprio nel crogiuolo delle divergenze ideologiche e dei traumi che rappresenta.

Rispetto a tali riflessioni, la Berlino di oggi è indice di una profonda crisi culturale che gli intellettuali ascrivono innanzitutto alle politiche e alla ricostruzione urbanistica degli Anni '90, le quali hanno proiettato la città verso un passato e un futuro ideali, inadeguati ad esprimere la condizione odierna, figlia innanzitutto delle due guerre mondiali, del nazismo e della globalizzazione. La nuova Berlino sembra, infatti, rifiutare i lati oscuri del secolo scorso, offrendo una rappresentazione di sé che emula, invece, gli anni d'oro della Belle Époque e guarda all'americanizzazione. La performatività del suo spazio è così alla base delle trasformazioni urbanistiche e in particolare della costruzione di un mito della capitale che aspira a riecheggiare quello rappresentato dalla città nei primi decenni del '900 e a sperimentare l'ideale di metropoli avveniristica. Questa falsa continuità è ricreata anche dalle rappresentazioni dei media, dove la storia, ridotta a spettacolo e superficie, si distanzia. Percepita come slegata dalle sue implicazioni con il presente, essa è considerata un oggetto da collezionare all'interno di musei o nei luoghi stessi della città che svolgono una funzione narrativa nel trasmettere una visione parziale e virtuale degli eventi.

Le narrazioni dello spazio cittadino sono perciò autoreferenziali, volte a definire un mito di Berlino che Phil C. Langer ritiene determinato innanzitutto dalla condizione di crisi in cui versa la città⁹. Il mito si origina, in particolare, dalla *Wahrnehmungskrise* (crisi percettiva), ossia dalla complessità del reale il quale, definito da molteplici discorsi conflittuali, aspira ad una stabilità di valori e concetti. Il mito che Berlino oggi esprime, è da intendere, quindi, secondo Langer, come fenomeno culturale che si va sviluppando intorno alla capitale, ritenuta la cifra di un processo sociale e simbolico che ben descrive gli effetti della mediatizzazione e della commercializzazione¹⁰. In questo

⁸ Cfr. Jan Otakar Fischer, op. cit., p. 5.

⁹ Cfr. Phil C. Langer, *Kein Ort. Überall. Die Einschreibung von Berlin in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Weidler Buchverlag, Berlin, 2002.

¹⁰ “[...] cos'è anche Berlino: luogo di un'irritante contemporaneità tra uno stile di vita edonistico e una

senso, il mito di Berlino si presenta come meta-discorso che condensa in sé aspetti spesso contrastanti, quali i concetti di “metropoli, centro, nazismo, DDR, Loveparade, i ruggenti Anni ‘20” che rendono la città uno spettro di modelli molteplici per il futuro¹¹. Berlino si determina, in effetti, come il nesso tra discorsi diversi, storici, culturali, sociali, che si confrontano dialetticamente. Rispetto a quest'analisi, Langer definisce la capitale un luogo/concetto di contesa, aperto alla significazione plurale della società globalizzata surmoderna.

Questa connotazione del mito di Berlino considera la capitale tedesca il centro di un discorso sociologico ampio che trova riscontro nei risvolti culturali dello spazio urbano descritti nei paragrafi che seguono. La prospettiva di studio suggerita da Langer è relativa, perciò, non tanto alla città in sé, in quanto luogo concreto, ma ai discorsi prodotti sul *topos Berlino*. Da qui le affermazioni di Langer: “Non si tratta di Berlino, [ma] si tratta di un tendenziale discorso normativo, del mito di una metropoli”¹², che segnalano come la prospettiva di riferimento debba essere innanzitutto il riconoscimento della discrepanza fra la città concreta, i discorsi mediatici – falsati – costruiti su di essa e i discorsi reali che pertengono alla città in quanto spazio storico, simbolico, politico, economico.

Lungo questa interpretazione, Langer riconosce l'esistenza di diversi miti attribuiti a Berlino che esprimono la continuità o la diversità delle visioni che si sono succedute nel tempo: gli Anni Venti si ergono a paradigma della vita metropolitana contemporanea; la svolta dell' '89 e la riunificazione del 1990 sono considerate il punto di partenza per un nuovo mito di fondazione nazionale, diventando emblematiche della perenne trasformazione che coinvolge la capitale, la quale in nome dello spirito di rinnovamento è stata soggetta alla simulazione e alla spettacolarizzazione dei media. Sulla scia di questi esempi e rifacendosi all'analisi di Roland Barthes, Langer ribadisce quanto il mito sia una trasfigurazione di oggetti e realtà concreti in precisi contenuti, modalità di significazione che spesso si sovrappongono a quelli già esistenti, deformandoli o annullandoli del tutto. È quanto denunciano le poesie di Durs Grünbein, che demistificano la rappresentazione falsificata, idealizzata della città, rispondente a

consapevole lotta politica, nel quale si riunificano la felicità individuale e l'azione politica”, *ivi*, p. 8.

¹¹ *Ivi*, p. 11.

¹² *Ivi*, pp. 25, 40.

specifiche strategie comunicative, commerciali e culturali.

Il mito risulta, in effetti, particolarmente efficace nel gestire la crisi e il disorientamento del nostro tempo, che gli intellettuali descrivono nel passaggio epocale alla condizione surmoderna della mediatizzazione e della globalizzazione. In merito a questa tesi, il mito di Berlino si costituisce come forza centripeta aggregante, totalità rispetto alla parcellizzazione, all'esplosione di contraddizioni, alla complessità di oggi; Berlino riflette per la Germania, le aspirazioni a ricostruire un'identità condivisa e si propone innanzitutto come concetto politico-storico-culturale.

Il mito di Berlino rispecchia, tuttavia, anche una dimensione economica, di produzione e consumo di contenuti attribuiti alla capitale. Da questo punto di vista la metropoli tedesca è considerata una categoria di marketing, quando non una strategia di vendita della città stessa¹³. Langer individua, in tale strategia, il processo di economizzazione del discorso culturale che a partire dalla metà degli Anni '90 risulta dominante e costituisce il fondamento dell'autoreferenzialità delle immagini che la città proietta su di sé. Berlino diventa così un *corporate design*, ossia il logo di sé stessa.

Alla costruzione e diffusione di questo logo partecipa in buona parte anche il fenomeno letterario che si è imposto con un preciso mercato, puntando proprio sulla rappresentazione della capitale che è considerata il soggetto per eccellenza da circa un decennio. Berlino si presenta oggi come la cifra della ricerca letteraria verso nuovi paradigmi tematici e formali, la risposta alla fine delle grandi narrazioni; una modalità alternativa di critica politico-sociale, anche se principalmente legata all'espressione delle singole soggettività.

Dal punto di vista politico, il mito di Berlino assume, infine, una rilevanza particolare nella misura in cui si configura come la declinazione di prospettive differenti, tra cui il conflitto Est-Ovest, le scelte della riunificazione e della globalizzazione, il discorso sulla memoria, la ricerca di nuovi ideali, il ritorno all'utopia. Si considerino a questo proposito le definizioni di “Laboratorio del futuro”, “Città del futuro”, “Metropoli del nuovo centro d'Europa”¹⁴ che esprimono il progetto e l'aspirazione politica di rendere Berlino il luogo paradigmatico della Germania e dell'Europa contemporanea, al di là

¹³ Ivi, p. 33.

¹⁴ Ivi, p. 233.

degli stereotipi, della visione contraffatta che i media comunicano. A questo proposito Langer, per segnalare l'avvio del discorso politico inerente alla capitale, cita la data del 1995, quando dopo la riunificazione, la proclamazione della Repubblica Berlese riportò al centro la questione di una continuità nazionale¹⁵. Eppure oggi l'aspetto politico riguarda in particolare l'impossibilità di una determinazione teorica della Repubblica Berlese, che proprio per la sua complessità viene lasciata all'espressione letteraria, dove una nuova generazione di autori presenta lavori sulla città nella quale riconosce la propria appartenenza culturale e storica.

Il mito di Berlino riflette, così, dal punto di vista culturale, economico, politico, la performatività simbolica dello spazio cittadino, la de-realizzazione dei luoghi concreti che, investiti di significati, vanno a definire una meta-città sovrapposta a quella reale. Se da un lato risulta essere l'espressione della cultura surmoderna, della simulazione vuota, dell'edonismo e della commercializzazione, dall'altro, però, resta indice della potenziale ricchezza che in quanto concetto, categoria di analisi della realtà contemporanea esprime: lo spazio fisico della città è soggetto alla continua trasfigurazione nel tentativo costante di progettare, sperimentare valori e identità rispondenti il più possibile al presente e in grado di delineare una prospettiva futura.

L'intreccio di discorsi che connotano il mito di Berlino costituisce, quindi, una risorsa indispensabile per lo studio della capitale tedesca e di riflesso della Germania contemporanea. In particolare nei capitoli seguenti si indagherà il discorso letterario che, nell'offrire un'ulteriore rappresentazione della città, sembra risolvere in sé tutti gli altri argomenti (storici, politici, commerciali), i quali concorrono in modo interdipendente alla costruzione di Berlino come città ideale.

Riguardo a queste considerazioni “il testo torna ad essere fondativo di spazi umani” e “la letteratura fa la sua parte contribuendo ad alimentare la fiamma identitaria ed ereditando il compito che una volta era appannaggio del mito”¹⁶. La letteratura è considerata, in effetti, strumento principe della geocritica, nonché l'artefice della creazione di uno spazio ideale, secondo cui, citando il geografo Westphal, “l'utopia si

¹⁵ Cfr. Jürgen Habermas, *Die Normalität einer Berliner Republik. Kleine Politische Schriften VI-II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995; Johannes Gross, *Die Begründung der Berliner Republik. Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1995.

¹⁶ Bertrand Westphal, *Geocritica, Reale Finzione Spazio*, cit., pp. 211, 214.

apre una strada nel libro e attraverso il libro, *non luogo* per eccellenza che tuttavia evoca luoghi come altrettanti fantasmi di cui si registra sbalorditi l'esistenza”¹⁷.

Rispetto a questi paradigmi di analisi, Berlino si costituisce idealmente come *Thirdspace*, in quanto esprime l'indissociabilità tra spazio umano e letteratura, reale e immaginario, per cui la rappresentazione di sé tende costantemente ad essere integrata nella sua realtà concreta e sociale. Il fenomeno Berlino incarna così l'aspirazione a realizzare un modello alternativo di città autentica che riunisca in sé la città materiale e la meta-città immaginata dai testi e dai discorsi proiettati su di essa.

2.2 Il mito di Berlino: trasfigurazione simbolica del palinsesto urbano

Alla luce delle teorie fin qui riportate, Berlino si configura come spazio stratificato di valenze molteplici che investono direttamente la sua topografia, la quale è alla base della costruzione del suo mito. Per questo le categorie di analisi proposte dalla geografia culturale, articolate in *space-place-mobility*¹⁸ e applicate allo studio della vita metropolitana contemporanea, risultano essere le più efficaci per indagare la scena socio-letteraria della Germania attuale; così come le tendenze critiche dello *spatial turn* e del *topographical turn* sono da considerare due paradigmi necessariamente tedeschi.

Il concetto di spazio ha fondato e segnato in modo traumatico la storia tedesca del Novecento, continuando a distinguersi oggi per il valore culturale che conferisce a Berlino e alla sua rappresentazione letteraria¹⁹. Così, nonostante gli effetti catastrofici

¹⁷ Ivi, pp. 212. A tal riguardo è chiarificatrice la definizione che Umberto Saba diede di Trieste, “una città fatta di carta”- una “letteratura al quadrato”, per sottolineare l'azione creativa degli scrittori nei confronti dello spazio e l'autogenesi dei testi sulla città, “come se il testo avesse smesso di nascere dalla città, sorgendo piuttosto da altri testi di cui la città era stata oggetto”. Lo stesso Claudio Magris afferma: “Svevo, Saba, Slataper, non sono tanto scrittori che nascono in essa [nella città] e da essa, quanto scrittori che la generano e la creano, che le danno un volto, il quale altrimenti in sé, come tale, forse non esisterebbe”, ivi, pp. 214-215.

¹⁸ Ivi, pp. 13-14; Cfr. Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2002. La triade *space-place-mobility* riassume le condizioni di vita nella surmodernità. B. Westphal fa presente come la distinzione tra spazio (realtà astratta e amorfa) e luogo (realtà concreta e fattuale) sia indefinita e abbia nutrito costantemente il dibattito filosofico. Citando il geografo americano Yi-Fu Tuan lo spazio è la libera espressione di mobilità, mentre il luogo è un centro calmo dai valori stabiliti, un punto di riposo per lo sguardo umano, una geografia articolata con un preciso significato. La mobilità oggi appare intrinsecamente legata a queste due dimensioni, determinando uno stato permanente di *trasgressività* e rendendo lo spazio un insieme sostanzialmente fluido.

¹⁹ “German Studies seems particularly well suited to analyses of space, given the long term centrality of space and spatial imaginary to German culture (the struggle for a German nation state, territorial wars of

che sono seguiti alla scelta di un modello territoriale totalitario, la rappresentazione dei luoghi resta in primo piano nella politica e nella letteratura tedesca, diventando il fulcro di un preciso progetto identitario e di una voce critica rispetto ad una realtà urbana sempre più ibrida e transnazionale. Lo *spatial turn* ha sollecitato, in Germania, uno *shift* da una dimensione esclusivamente nazionale ad un contesto globale di discussione della cultura, dove il modello prescelto per comprendere gli aspetti della surmodernità è quello di uno spazio *trans-historical* e *trans-national*. La dialettica *globale-locale* si è affermata anche in Germania come punto di riferimento per l'analisi dei fenomeni storici, sociali e culturali contemporanei.

La classificazione di *luoghi antropologici* e *non luoghi*, formulata da Marc Augé, trova, dunque, pieno riscontro nell'esperienza berlinese, dove l'alternanza nel panorama urbano di spazi vuoti e ricodificati riflette la condizione surmoderna di vivere in un *empty time*, causa a sua volta di un processo di *emptying space*²⁰, che ha caratterizzato le diverse fasi di distruzione e ricostruzione delle città tedesche e che ora costituisce uno degli effetti principali della globalizzazione. Il paradigma del vuoto ha accompagnato la storia della Germania e in particolare di Berlino, diventando un aspetto strutturale del suo palinsesto, non solo da un punto di vista architettonico, ma anche culturale-simbolico. Dopo la caduta del Muro, la globalizzazione ha, inoltre, investito la società tedesca, catapultandola sullo scenario internazionale ed estremizzando nell'esperienza urbana la tensione e la scissione tra *space* e *place*, riscontrabile anche nella corrispondente mobilità di informazioni e merci per cui i luoghi si sono trasformati in ulteriori spazi vuoti, anonimi, assumendo la funzione di semplici canali di flusso²¹.

Così il concetto di spazio assume tuttora per la Germania e in particolare per Berlino un valore storico fondamentale che è alla base della nuova gestione della città dopo la

aggression and constantly changes borders)", Jaimey Fisher, Barbara Mennel (eds.), *Spatial Turns: Space, Place and Mobility in German Literary and Visual Culture*, in *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, n. 75, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, 2010, p. 9.

²⁰ "For Giddens the separation of time from place allows for the process of disembedding, defined as the 'lifting out' of social relations from social context of interaction and their restructuring across indefinite spans of time-space. Empty space results from the separation of space from place; place then becomes a fantasy because locales are now penetrated by faraway influences", *ivi*, p. 13.

²¹ David Harvey definisce il paradosso tra *space* e *place* tipico della globalizzazione spiegando che: "The less important the spatial barriers, the greater sensibility of capital to variations of place within space and the greater the incentive for places to be differentiated in ways attractive to capital", *ivi*, p. 16.

riunificazione. La sua analisi risulta, inoltre, indispensabile per cogliere le trasformazioni più rilevanti che si sono susseguite in quest'ultimo decennio rispetto alla scena letteraria, la quale non può prescindere dall'indagine del palinsesto berlinese, fonte primaria del proprio discorso mitico sulla capitale. Secondo questa chiave di lettura, il mito di Berlino manifesta pienamente l'osmosi fra lo spazio urbano della metropoli tedesca e le trasfigurazioni di esso nella letteratura di oggi, sancendo la stretta collaborazione tra studi geografici e letterari, alla base delle nuove interpretazioni della geocritica.

Nel rispetto di queste considerazioni, si individuano nelle righe seguenti le caratteristiche salienti della topografia berlinese che alimentano la rappresentazione letteraria della città, diventando parte integrante della sua immagine mitica. Il palinsesto di Berlino viene analizzato nei seguenti spazi simbolici in grado di rappresentare la particolarità della storia tedesca e della sua attuale percezione nel contesto della surmodernità.

Per cominciare la definizione di *open city* suggerisce interessanti parallelismi, riscontrabili nell'organizzazione attuale dello spazio urbano, ma anche nel clima di continue trasformazioni che caratterizzano Berlino dal 1990. La denominazione di città aperta richiama alla mente, inoltre, il celebre film di Rossellini sulla Roma del dopoguerra, nonché il suo corrispondente berlinese *Germania anno zero* girato nel 1947. Quest'ultimo già anticipa, nel titolo, il significato di *Stunde Null* (ora zero) che caratterizzerà le svolte del 1989 e degli Anni '90²². In questo senso, lo spazio aperto viene strettamente correlato al vuoto delle macerie, il quale per quanto sia stato riconvertito in spazi aperti di altro genere, destinati alla commemorazione, resta ancora visibile. Ne è un esempio il memoriale realizzato da Eisenman per gli ebrei assassinati in Europa durante il nazismo. L'area estesa di Ebertstraße, nelle vicinanze del Reichstag, ospita dal 2006 il monumento all'Olocausto insieme al relativo museo sotterraneo. La grande superficie occupata dall'installazione provoca una reazione di inquietudine che richiama sia l'agorafobia sia la claustrofobia; le stele di diverse dimensioni

²² Cfr. Andrew J. Webber, *Berlin in The Twentieth Century. A Cultural Topography*, University Press, Cambridge, 2008, in particolare pp. 14-15. Nella sua analisi Webber fa notare come il vuoto simboleggi lo spazio mentale e concreto della *tabula rasa* riferibile spazialmente alla *Trümmerstadt* (città delle macerie) e temporalmente alla *Stunde Null* (ora zero), esperienze comuni al secondo dopoguerra e alla svolta dell' '89.

intrappolano il visitatore in un labirinto, disorientandolo in un ambiente al tempo stesso vasto e opprimente. Questo monumento realizza la sintesi dei significati simbolici che si ritrovano nel palinsesto berlinese: attraverso la dialettica aperto-chiuso, interno-esterno, lo spazio vuoto è ricodificato in luogo di rammemorazione; diventa così espressione del rapporto conflittuale con la storia e del sentimento di *unheimlich* (inquietudine)²³.

La singolarità della topografia berlinese e l'importanza culturale che ha assunto nel tempo è rappresentata anche da una peculiarità architettonica delle case, che si contraddistinguono per la presenza di un locale chiamato con il nome stesso della città: il *Berliner Zimmer* (la stanza berlinese). Si tratta dell'ingresso, vestibolo, disimpegno, anticamera; luogo di passaggio situato fra il corridoio e gli altri ambienti dell'appartamento che, poiché si colloca fra la luce e il buio, l'intimità e l'esclusione, la comunicazione e l'isolamento, è contrassegnato come spazio della nostalgia e della memoria frammentata e lacunosa²⁴.

Lo straniamento e l'indefinibilità associati allo spazio berlinese sono rappresentati altresì da un oggetto simbolico, la valigia, che al pari del *Berliner Zimmer* è metafora dell'esperienza del transito, diventando un tema del discorso sulla città, un elemento di cultura popolare, grazie anche alla famosa canzone di Marlene Dietrich *Ich hab noch einen Koffer in Berlin*. La valigia connota ulteriormente lo spazio di Berlino come interstiziale; in questo è anche *topos* della condizione di esilio che ha pesato nella storia della Germania, soprattutto rispetto alla deportazione di massa degli ebrei che vennero prima ghettizzati e poi banditi dalle città nei campi di concentramento al di fuori del territorio cittadino.

Alla luce di queste riflessioni, lo spazio dilaniato da fratture e separazioni rappresenta una costante della storia di Berlino; in particolare, esso esprime la sua tragicità durante la Guerra Fredda, quando nuovamente si ripropongono le dinamiche di contrapposizione, disgregazione e claustrofobia, per cui il sentimento di *unheimlich* riaffiora attraverso altri vuoti che si generano nella città, rappresentati per esempio dalle *ghost stations* delle linee metropolitane divise tra Est ed Ovest, dove le fermate comuni venivano soppresse. In quel periodo, il Muro stesso identifica un *in-between place*, una

²³ In ciò Webber individua il contrasto tra *home space* e *un-homely space* e descrive Berlino come una *uncanny city* paradigmatica della surmodernità.

²⁴ Ivi, p. 18.

soglia tra lecito e illecito, un luogo di confine e di proiezioni simbolico-culturali. Lo spazio di separazione del Muro costituisce quasi una realtà virtuale, poiché al di sotto di esso corrono tunnel e sottopassaggi i quali riunificano la città, così come al di sopra, il cielo riafferma la continuità geografica tra Est ed Ovest. Berlino divisa viene ulteriormente connotata come doppia, speculare, simbiotica; emblematiche a tal riguardo sono le metafore coniate da poeti, scrittori, registi che si sono confrontati nel tempo con lo spazio frammentato della loro capitale: “Berlin Twohearted City” (Berlino città dei due cuori), Heiner Müller, “Berlin siamesische Stadt” (Berlino città siamese), Peter Schneider, “Der geteilte Himmel” (*Il cielo diviso*), Christa Wolf, “Der Himmel über Berlin” (*Il cielo sopra Berlino*), Wim Wenders.

Webber individua, infine, un altro *locus classicus* ascrivibile al palinsesto berlinese: la superficie, che domina la rappresentazione della città a partire dalla Repubblica di Weimar e indica tutt'oggi gli aspetti della cultura e del consumismo di massa, basati sul modello del capitalismo globale. Se già Kracauer riconosce durante i “ruggenti Anni '20” gli effetti dell'economia dello spettacolo nei fenomeni di intrattenimento di massa e di mediatizzazione, diffusi anche dalla fioritura di un'ampia produzione fotografica e cinematografica in gran parte dedicata alla metropoli moderna (soggetto privilegiato di questi nuovi mezzi di comunicazione e rappresentazione), Webber descrive il progetto culturale weimariano alla base del mito odierno di Berlino: la città diventa, infatti, *Schauplatz* (luogo di rappresentazione), all'insegna di uno spazio spettacolare e speculare dalle molteplici superfici componibili che creano luoghi virtuali, i quali, però, annunciano sotto la loro patina scintillante, una catastrofe imminente²⁵.

Strettamente legate agli aspetti dello spazio berlinese finora descritto, si considerano, da ultimo, le metafore archeologiche di *sand city* e *stone city*, che rimandano anche ad antiche leggende: Berlino sarebbe stata fondata sulla terra sabbiosa della regione della Marca del Brandeburgo. La sabbia rappresenterebbe la condizione di provvisorietà, straniamento, mobilità, insita in Berlino fin dalla sua origine, che portò Kracauer persino a dubitare della sua natura terrestre: “the dubious relationship of Berlin to the

²⁵ In quest'ultimo aspetto molti studiosi ritrovano evidenti corrispondenze con l'immagine che Berlino ha assunto in seguito alla ricostruzione degli Anni '90. Il succedersi di *cover images* attribuite alla capitale tedesca intensifica oggi la discontinuità fra spazi del passato e del presente, luoghi della memoria e *non luoghi* che vengono vissuti come precari e transitori, nella ricerca continua di un volto autentico della città.

earth”²⁶. La metafora della sabbia allude, inoltre, non solo alle continue trasformazioni che hanno coinvolto la città, ma diventa, soprattutto nelle opere di autori contemporanei, il simbolo di erosione, di disfacimento della storia precedente, della metaforizzazione (*Entstellung*) continua dello spazio urbano; infine di uno stato psicologico alterato nei confronti della memoria collettiva, carica di traumi e tabù dell'epoca nazista e della Guerra Fredda.

Alla luce di quest'analisi, Berlino si connota per una mobilità spaziale, temporale e semantica, configurandosi al tempo stesso come *Zeitraum*, icona di un preciso tempo storico e *Zeit-traum*, spazio onirico aperto all'immaginazione e alla significazione mitica²⁷. Gli aspetti del palinsesto berlinese individuati finora attraverso le categorie di città aperta, di spazio vuoto, spazio transitorio, spazio virtuale e archeologico si ripropongono come icone del mito di Berlino, costanti non solo dell'architettura della città, ma anche delle sue trasposizioni letterarie. Nei paragrafi seguenti ci si soffermerà in particolare sulle implicazioni culturali dei vuoti berlinesi in quanto spazi simbolici e dei *non luoghi* in quanto spazi virtuali, analizzandoli prima dal punto di vista architettonico e in seguito nella poesia di Durs Grünbein.

2.2.1 Gli spazi vuoti di Berlino: depositi simbolici della storia

La ricostruzione urbana e simbolica di Berlino intrapresa dopo l' '89²⁸, oltre ad essere esemplificativa della dinamica *space-place*, è stata oggetto di analisi per il geografo statunitense Huyssen che ha approfondito, in particolare, il fenomeno degli *empty places* berlinesi, definendoli *voids*²⁹. Rispetto al mito di Berlino, la categoria di spazio vuoto è significativa per due accezioni: il vuoto come icona del passato, il vuoto come effetto della globalizzazione che ha privato i luoghi di autenticità. Nelle righe successive si considererà il primo significato; alla seconda connotazione si dedicheranno, invece, i paragrafi che affronteranno l'analisi dei *non luoghi* berlinesi.

²⁶ Andrew J. Webber, op. cit., p. 25.

²⁷ Ivi, p. 62.

²⁸ La storia di Berlino è segnata da due ricostruzioni fondamentali, entrambe rilevanti sul piano politico, economico e simbolico: la prima successiva alla seconda guerra mondiale, la seconda realizzata dopo la caduta del Muro.

²⁹ Andreas Huyssen, *The voids of Berlin*, cit., pp. 57-81.

Riferendosi agli studi di Huyssen, i vuoti che caratterizzano Berlino si originano innanzitutto dalla storia, nelle rovine lasciate dai bombardamenti della seconda guerra mondiale che rasero al suolo, letteralmente, la maggior parte delle città tedesche. Il processo di formazione dei vuoti perdura poi negli anni seguenti attraverso la ricostruzione urbana del dopoguerra (la cosiddetta *Sanierung*), dove interi quartieri vengono riedificati per cancellare del tutto le tracce del nazifascismo, ma anche per evitare che si creino luoghi di pellegrinaggio per i neo-nazi³⁰.

Successivamente il cosiddetto *wasteland*, ossia il campo minato a ridosso del Muro che separava le parti Est ed Ovest durante la Guerra Fredda, costituisce un altro vuoto significativo del palinsesto berlinese. Come si è già accennato in precedenza, la stessa rappresentazione cartografica di Berlino si distingue, in quel periodo, per l'assenza sulle mappe cittadine di uno o dell'altro dei due stati tedeschi.

Dopo la caduta del Muro il palinsesto urbano acquisisce ulteriori spazi vuoti che si trasformano all'interno della città in vere e proprie narrazioni della storia. Huyssen cita il caso del vasto terreno che si estendeva dalla Porta di Brandeburgo fino a Potsdamer Platz e a Leipziger Platz, che i Berlinesi chiamavano "prateria della loro storia", "wonderful city steppes"³¹; oggi, tuttavia, simbolo di un modo nuovo di concepire la metropoli: ricostruzione dell'*immagine* di Berlino, più che dello *spazio* eterogeneo della storia e della preservazione della memoria.

Sulla base di quest'analisi topografica, i vuoti berlinesi esprimono la dialettica *visibile-invisibile* che definisce non solo il rapporto degli abitanti con la storia della città, ma diventa anche fonte di ispirazione per realizzazioni artistiche come quella di Christo e Jeanne Claude che nel giugno 1995 coprirono il Reichstag con teli di nylon, i quali investiti dal vento ricreavano, a partire dalla struttura sottostante dell'edificio, molteplici figure. Questa installazione ebbe molto successo, forse per la capacità di evocare un passato sinistro dal quale si voleva ricominciare una nuova esistenza. Non diversamente, la cupola di Norman Foster che sormonta il Parlamento tedesco si propone di ricordare oggi, con la sua struttura in vetro, l'ideale di trasparenza democratica che ha ispirato la fondazione della Repubblica Berlinese. In particolare,

³⁰ Ivi, pp. 63-64.

³¹ Ivi, p. 65.

l'apertura al pubblico della relativa terrazza consente la fruizione dell'intero panorama cittadino ad un *flâneur de l'air* che possa così osservare la città con spirito critico, riconoscendo i significati dei singoli spazi urbani. Questi esempi confermano il potere performativo dello spazio berlinese, in particolare dei vuoti, in grado di generare categorie interpretative per la storia tedesca ed essere alla base di progetti artistici e letterari che indagano l'identità della Germania di oggi.

Lungo queste riflessioni, Huyssen sottolinea nei suoi studi³² la ricchezza semantica dei *voids* i quali indicano non solo il *non detto*, i tabù relativi agli eventi storici più problematici, ma segnalano anche un'altra caratteristica essenziale della città: la mancanza di un centro urbano simile a quello londinese o parigino, ma non per questo non esistente, bensì de-centralizzato in spazi molteplici, ognuno dei quali significativo in modo diverso rispetto al passato. Ogni edificio e luogo del palinsesto berlinese è, in effetti, portavoce di vecchie e nuove riscritture³³. Il palinsesto della capitale tedesca richiede così una lettura dinamica nel tempo e nello spazio, proprio sulla base della dialettica assenza-presenza, passato-presente, distruzione-ricostruzione, fine-inizio. Di fronte a ciò gli spazi vuoti rivendicano una consistenza e un significato reali; per quanto oggi quasi del tutto invisibili, restano di fatto incisi indelebilmente nel palinsesto urbano e in quello mentale dei cittadini. Tuttavia questi vuoti molteplici, affollati da fantasmi del passato con i quali Berlino che aspira a diventare la capitale del 21° secolo deve rinegoziare la sua identità contemporanea, appaiono in alcuni casi ancora oggi sotto forma di rovine, creando a livello urbanistico una discontinuità che rispecchia i fondamentali momenti di cesura della storia tedesca³⁴. La frammentazione insita nel palinsesto urbano svolge così anche una funzione di testimonianza rispetto alle molteplici memorie della città.

Ciononostante, la visibilità che gli spazi vuoti hanno garantito alla storia ha generato sovente una reazione di estraniamento e di rifiuto negli abitanti, portando a colmare tali assenze in modo inadeguato. In questo senso, il nesso memoria-oblio caratterizza il

³² Andreas Huyssen, *Present Past, urban Palimpsest and the politics of memory*, Stanford University Press, California, 2003.

³³ "Berlin is a text frantically being written and rewritten", *ivi*, p. 49.

³⁴ Ne è un esempio la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche di Zoologischer Garten che con la sua torre tronca è testimonianza viva della seconda guerra mondiale.

rapporto conflittuale della Germania con il suo passato, sancendo la differenza tra *luoghi simbolici* e *non luoghi*: la politica di ricostruzione urbana è stata spesso orientata alla dimenticanza più che alla memoria. Sono molto eloquenti a questo proposito la rinominazione delle strade di Berlino Est dopo la caduta del Muro, oppure lo smantellamento dei monumenti al socialismo, così come l'attuale progetto di edificazione del vecchio Palazzo degli Hohenzollern sulle macerie del Palazzo della Repubblica, sede del governo della ex-DDR³⁵. Si tratta di luoghi che una volta cancellati hanno lasciato delle lacune nella storia di quei cittadini che li avevano vissuti e sentiti propri. Si attua in tal modo una riscrittura del palinsesto imponendo una ben precisa autorità politica che prescinde dalla condivisione degli spazi con gli abitanti e che innesca ulteriori dinamiche di alienazione.

Secondo Huyssen questa strategia dell'oblio fu molto pubblicizzata, implicando al tempo stesso non solo la cancellazione di alcuni spazi simbolici della storia tedesca, ma trasformando quest'ultimi in *non luoghi* virtuali, soggetti continuamente alla progettazione e alla spettacolarizzazione di nuovi significati. A questo proposito si ricorda la campagna del 1996 che proponeva lo slogan "*Berlin wird*" (Berlino diventa), il quale presenta volutamente un'incompletezza nella frase; tale sospensione del senso indica chiaramente la condizione in cui versa la città ancora oggi e che la caratterizza meglio: l'essere a partire dagli Anni '90 un "vuoto", una "voragine" aperta alla costruzione e alla significazione del suo spazio, in perenne cambiamento. Questa struttura ellittica del palinsesto berlinese riafferma senz'altro la problematicità dell'identità e della memoria tedesca, rievocando la celebre definizione di Karl Scheffler, risalente ormai a più di un secolo fa: "Forever to become and never to be"³⁶, e che oggi risuona ancora attuale.

Lo spazio vuoto sembra così essere connaturato, fin dalle origini, alla realtà urbana berlinese; già nel 1935 Ernst Bloch descriveva la vita della Berlino weimariana come "*Funktionen im Hohlraum*" (funzioni nel vuoto), riferendosi al collasso della cultura borghese ottocentesca, visibile anche dal punto di vista urbanistico: l'architettura

³⁵ Cfr. Cristina Bianchetti, Tomà Berlanda, *I paradossi del castello*; Antonella Gargano, *Demolizioni. Berlino tra progetto architettonico e discorso letterario*, in Anna Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro. Berlino e i linguaggi della riunificazione*, Franco Angeli, Milano, 2009, pp. 11-40.

³⁶ Andreas Huyssen, *The voids of Berlin*, cit., p. 62.

imponente delle *Mietkasernen* veniva sostituita da uno stile funzionalista e moderno, figlio di una cultura della distrazione, dello sfarzo e del *glamour*. Il *vacuum* a cui Bloch faceva riferimento alludeva anche ai fenomeni che coinvolsero la Germania dopo la prima guerra mondiale: l'affermazione del capitalismo che condusse all'imitazione del modello americano ("Berlin as a Chicago on the Spree") il quale rappresentava la nuova modernità economica, tecnologica e culturale³⁷.

Da questo excursus sul valore reale e simbolico dei *voids* berlinesi è possibile trarre innanzitutto un ammonimento rispetto alla condizione attuale: per affrontare il suo presente di perenni ricostruzioni, Berlino sembra scegliere nuovamente il modello americano per ricrearsi non solo un'immagine, ma anche una storia ex-novo. È opportuno, allora, discutere criticamente su tale scelta, soprattutto alla luce delle soluzioni architettoniche recentemente adottate³⁸; le disamine urbanistiche e le rappresentazioni letterarie della Berlino odierna sembrano essere le fonti più significative a cui attingere per comprendere la realtà tedesca contemporanea e i suoi progetti di sviluppo futuri: verso un'ulteriore fuga da se stessa? O verso un proficuo processo di integrazione tra passato e presente, *space* e *place*, *global* e *local*?

2.2.2 L'architettura di Libeskind: il vuoto come spazio di rammemorazione critica

Secondo Huyssen il progetto architettonico che nel palinsesto berlinese rappresenta al meglio la problematicità dei vuoti, restituendo loro una visibilità autentica ed affrontando il rapporto complesso con la memoria e la storia, è quello realizzato nel 1997 da Daniel Libeskind per il museo ebraico. Alla base del progetto di Libeskind c'è la condivisione del giudizio severo sulla ricostruzione degli Anni '90 e sulla visione simbolica dello spazio vuoto in quanto espressione di un passato tragico che per convenienza si tende a cancellare³⁹. Con questi propositi, Libeskind si fa portavoce di

³⁷ Ivi, pp. 62, 63, 69.

³⁸ Andreas Huyssen: "Looking at the forces and pressures that currently shape the new Berlin, one may well fear that the ensemble of architectural solutions proposed may represent the worst start into the twenty-first century one could imagine for this city. Many of the major construction projects, it seems, have been designed against the city rather than for it. Some of them look like corporate spaceships reminiscent of the conclusion of *Close encounters of the Third Kind*", ivi, p. 72.

³⁹ Daniel Libeskind: "[...] and there in our minds, this image of the Potsamer Platz void will remain for decades. Something like that cannot be easily erased, even if the whole area is developed", ivi, p. 73.

un'architettura della memoria⁴⁰ che sfrutta gli spazi vuoti e la loro enorme carica simbolica, non solo da un punto di vista funzionale – i vuoti sono strutture dell'edificio ideato da Libeskind – ma anche a livello metaforico – i vuoti sono considerati mediatori e testimoni della storia, innanzitutto del genocidio degli ebrei di Berlino. La realtà fisica e metaforica dello spazio vuoto vengono usate da Libeskind per affrontare il tema dell'identità nazionale tedesca e berlinese, che non può prescindere da quella ebraica; Libeskind tenta di rievocare una storia e una memoria comuni e di proporre, attraverso l'organizzazione spaziale del suo museo, una modalità nuova di viverle.

La fruizione dello spazio da parte del visitatore si risolve in un effetto straniante: l'entrata sotterranea dal vecchio edificio del museo conduce al nuovo ampliamento di Libeskind, che si snoda in un percorso a zig zag (simile alla forma di un fulmine o ad una stella di Davide frammentata) creando immediatamente discontinuità tra gli ambienti⁴¹. Libeskind stesso definì questo tipo di articolazione “Between the lines”; il visitatore attraversa spazi rettilinei intervallati da improvvise strettoie, segmentazioni, zone arzigogolate o sospese tra i diversi elementi architettonici che nelle loro reciproche intersezioni danno origine a molteplici spazi intermedi. I vuoti risultano essere così strutture portanti e di equilibrio dell'edificio, oltre che eloquenti tracce della storia comune a tedeschi ed ebrei. La visione ingenua e conciliante di un'armonica simbiosi tra i due popoli è demistificata proprio dall'architettura del museo che attraverso i suoi spazi interstiziali rende conto delle fratture che si sono verificate tra le due culture e che non possono essere colmate semplicemente con le installazioni, le immagini virtuali e gli oggetti presenti nelle sale del museo.

L'intero progetto tiene conto del rischio di monumentalizzare ed estetizzare il passato, evitando di offrire una visione ideale e riconciliata di esso. Nella sua funzione di rammemorazione critica, Huyssen definisce lo *Jüdisches Museum* un *antimonumental monumentality* in contrasto con la *unselfconscious monumentality* delle politiche

⁴⁰ Andreas Huyssen: “As an architecture of memory, it also opposes the post nationalism of global corporate architecture à la Potsdamer Platz and Leipziger Platz, an architecture of development that has neither memory, nor sense of place”, *ivi*, p. 81.

⁴¹ *Ivi*, p. 75. Lo *Jüdisches Museum* realizzato da Libeskind consiste nell'ampliamento del precedente *Berlin Museum* con sede in uno storico palazzo barocco. Il progetto attua, così, l'unione dei due musei e la suddivisione tematica in tre parti: la prima riferita alla storia della città di Berlino dal 1970 fino ad oggi, la seconda dedicata alla storia degli ebrei berlinesi e la terza, intesa come sintesi delle due precedenti, rappresentativa delle relazioni sociali e culturali tra tedeschi ed ebrei.

ufficiali. Di fronte a tali problematiche, il modello di Libeskind riesce a colmare un vuoto concettuale di comprensione e immaginazione di una nuova Berlino, tra la nostalgia per un modello urbano pre-1914 e la tensione verso un ideale di metropoli entropica post-2002. L'architettura di Libeskind dà prova dell'alto valore simbolico della topografia berlinese, la quale proprio negli spazi vuoti riflette i significati della storia tedesca. In questo, la profondità dei *voids* si contrappone chiaramente alla superficialità dei *non luoghi* prodotti dalla mediatizzazione e dalla commercializzazione, che a partire dalla *Wende* hanno investito lo spazio della capitale.

2.2.3 I *non luoghi* di Berlino: spazi di assenza o spettacolarizzazione della storia

Dopo aver definito la complessità simbolica dei vuoti berlinesi, si considerano nelle righe seguenti alcuni *non luoghi* della capitale tedesca che rispondono a nuove modalità di raccontare e rapportarsi alla storia, tipiche, secondo la teoria di Marc Augé, della virtualizzazione della realtà contemporanea.

La ricostruzione di Potsdamer Platz viene considerata il simbolo dei cambiamenti della riunificazione e della globalizzazione, oltre che l'affermazione di un modello di città virtuale, ridotta a pura immagine di consumo, alla stregua del mito veneziano⁴². La fruizione estetico-commerciale di questo *non luogo* si offre per lo più alle pratiche di uno specifico *flâneur*, il turista viaggiatore, che non dimora più nella città, ma si sposta continuamente, quasi come un profugo, un *displaced migrant*. Il Sony Center con il suo telone multicolore rappresenta, così, un'architettura che ha completamente sbaragliato sia la nostalgia per il modello neoclassico schinkeliano, a cui si rifacevano i fautori della *critical reconstruction*⁴³, sia la risignificazione dei vuoti attraverso una memoria critica che restituisca la voce alla storia rimasta invisibile.

Questo cambiamento nella fruizione del palinsesto berlinese, ridotto a *non luogo* turistico e commerciale, si riscontra a partire dal 1990, quando la ricostruzione promosse la produzione di immagini virtuali relative a Berlino. Ci si riferisce in questo

⁴² Cfr. Anna De Biaso, *Venezia è un'eterotopia. Uno sguardo americano*, in Rossana Bonadei (a cura di), op. cit., pp. 199-210.

⁴³ I rappresentanti della *critical reconstruction* furono Hans Stimmann e Vittorio Lampugnani, i quali negli Anni '90 espressero la necessità di recuperare una continuità architettonica con lo stile neoclassico precedente il primo conflitto mondiale, allo scopo di restituire ai berlinesi un'identità ideale di riferimento paragonabile a quella della *Gründerzeit*.

caso al fenomeno della *Info Box*, un'installazione temporanea su una terrazza panoramica situata in Leipziger Platz, dove i cittadini nel 1995 vennero invitati ad osservare dall'alto l'intera città e nello stesso tempo a vedere su appositi schermi la realizzazione finale dei progetti di ricostruzione di Potsdamer Platz, con i suoi complessi della Mercedes e della Sony. Guardando al computer le simulazioni di tali spazi ricostruiti, i cittadini si trasformarono in *cyber-flâneurs*⁴⁴. Questo avviò un processo di rappresentazione virtuale dello spazio cittadino; in ogni *Baustelle* (cantiere) si montarono delle *Schaustellen* (postazioni di osservazione). La ricostruzione di Berlino venne alimentata come un programma culturale, mettendo a disposizione dei cittadini percorsi guida nei siti di edificazione del nuovo palinsesto urbano. Huyssen analizza tale fenomeno sottolineando il passaggio dal vuoto come rovina storico-esistenziale di uno spazio intriso di memoria e identità per i cittadini, al vuoto dell'immagine virtuale venduta ai turisti: "From void, then, to mise en scène and to image, images in the void: Berlin wird... Berlin becomes image"⁴⁵.

Con questi progetti si constata il trionfo della dimensione commerciale e l'inizio per la Germania di ristrutturazioni dello spazio cittadino all'insegna della vendibilità dei luoghi e delle loro immagini storiche e culturali. La ricostruzione dello spazio berlinese secondo i parametri della spettacolarizzazione ha indotto, così, non pochi fenomeni di alienazione verso i significati tradizionali della città. A questo riguardo Huyssen considera per esempio l'area shopping di Friedrichstraße, che in seguito alla sua riedificazione, diversamente da quanto promettevano le simulazioni progettuali, appare oggi eccessivamente monumentale ed oppressiva; le aspettative dei cittadini sono state spesso disattese con realizzazioni che hanno aumentato lo straniamento verso spazi volti a soddisfare tutt'altre esigenze.

In tal senso si ritrova il rischio annunciato dai sociologi Lefebvre ed Augé rispetto al valore d'uso della città: immobilizzare il *flâneur*-cittadino in una realtà virtuale, limitare perciò la sua visione creativa, nonché semplificare e rendere inaccessibili i luoghi all'elaborazione critica della memoria storica. L'immaginario comune rischia in questo modo di soggiacere ad interessi economici e di promuovere un mito falsato, in cui è

⁴⁴ Cfr. Andreas Huyssen, *The voids of Berlin*, cit., pp. 69-71.

⁴⁵ Ivi, p. 71.

difficile ritrovare sé stessi e la propria città.

Il disorientamento percepito rispetto ai *non luoghi*, privi ormai di familiarità, sarà un tema fondamentale della letteratura contemporanea dedicata a Berlino, che metterà in discussione l'immagine mitica della capitale, raccontando, invece, il sentimento di *unheimlich* che più la caratterizza. Ciononostante, anche nell'accezione negativa dei *non luoghi*, la topografia berlinese resta fonte di narrazione, stimolando così la discussione sui cambiamenti sociali e culturali della Germania di oggi.

2.2.4 I musei di Berlino: la storia come *non luogo*

L'accezione di spazio virtuale, che ha connotato la realtà urbana berlinese a partire dagli Anni '90, si è imposta come dominante, tanto che Berlino è stata definita da alcuni una *e-topian city*⁴⁶. Questa tendenza ha interessato la rappresentazione della storia della città attraverso dei luoghi deputati a tale compito, tra cui è da considerare il museo *The Story of Berlin: Die Erlebnisausstellung der Hauptstadt*, inaugurato nel 1999 nel quartiere più commerciale e americanizzato della Berlino odierna, il Kurfürstendamm – Wilmersdorf.

L'approccio interattivo e l'uso della tecnologia digitale hanno lo scopo di coinvolgere il visitatore in modo diretto, di stupirlo esibendo gli eventi storici attraverso video, installazioni, alla stregua di vere e proprie attrazioni turistiche. Secondo il giudizio severo di Lutz Koepnick, la storia della città subisce in questo tipo di rappresentazione la reificazione a “fantastic commodity”, oggetto di consumo per il visitatore, che è immerso in un *living space* animato e fruisce le diverse applicazioni come strumenti di svago e divertimento, dove il passato è ricreato da dispositivi computerizzati, diventando un'estensione dello spazio informatico: “a city unrooted to any definite spot on the surface of the earth, shaped by connectivity and bandwidth constraints rather than accessibility and land values [...] inhabited by disembodied and fragmented subjects[...] Its places will be constructed virtually by software, instead of physically from stones and timbers, and they will be connected by logical linkages rather than by doors, passageways and streets”⁴⁷. L'esperienza della memoria non è vissuta più a livello individuale, attraverso la rielaborazione critica e personale che il singolo

⁴⁶ Cfr. Lutz Koepnick, *Forget Berlin*, in *The German Quarterly*, Vol. 74, n. 4, Autumn 2001, Blackwell Publishing, pp. 343-354.

⁴⁷ Ivi, p. 343.

visitatore intraprende a partire dalle fonti che consulta nel museo, ma è effetto delle interfacce tecnologiche che sceglie di attivare. Rispetto alla storia della capitale tedesca che si intende illustrare, il museo subordina la sua funzione didattica a quella di rappresentazione mediatica, autoreferenziale e commerciale.

Questo modo di raccontare e comunicare il passato riflette il ruolo politico che fin dall' '89 è stato spesso assegnato all'architettura berlinese, non solo per ridisegnare lo spazio urbano, ma anche per negoziare il suo significato futuro all'insegna di una memoria collettiva trans-nazionale. Tutto ciò evidenzia il nesso inscindibile tra spazio, memoria e identità, al centro dell'analisi della Germania contemporanea e dello sviluppo di studi storici orientati ad analizzare il ruolo rammemorativo dell'architettura pubblica.

L'allegorizzazione dello spazio urbano, così come la definisce Fredric Jameson⁴⁸, è tuttora il tentativo di risimbolizzare luoghi e *non luoghi* di Berlino rispetto all'attuale contesto contemporaneo. Tale operazione non è riuscita, però, ad evitare di creare nuovi *non luoghi*, né di trasfigurare l'intera città in una realtà virtuale e transitoria. Ne sono un esempio il Muro che ha costituito il primo *non luogo* di Berlino (oggi la commercializzazione del suo significato e dei suoi resti in souvenir turistici rischiano di svilire ulteriormente il proprio valore storico e identitario); nonché il museo *The story of Berlin* e il *DDR Museum* (inaugurato nel 2006), i quali spesso, ricorrendo alla simulazione, rappresentano e lasciano recepire la storia come caricatura. La consapevolezza di questo processo è particolarmente importante, secondo Koepnick, poiché consente di comprendere che il potere attribuito all'architettura berlinese risiede nella sua performatività nei confronti della memoria, della storia e del contesto della globalizzazione.

Nella loro analisi urbanistica Huyssen e Koepnick sostengono, inoltre, che il progetto di internazionalizzazione della capitale, volto ad uniformare Berlino alle altre metropoli mondiali (New York, Los Angeles, Paris, London, Tokyo) ha prodotto ulteriormente la frammentazione dello spazio cittadino. Il processo di parcellizzazione che ha coinvolto Berlino ha dato luogo, in effetti, non solo ad una discontinuità architettonica, ma rappresenta un paradosso nei confronti dell'ideale di totalità ed integrazione che la capitale avrebbe dovuto rappresentare, anche sul piano urbanistico. In realtà il processo di disneyficazione a cui spesso è stata sottoposta la città sembra aver segmentato la

⁴⁸ Ivi, pp. 345-346.

storia in diversi parchi tematici, offrendone così una visione fittizia⁴⁹.

A questo riguardo, l'illusione di educare la società attraverso una riorganizzazione dello spazio pubblico, asserendo l'equazione tra forma architettonica e significato storico-politico, è sottolineata da Jane Kramer che dimostra come la simbolizzazione dell'architettura possa in realtà anche inibire la rammemorazione del passato che le viene affidata. Per questo Jane Kramer invita a rivolgere l'attenzione più che alle forme urbanistiche, al modo diverso in cui gli abitanti vivono lo spazio molteplice della città, anche nei suoi aspetti mascherati ed interstiziali, senza perciò delegare il lavoro della memoria ai soli monumenti e musei cittadini. Sulla scia di queste riflessioni, anche Koepnick ritiene indispensabile allargare la visuale oltre la Berlino ufficiale, verso località regionali che tuttavia preservano memorie differenti, le quali non possono risolversi unicamente nel palinsesto berlinese: oggi lo spazio urbano risulta sempre più l'insieme di memorie, pratiche sociali e strategie rappresentative molteplici, che convivono le une con le altre e che vanno riscoperte nelle fessure o ai margini delle rappresentazioni egemoniche.

Da qui l'auspicio a guardare alla città di Berlino non tanto come spazio totale ed autosufficiente, ma sempre necessariamente come luogo aperto, incrocio di memorie e contro-memorie, le quali a loro volta si articolano in storie ed identità differenti. Le architetture, i monumenti, i musei berlinesi possono, infatti, avere un ruolo importante nel discernere e raccontare gli eventi che si sono succeduti nel tempo, a patto di riconsiderare la storia una fonte di riflessione critica e non una rappresentazione virtuale della realtà con cui ci si confronta illusoriamente.

2.3 La poesia di Durs Grünbein: potente decostruzione del mito di Berlino

Le critiche alla disintegrazione dei contenuti autentici e identitari dei luoghi, messa in atto negli anni della riunificazione, non sono mancate oltre che da parte degli architetti, anche dagli intellettuali, in particolare da una nuova generazione di autori che si è imposta sulla scena letteraria a partire dalla fine degli Anni '90, scegliendo la capitale

⁴⁹ La condanna dei *non luoghi* berlinesi, dove la storia in versione kitsch è confinata in parchi tematici, frutto del processo di disneyficazione, è condivisa anche da Daniel Libeskind come testimoniano le seguenti parole: "You can't restart history by pressing a button. It becomes a kitsch idea of history", *ivi*, p. 350.

tedesca come soggetto e palcoscenico privilegiato per le sue storie. L'interesse maggiore che si percepisce nella letteratura di questo decennio è di rendere il più possibile realistica e verosimile l'immagine di Berlino, lasciando riconoscere chiaramente gli spazi in cui si svolgono le narrazioni. È proprio al palinsesto urbano che si attribuisce il potere narrativo per eccellenza, segnato com'è da tracce commemorative che riattivano in ogni momento eventi passati⁵⁰.

Fra queste voci si ricorda Durs Grünbein, interprete per eccellenza del sentimento di *Umbau der Seele* (inquietudine interiore) che si è diffuso negli abitanti a partire dalla riunificazione. Il poeta osserva con uno sguardo disincantato le sembianze di grande *Baustelle* (cantiere) che Berlino ha assunto negli Anni '90, al fine di reinventare per sé un'immagine attraente di capitale e consegnare allo stesso tempo una nuova identità ai cittadini⁵¹. Nei suoi componimenti, il poeta dà voce, così, allo scontro tra la storia e la de-realizzazione di essa da parte dell'industria mediatica: l'immagine falsata della nuova Berlino, il suo mito, vengono decostruiti a partire dalla descrizione del palinsesto urbano e dei suoi *topoi*; la poesia esplora, tuttavia, anche i luoghi interiori che a questi corrispondono, affrontando i nodi della coscienza e dell'identità della Germania di oggi. Il poeta lascia emergere le icone del mito di Berlino attraverso le metafore del transito, dell'archeologia e del viaggio nel sottosuolo, le quali si costituiscono come categorie d'analisi della città. In questo, la sua poesia è da ritenere un paradigma interpretativo per comprendere le immagini e le tematiche che oggi ricorrono nella letteratura tedesca dedicata alla capitale.

2.3.1 La Berlino di Grünbein: non luogo di una *transitio* perpetua

L'esperienza del transito segna profondamente la riflessione poetica di Durs Grünbein sulla storia della Germania e sulla sua rielaborazione da parte dei tedeschi. Il poeta vive i cambiamenti della riunificazione da una prospettiva straniante, avendo trascorso la sua infanzia nella DDR ed essendosi trasferito da Dresda a Berlino solo nel 1985.

⁵⁰ Per citare altri esempi dalla topografia berlinese, si considerino a questo proposito i mattoncini e le targhette che oggi ritracciano il percorso del muro; gli *Stolpersteine* che segnalano le case degli ebrei deportati; l'allestimento della *Topografia del terrore* che lascia scoperte e illustra le macerie del quartiere generale della Gestapo e delle SS.

⁵¹ Cfr. Rolf J. Goebel, "*Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte*": Durs Grünbein's Berlin as Cinematic spectacle, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, pp. 1-20.

L'osservazione acuta delle contraddizioni della *New Berlin* affonda, perciò, le radici nella consapevolezza che lo spazio aperto della Berlino di oggi rappresenta il superamento di una soglia pericolosa, di un confine chiuso, oltre il quale tuttavia non si riesce ad ancorare alcuna certezza. Per il poeta la metafora del transito rappresenta così non solo il vuoto simbolico dei traumi del passato, ma anche il *non luogo* a cui la storia è stata ridotta.

Rispetto a questa formulazione, si prende in esame il saggio *Transit Berlin*⁵² (1992), che esprime già nel titolo uno degli aspetti principali della realtà berlinese, percepita come il simbolo di uno stato esistenziale globale. La categoria di *transitio*⁵³ sta ad identificare per il poeta innanzitutto il passaggio della Germania, dopo l' '89, nell'era dell'accelerazione, della mediatizzazione e della mobilità di spazi, luoghi, eventi. Condizione che Grünbein definisce un tradimento e compara al contagio di una grave patologia: “Zum einen bedeutete es das Überlaufen zum Feind, ein echtes römisches Trauma. [...] Die zweite Bedeutung, vom Politischen ins Pathologische hinüberführend, meint die Ansteckung mit einer Krankheit”⁵⁴.

Il poeta individua proprio in questa precarietà il fallimento del mito di una capitale come centro aggregante e consolidato dell'intera nazione, nonché punto di riferimento dell'integrazione Est-Ovest. Ai suoi occhi Berlino stessa è, tuttavia, lo strumento per eccellenza per demistificare e decostruire tale utopia del post-muro e della post-riunificazione⁵⁵. Per Grünbein l'ideale del progresso storico si è, in effetti, smarrito negli infiniti transiti-transizioni di una città trasformata in uno dei più alla moda *reality show*,

⁵² Durs Grünbein, *Transit Berlin* (Transito Berlino), in *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen, Aufsätze 1989-1995* (Galilei misura l'Inferno di Dante e si ferma alle sole dimensioni. Saggi 1989-1995), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, pp. 136-143.

⁵³ Come già accennato in precedenza, la categoria di transito è connaturata alla storia berlinese, e diventa per Grünbein tema centrale della sua poetica dedicata alla capitale, come illustra anche la famosa lirica *Transit Berlin* (Transito Berlino) della raccolta *Strophen für übermorgen* (Strofe per dopodomani), 2007, la quale interpreta, a sua volta, la condizione esistenziale del passaggio alla Germania unita e dei primi effetti della globalizzazione.

⁵⁴ “Da un lato ha significato passare al nemico, un vero trauma per i romani. [...] Il secondo significato, la confluenza della politica nella patologia, simboleggia il contagio di una malattia”. Durs Grünbein, *Transit Berlin*, in *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen, Aufsätze 1989-1995*, cit., p. 142. Laddove non diversamente segnalato le traduzioni sono mie.

⁵⁵ Rolf J. Goebel: “His portrait of Berlin's contemporary culture scene succeeds in deconstructing the post-reunification myth of the newly elected capital as the centre of a consolidated nation, the focal point of a future East-West integration”, in “*Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte*”: Durs Grünbein's Berlin as Cinematic spectacle, cit., p. 6.

dove la storia, dispersa in frammenti, fa ormai da scenografia posticcia:

Berlin ist für ihren Film aus endlos sich überlagernden Bildern der beste Drehort, [...], ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte, ein preussisch-protestantisch, sozialistisches Cinecittà [...] der ideale Kulissenstellplatz.⁵⁶

In questo si individua l'aspetto illusorio di Berlino, che impoverita dalla propria spettacolarizzazione diventa appannaggio di una generazione di vagabondi sempre in cammino; attori di continui giochi di ruolo che al loro risveglio, reduci dagli incubi della storia, vengono assaliti dalle vertigini:

Ist es ein Zufall, dass sie alle so oft auf Reisen sind, eine Generation von *jet-settern*, immerfort unterwegs, beschäftigt mit [...] Übersetzungen von einer Lebensphäre in die nächste, nirgends zu Hause und nie angekommen. [...] Auf dieser Drehscheibe zwischen Ost-und Westeuropa [...] erwachen sie als die ersten mit dem neuen Schwindelgefühl, das für den Transit-Künstler [...] so charakteristisch ist. [...] sind sie die ersten Rückkehrer aus jenem langen Alptraum Geschichte.⁵⁷

La perdita di una genuina coscienza storica e la feticizzazione della città hanno trasformato Berlino, secondo Durs Grünbein, in una realtà virtuale. Questa trasfigurazione ha minato, così, la formazione di un'identità stabile che resta inattuabile ed è perciò definita un "Vexierbild, Summe einzelner Illusionen, die insgesamt nur ein beliebtes Phantasma ergeben?"⁵⁸.

Diventano cruciali a questo riguardo le metafore cinematografiche a cui sempre più autori ricorrono per rappresentare Berlino⁵⁹. Come la metafora del vuoto, esse

⁵⁶ "Berlino è per i loro film, caratterizzati da infinite immagini sovrapposte, il miglior set [...], una Hollywood fatta da pezzi di scenografia della più scottante storia europea, una Cinecittà prussiana-protestante-socialista, [...] il sipario ideale". Durs Grünbein, *Transit Berlin*, cit., p. 141.

⁵⁷ "È un caso che sono tutti così spesso in viaggio, una generazione di *jet-settern*, costantemente in cammino, occupati [...] a passare da una vita all'altra, a casa da nessuna parte e mai arrivati a destinazione. [...] Su questa piattaforma girante tra Europa dell'est e dell'ovest [...] si svegliano per primi con un senso nuovo di vertigine, che per l'artista del transito [...] è così caratteristico. [...] sono i primi reduci di quel lungo incubo che è la storia". Ivi, pp. 141-142.

⁵⁸ "puzzle, somma di singole illusioni, che insieme compongono solo l'immagine del proprio fantasma preferito?". Ivi, p. 140.

⁵⁹ Cfr. Rolf J. Goebel, "Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte": Durs Grünbein's Berlin as Cinematic spectacle, cit., p. 8. Berlino è definita un "quasi-cinematic spectacle"; un grande studio cinematografico all'aperto, una topografia stratificata che dà origine a spettacoli in cui

riecheggiano paradigmi interpretativi che la capitale ha già vissuto nel periodo weimariano, seppur riprodotti, nella contemporaneità, a livelli di complessità superiore⁶⁰. In tale aspetto è rintracciabile, anche nella poesia di Grünbein, il riferimento alle metropoli americane in cui le simulazioni continue, secondo l'analisi di Baudrillard, determinano un contesto iperreale; Berlino condivide, inoltre, con l'America la mancanza di una tradizione storica, tipica delle città europee, avendo voluto defraudarsi della propria e preferendo alla *Verarbeitung der Geschichte* (rielaborazione critica della storia) una condizione apolide. Rispetto a tale situazione, il bilancio del poeta è molto negativo: la parola *Alptraum* (incubo), ricorrente nei suoi versi, evoca il rovescio di un sogno irrealizzato, l'utopia di una nuova 'ora zero' snaturata dalla frenesia dei cambiamenti, i quali non sembrano concretizzarsi a favore di una *new Berlin* che rimane fedele alla sua storia⁶¹.

A questo proposito, riferendosi alla scena culturale contemporanea, Grünbein parla di una falsa cesura tra le generazioni di artisti berlinesi ("der Schiefe Bruch zwischen den Generationen"). La nostalgia per il passato dei più vecchi si rispecchia, difatti, nel desiderio insaziabile dei più giovani di una città irraggiungibile, poiché maschera di sé stessa. Ecco che essi come *clowns* si aggirano senza sosta in una terra di nessuno caratterizzata da spazi di passaggio, intermezzi, luoghi anonimi, in un mondo reificato che frammenta l'Io e lo dissolve in molteplici stimoli, non senza risparmiarlo dal cinismo della cultura consumistica:

... macht sich das Okay der Jungen geltend, ihr Appetit
auf Moden, Techniken, Konzepte, und steht fast zynisch
da. [...] Ihr Jagsrund sind jetzt die Niemandsländer, die
Zwischenzonen, noch unmarkiertes Gelände, wo sie als

tuttavia albergano inquietanti figure del passato.

⁶⁰ Cfr. Lutz Koepnick, op. cit., pp. 347-348. Koepnick, rifacendosi ad una definizione di Christopher Isherwood, presenta il *dweller* della Berlino weimariana come "a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking"; il *flâneur* della Berlino postunitaria e globalizzata si configura, invece, come il lettore-consumatore attivo di un ipertesto elettronico.

⁶¹ Cfr. Durs Grünbein, *Transit Berlin*, cit., pp. 136-139. Per descrivere il cambiamento profondo e repentino che trasfigurò Berlino dopo l' '89 il poeta ricorre non solo alla metafora dell'incubo, ma anche a quelle del terremoto: "Ein Erdbeben [...] Unter den Füßen ist der Boden schwankend geworden" (un terremoto [...] il terreno sotto i piedi vacilla); dell'occhio del ciclone: "Berlin, von hier ging aller Schrecken aus, hier war das Auge des Zyklons" (Berlino, da qui si è irradiata ogni paura, qui è stato l'occhio del ciclone); del covo di spiriti distruttivi: "Brutstätte der Zerstörungsgeister". La città è caduta in preda all'isteria: "Seither hat Hysterie [...] die Stadt regiert" (da allora l'isteria ha governato la città) e la ricostruzione come impazzita procede alla "velocità di un missile": "Beschleunigung der Rakete".

Clowns des Virtuellen eine Art Dasein wie im Transitraum pflegen. Ihr insgeheimnes Credo ist [...] triebhafte Wachsamkeit inmitten einer Dingwelt, in der das Ich millionenfach zerlegt und aufgelöst wird in einer Vielerlei von Reizen.⁶²

Il poeta registra, così, nella sua poesia, anche un cambiamento nella percezione della città: il *flâneur*, definito un “artista del transito”, non la esplora più immergendosi nella contemplazione dell'osservazione diretta, ma il suo sguardo viene costantemente mediato; alla classica lettura della città si sostituisce la percezione involontaria di essa, determinata dai fenomeni di imitazione e camuffamento a cui la realtà del simulacro ci ha abituato⁶³.

Di fronte a tali argomentazioni, nell'opera del poeta, Berlino appare il luogo per eccellenza di considerazioni sociologiche e culturali che riguardano anche le forme letterarie volte a rappresentare la nuova realtà della capitale. Grünbein constata, allora, che la sua poesia, come la letteratura di oggi, ha coniato i propri caratteri dallo spazio cittadino, diventando provvisoria, frammentata, breve pausa nel processo infinito della riproduzione, indizio fuggevole. A causa della sua polivalenza, essa ha perso il suo

⁶² “... si approva l'Okay dei giovani, il loro appetito per le mode, la tecnologia, i concetti e questo resta cinico. [...] Le loro battute di caccia avvengono ora nelle terre di nessuno, nelle aree interstiziali, nei territori ancora inesplorati, dove, come giullari della virtualità, conducono un'esistenza nello spazio del transito. Il loro credo segreto è [...] un'istintiva attenzione per il mondo delle cose, in cui l'io si frantuma in milioni di pezzi, dissolvendosi in una molteplicità di stimoli”. Ivi, pp. 140-141.

⁶³ Cfr. Rolf J. Goebel, “*Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte*”: *Durs Grünbein's Berlin as Cinematic spectacle*, cit., p. 3. A questo proposito, Goebel fa notare la corrispondenza della percezione berlinese contemporanea con quella dell'epoca weimariana. Lo studioso fa riferimento al concetto di *ersten Blick* (primo sguardo) che Franz Hessel attribuisce al *flâneur* in *Spazieren in Berlin* (Passeggiare a Berlino), 1929, grazie al quale l'esperienza urbana, diretta ed empatica, consente di cogliere l'autenticità della realtà che, invece, da quando è soggetta all'egemonia tecnica della arti visive (cinema, fotografia, pubblicità) non può che mostrarsi come rappresentazione mediata di sé, illusorio *Lebensersatz* (surrogato di vita) per coloro che vogliono fuggire la monotonia delle loro vite. Cfr. Philip Fisher, *City matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*, in Klaus Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte, Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1988, pp. 106-127. Nel suo contributo Fisher ribadisce, inoltre, la metafora cinematografica e teatrale riferita alla città surmoderna, analizzando il fenomeno della *doppelte Wahrnehmung* o *reperception*, che esprime la sfiducia nell'affidabilità assoluta del senso della vista. Fisher ricorda che il cittadino della modernità filtra le impressioni del mondo esterno attraverso la propria soggettività, grazie anche all'apporto degli strumenti di riproduzione di essa: il *flâneur* da semplice *Stadtmensch* (cittadino) diventa *Selbstdarsteller* (interprete di se stesso). Rispetto a quest'ultima osservazione si può sostenere, allora, che nella nostra contemporaneità la doppia percezione viene oggi moltiplicata attraverso la continua mediazione delle diverse tecniche di rappresentazione della realtà in quanto immagine.

contesto di riferimento presentandosi inevitabilmente come episodica e arbitraria⁶⁴. A conferma di ciò i critici osservano oggi la fusione della categoria del tempo con quella dello spazio: la retta temporale si è scissa in molteplici linee che a loro volta producono multiple superfici⁶⁵. In linea con questa nuova ricezione della realtà, i testi che raccontano i luoghi più significativi di Berlino assumono delle strategie narrative che de-linearizzano le vicende, mettendo in scena diverse biforcazioni. Lo spazio testuale, imitando quello della realtà urbana, si de-territorializza, diventando sfaccettato, polifonico e mobile⁶⁶. L'esistenza è così percepita e rappresentata come una vertiginosa linea di fuga verso luoghi precari e *non luoghi*, dove il sentimento dell'essere a casa è disgregato dal ritmo vertiginoso dei cambiamenti, dal vagheggiare punti di partenza sempre nuovi, che, però, hanno una durata estemporanea e il contenuto di vuote interfacce virtuali:

Das frühe Zuhausesein in den Medien, die ihrerseits transitorische Orte, also Nicht-Orte sind, die Flüchtigkeit aller Ansätze, das auffällige Umschwärmen gerade der Übergänge und Schnittstellen, dieses ganze nur mehr zoologisch verstehbare Verhalten entlang einer Fluchtlinie vom Punkt A (Geburt) zum Punkt B (Tod) läßt erahnen, wie rasant die Veränderung sich vollzieht.⁶⁷

Di fronte a questo scenario, alla fine del suo saggio, Grünbein si rivolge ad uno dei massimi filosofi tedeschi della modernità e dichiara profetica la visione nicciana per cui l'arte e l'intelletto si muoverebbero verso una sovrabbondanza di segni illusori che disgregano il mondo in molteplici forme dell'apparire:

Sind wir nun endlich dort, wo Nietzsche schon vor 100

⁶⁴ Cfr. Durs Grünbein, *Transit Berlin*, cit., p. 143.

⁶⁵ “Il tempo produce superficie”; “L’insieme spazio-temporale sembra ormai dominato dalla componente spaziale, mentre la temporalità viene diluita in un contesto in cui lo spessore diacronico si assottiglia”, Bertrand Westphal, *Geocritica, Reale finzione spazio*, cit., pp. 23 e 221.

⁶⁶ “Il romanzo postmoderno, come la poesia, ha cominciato a spaziare. A questo proposito si parla spesso di un'estetica del frammento i cui segnali più immediatamente riconoscibili possono essere identificati negli spazi bianchi tra paragrafi e in un vero e proprio sfruttamento dello spazio materiale della pagina, oltre che nella preferenza accordata alla forma narrativa del racconto”, *ivi*, p. 35.

⁶⁷ “L'immediato sentimento di familiarità verso i media, che da parte loro sono luoghi transitori, ossia non-luoghi, la fugacità di ogni inizio, l'idealizzazione sorprendente proprio dei passaggi e delle interfacce, un tale comportamento, ormai completamente comprensibile solo dal punto di vista zoologico secondo una linea di fuga dal punto A (nascita) al punto B (morte), lascia intuire quanto rapidamente avvenga il cambiamento”. Durs Grünbein, *Transit Berlin*, cit., pp. 142-143.

Jahren Intellekt und Kunst sich regen sah, in einem Zeichenreich des Scheins, wo die freie Lüge mit den Elementen einer mehr und mehr in ihre wechselnden Erscheinungen sich auflösenden Welt spielt?⁶⁸

Tuttavia con la sua poetica non si limita a darne testimonianza, ma a restituire un'esperienza diretta della capitale, per la quale i cittadini possano fruire lo spazio urbano e il loro passato non come semplici spettatori, ma abitatori di un preciso tempo storico.

2.3.2 La Berlino di Grünbein: luogo simbolico di indagine archeologica

Oltre alla metafora del transito, rappresentativa degli effetti della globalizzazione che hanno trasformato Berlino in *non luogo* della surmodernità, Durs Grünbein trova particolarmente significativa quella dell'archeologia, in grado di esprimere la stratificazione storica del palinsesto berlinese⁶⁹. Altresì la connotazione di Berlino come sito archeologico si lega strettamente all'immagine di una città edificata sulla sabbia e per questo intrinsecamente instabile nei suoi aspetti architettonici e identitari.

Lungo questa chiave di lettura, il poeta sceglie di ritrarre la capitale attraverso sequenze di luoghi simbolici che come tanti *flash back* richiamano il passato della Germania e demistificano l'immagine illusoria che si presenta agli occhi del cittadino contemporaneo. In particolare nei componimenti del ciclo *Berliner Runde* della raccolta *Nach den Satiren*⁷⁰ e nelle osservazioni dei *Berliner Aufzeichnungen* del volume *Das erste Jahr*⁷¹, il poeta esprime tutta la sua delusione nei confronti di una città che definisce in via di sgretolamento: la Berlino post-unitaria rievoca con triste ironia l'epoca weimariana, quando le relazioni commerciali e la nuova cultura

⁶⁸ “Non siamo ora finalmente giunti dove Nietzsche già 100 anni fa vedeva indirizzarsi l’intelletto e l’arte, verso una ricchezza di segni apparenti, dove la libera menzogna gioca con gli elementi di un mondo sempre più dissolto nelle sue cangianti apparizioni?”. Ivi, p. 143.

⁶⁹ Si consideri a tal proposito la definizione di Brian Ladd rispetto al significato dell'architettura berlinese: “visible remnants of the past”, in Anne-Rose Meyer, *Metropolenpoesie: Durs Grünbeins Berlin-Gedichte*, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, pp. 21-44.

⁷⁰ Durs Grünbein, *Berliner Runde* (Passeggiata berlinese), in *Nach den Satiren. Gedichte* (Dopo le satire. Poesie), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999, pp. 159-163.

⁷¹ Durs Grünbein, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2003 (trad. it. *Il primo anno. Appunti berlinesi*, traduzione di Franco Stelzer, Giulio Einaudi editore, Torino, 2004).

dell'*entertainment* già lasciavano percepire la vacuità storica, l'alienazione sociale e la derealizzazione urbana delle metropoli moderne⁷². Come già accennato, le nozioni di superficie, velocità, cambiamento, rappresentano dei *topoi* ricorrenti sui quali lo stesso Grünbein costruisce la propria visione poetica, melanconica e cinica.

Di fronte alla realtà evanescente e all'imminente declino di una capitale investita dalle logiche aggressive della globalizzazione, il poeta tedesco esprime il proprio disincanto per i *non luoghi* berlinesi. Questi con le loro insegne pubblicitarie (*Leuchtreklamen*) sono definiti come *de-poeticized space* che fanno da palcoscenico al dramma del consumismo borghese:

Ah, kein Liedchen wirbelt mehr durch diese Straße. /
Und der Fahrtwind, der vorbeischaud, flirtet mit den
Kanten / Dekorierter Stahlvitruinen, drei vier Stockwerk
hoch und voller Waren. / Die hier leben, eilig und in
kleinen Raten, sind Passanten. [...] Früh im Schlußverkauf
gibt man die letzten bürgerlichen Dramen.⁷³

In questo scenario, i pochi segni della storia rimasti appaiono avulsi da ogni referenzialità concreta; come la Gedächtniskirche sono ridotti ad immagine surreale:

Eine Kirche steht hier, die erinnert streng an Bunker, / Seit
ihr Turm, ein abgebrochener Flaschenhals, plombiert ist /
Mit demselben Baustoff der im Parkhaus höllisch von
Motoren dröhnt.⁷⁴

La percezione di uno spazio composto da superfici prive di spessore storico è espressa in particolare nell'ultima strofa di questo componimento, dedicato fin dal titolo, alla strada più commerciale della Berlino di oggi, la *Tauentzienstraße* (Via Tauentzien). Il poeta constata come il passato si sia ridotto a misera cianfrusaglia, un *souvenir* che i

⁷² Questa corrispondenza è confermata da diversi intellettuali. A questo proposito Rolf J. Goebel considera Siegfried Kracauer un *Zeitgenosser* (contemporaneo) di Grünbein con il quale condividere a distanza di tempo la critica alle trasformazioni frenetiche della modernità. Cfr. Rolf J. Goebel, "*Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte*": *Durs Grünbein's Berlin as Cinematic spectacle*, cit., p. 14.

⁷³ "Ah, nessuna canzonetta volteggia più in questa strada. / E la brezza, che passa da qui, flirta con gli angoli decorati degli scaffali in acciaio delle vetrine, alti tre quattro ripiani e ricolmi di merce. / Quelli che vivono qui, freneticamente e a piccole rate, sono passanti. [...] Subito in occasione delle svendite si consumano gli ultimi drammi borghesi". Durs Grünbein, *Tauentzienstraße*, in *Berliner Runde*, cit., p. 159. Laddove non diversamente segnalato le traduzioni sono mie.

⁷⁴ "Qui una chiesa ricorda severamente un bunker, / da quando la sua torre, il collo spezzato di una bottiglia, viene piombato / con gli stessi detriti edili che rimbombano infernalmente dai motori nell'autosilos". *Ibidem*.

cittadini portano in tasca; ciononostante è ritenuto un reperto archeologico di grande valore che deve essere riportato alla luce:

Wieviel Kirmskrans trägt man in den Taschen / Mit sich
fort von hier, und wieviel bleibt an Ort und Stelle / Für die
Archäologin, die im Schutt der legendären Städte kniet, /
In der Hand den weichen Pinsel, dieses Echo jeder
Mauerkelle.⁷⁵

La giovane archeologa che Grünbein cita in questi versi potrebbe, allora, rappresentare una figura alternativa al classico *flâneur* e ai costruttori degli Anni '90, invitando al recupero della storia della città.

Il ciclo *Berliner Runde* individua, inoltre, altri luoghi significativi della capitale che danno il titolo alle successive poesie (*Anhalter Bahnhof*, *Am Friedrichshain*, *Potsdamer Platz*, *Epilog*) e rappresentano simbolicamente le fonti archeologiche che il poeta ritrova nel palinsesto berlinese. La visione allegorica di rovine e vuoti allude al passato nazista che tuttora infesta il suolo cittadino; Grünbein racconta di questa nefasta presenza, in particolare nei versi dedicati a Potsdamer Platz, nelle cui vicinanze Hitler aveva disposto il suo quartier generale sotterraneo:

Um und um wird die Erde gewühlt für die Hauptstadt *in*
spe. / Der nächtlichen Menschenleere gehen Raupen
vorweg. / Germania im Bunker, auf preußischen Kanapee,
/ von Baggern im Schlaf gestört, wälzt die Hüften im
Dreck.⁷⁶

La metafora dell'archeologia ritorna successivamente anche nella poesia *Anhalter Bahnhof* (Stazione dell'Anhalt), altro luogo emblematico della dittatura nazista, di cui oggi restano solo tre archi del portale della vecchia stazione. Alla luce di questa descrizione, Berlino, definita un covo di banditi, condivide la stessa sorte tragica di Cartagine; appare come una città fantasma che vive all'ombra della sua stessa polvere: "Berlin, das Räubernest, zu schleifen wie Karthago, / Im Staub von Brandenburg ein

⁷⁵ "Quante cianfrusaglie ci si porta nelle tasche / con sé via da qui, e quanto rimane sul luogo e sul posto / per la giovane archeologa, che si inginocchia tra le macerie delle città leggendarie, / con in mano il morbido pennello, eco di ogni cazzuola". *Ibidem*.

⁷⁶ "Tutt'intorno la terra è stata scavata per la capitale *del futuro*. / Cingolati attraversano nottetempo deserti spopolati. / Germania nel bunker, sul canapé prussiano, / disturbata nel sonno dallo scavare, si rigira sui fianchi nel fango". Durs Grünbein, *Potsdamer Platz*, in *Berliner Runde*, cit., p. 162.

Großstadtschatten”⁷⁷.

Il tema del disfacimento si esprime chiaramente nelle immagini della sabbia e del *wasteland* citate anche nell'ultimo componimento del ciclo, *Epilog* (Epilogo). Qui il poeta ribadisce il destino tragico della capitale ormai in declino e ammonisce i lettori rispetto alla ricostruzione degli Anni '90 che ha reso Berlino irriconoscibile:

Was geschiet hier, fragt man, und erkennt nichts wieder
[...] Eben war da noch ein Brachfeld, Sand und etwas
abgebrannte Wiese, / Die im Stadtplan fehlten. Daß dort
Goyas Koloß saß, / Wartend auf die Wiederkehr der
Steppe, glaubt dir keiner mehr.⁷⁸

Di questa trasfigurazione desolante della capitale l'emblema ricorrente nell'opera del poeta resta, in ogni caso, Potsdamer Platz che fino alla caduta del Muro, simbolicamente e spazialmente, costituiva il grande centro vuoto tra la parte Est ed Ovest:

Binnen weniger Monate wurden mehrere Großbaustellen
aus den Boden gestemmt. Ihr Herzstück war der
Potsdamer Platz, die leere Mitte zwischen Ost und West.
Das Gesicht der Stadt verändert sich in einem Tempo, das
den Biographien ihrer Bewohner Konkurrenz machte.⁷⁹

Di fronte alla devastazione dei luoghi cittadini, ecco che la vena satirica di Grünbein si scaglia contro i nuovi architetti, che vengono paragonati agli stregoni delle favole, poiché fautori del travestimento della capitale sotto nuove, ma illusorie sembianze e decisi a procrastinare *sine die* il confronto con il passato:

Im Bewußtsein des Spätgeborenen ergab all das
zusammen nicht mehr und nicht weniger als ein Ensemble
aus lauter Fata Morganas, ein Konglomerat aus
Luftschlössern, Wohnburgen und Ausgrabungsstätten
mitten im märkischen Sand.⁸⁰

⁷⁷ “Berlino, covo di banditi, da radere al suolo come Cartagine, / metropoli delle tenebre che giace nella polvere del Brandeburgo”. Durs Grünbein, *Anhalter Bahnhof*, in *Berliner Runde*, cit., p. 160.

⁷⁸ “Cosa è accaduto qui, ci si chiede, e non si riconosce più nulla [...] Proprio là c'era ancora un campo abbandonato, sabbia e un po' di prato bruciato, /che mancavano sulla pianta della città. Che là sedeva il colosso di Goya, / aspettando il ritorno della steppa, non lo crede ormai più nessuno”. Durs Grünbein, *Epilog*, in *Berliner Runde*, cit., p. 163.

⁷⁹ “Nell'arco di pochi mesi spuntarono dal terreno enormi cantieri. Il loro pezzo forte era la Potsdamer Platz, il centro vuoto tra est e ovest. Il volto della città mutò a una velocità che faceva concorrenza alle biografie dei suoi abitanti”. Durs Grünbein, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, cit., p. 266; trad. cit., p. 137.

⁸⁰ “Nella coscienza di coloro che sono seguiti, tutto questo non ha creato niente di più e di meno che un

Le poesie e gli appunti sopra analizzati, appaiono, dunque, una requisitoria nei confronti delle scelte politiche e architettoniche che spesso hanno negato la ricchezza storica della topografia berlinese e il suo valore di testimonianza. A riprova di ciò, il poeta descrive la vita rintanata dei berlinesi contemporanei, i quali paradossalmente in tempo di pace sembrano subire il coprifuoco; il tutto per consentire che le ristrutturazioni della città continuino anche durante la notte:

Ein Wunder, daß hier nicht ab und zu nächtliche Ausgangssperren verhängt werden, um bis Tagesanbruch ungestört den Umbau voranzutreiben. Die Bevölkerung könnte sich währenddessen unter die Erde zurückziehen. Ohnehin gibt es an diesem Ort eine Neigung zum Leben im Untergrund. Man denke an all die Bunkersysteme, U-bahn-Schächte, Kellerclubs und Fluchttunnel, in denen die Lichtscheu der Reichsführer mit der Paranoia der Mauerbauer und den Tanzritualen der Technogeneration zusammenfloß zu einer seltsamen *phantasie noir*, der die Stadt ihren Ruf einer Metropole auf Tauchstation verdankte.⁸¹

In questo senso, la capitale viene definita una “metropoli in immersione”: Grünbein riscontra la tendenza a vivere nascosti in ambienti sotterranei. I passaggi della metropolitana, costruiti come grandi centri commerciali o i club ricavati dagli scantinati che richiamano i bunker nazisti, i tunnel di fuga della guerra, nonché i rifugi antiatomici, alludono alla latenza della storia nell'inconscio, la quale per quanto sepolta sotto nuove fondamenta, prima o poi riaffiorirà in superficie. Qui, le discontinuità del panorama urbano testimoniano, senza dubbio, le diverse fasi storiche, conferendo a Berlino un'immagine ambigua e sollevandola in una temporalità indefinita:

Die historisch bedingten Entwicklungsunterschiede und gegenseitigen Hemmungen der beiden ehemaligen Stadthälften machen aus der Siedlung im märkischen

insieme di semplici Fate Morgane, un conglomerato di castelli in aria, fortezze abitate e siti archeologici nel mezzo della sabbia del Brandeburgo”. Ivi, p. 267; trad. cit., p. 138.

⁸¹ “Un miracolo che, di tanto in tanto, qui non venga proclamato il coprifuoco notturno per continuare indisturbati la ristrutturazione fino al sorgere del giorno. La popolazione potrebbe, nel frattempo, ritirarsi sottoterra. D'altra parte qui c'è la tendenza a vivere nel sottosuolo. Si pensi ai reticoli di bunker, alla metropolitana, ai club negli scantinati e ai tunnel di fuga in cui l'ipersensibilità alla luce dei gerarchi, la paranoia dei costruttori del muro e i rituali di danza delle nuove generazioni techno sono confluite in una singolare *phantasie noir*, cui la città deve la propria fama di metropoli in immersione”. Ivi, p. 264; trad. cit., p. 135.

Flachland nur ein Vexierbild der Ungleichzeitigkeit.⁸²

Le corrispondenze e le tracce del passato che il poeta riscontra nel palinsesto urbano risultano il filo rosso delle sue opere e definiscono il tentativo di ritrovare l'autenticità dei luoghi snaturati dalla virtualizzazione e dall'oblio. Secondo questa chiave di lettura, Grünbein cerca di ricreare nei suoi testi lo stesso effetto straniante che la città con le sue rovine e le nuove riedificazioni trasmette al *flâneur*. Questi, al pari del lettore, registra le immagini alienanti dei luoghi in cui si imbatte; come l'obiettivo di una cinepresa sempre accesa, intraprende la ricerca archeologica verso il passato della propria città.

Nella sua rassegna di luoghi simbolici e *non luoghi* Grünbein documenta le zone in cui ancora oggi è presente la storia, anche se ormai, molto spesso, esse si presentano sotto forma di parchi tematici virtuali: la Wilhelmstraße, la Leipzigerstraße, la Ebertstraße, la Behrenstraße, Potsdamer Platz, fino al campanile distrutto della Gedächtniskirche. Quest'ultima in particolare riattiva, per il poeta, l'atmosfera sinistra della distruzione del dopoguerra. La luce tagliente ed impietosa che irradia è metafora del potere di testimonianza e di monito che i luoghi possiedono, i quali agli occhi dell'osservatore critico restituiscono anche le memorie più scomode:

Topographie Berlin. Die Wilhelmstraße, unscheinbares Zentrums des Schreckens [...]. Oftmals, wenn ich unterwegs bin im Auto, zu Fuß oder per Fahrrad, versuche ich, ausgehend von diesem nunmehr imaginären Mittelpunkt auf der Landkarte die Stationen zu verbinden wie ein Passionweg, an dem noch heute die historische Szenenfolge ablesbar ist. [...] Einen halben Kilometer weiter ragt im Stadttinnern, am Breitscheidplatz, der abgebrochene Flaschenhals der Gedächtniskirche in Berliner Himmel, der an dieser Stelle, nicht nur im Hochsommer, jener gleißende Licht ausstrahlt, eine ausgeglühte, stählerne Helligkeit, wie man sie auf den Photographien der Trummerstadt nach 1945 so oft findet. Vielleicht ist es das Licht, das jene Atmosphäre schafft, die alle die Schauplätze von Verbrechen und Katastrophen entlang der Speerschen Ost-West-Achse bis heute verbindet.⁸³

⁸² “Le differenze storiche nello sviluppo e le inibizioni reciproche delle due ex-metà urbane fanno dell’insediamento nella pianura del Brandeburgo un’immagine ambigua della non contemporaneità”. *Ibidem*.

⁸³ “Topografia di Berlino. La Wilhelmstraße, anonimo centro dell’orrore [...]. Spesso, quando sono in giro in macchina, a piedi o in bicicletta, cerco, partendo da questo centro ormai immaginario, di collegare sulla carta le stazioni di questa specie di via crucis, su cui ancor oggi è leggibile la successione storica

Attraverso le sue parole, il poeta conduce, così, il lettore alla scoperta del vero volto di Berlino, raccomandandolo rispetto ai vuoti e ai tabù culturali che ad essi corrispondono: “Nein, von Begrüßung konnte keine Rede sein, / Sieht man die Einschußlöcher Haus für Haus”⁸⁴. Questi versi dedicati al quartiere di Friedrichshain concretizzano, in particolare, l'immagine del vuoto, attraverso la descrizione delle facciate pericolanti delle case su cui sono ancora visibili i fori dei proiettili. La battaglia finale dell'aprile '45 viene così rievocata, diventando un tema cardine anche delle riflessioni degli *Appunti berlinesi*, e trasformando Grünbein, a tutti gli effetti, in narratore della storia:

Berlin war das Räubernest, in dessen Sog sie mit ihren Kolonnen gerieten, auch am Friedrichshain haben sie sich in den Häuserkampf gestürzt. Wie auf den Friedhöfen die Risse im dichten Efeu, die zertrümmerten Grabsteine von nächtlichen Totentanz zeugen, so kündeten die Einschußlöcher an vielen der bröckelnden Fassaden noch immer von Endkampf im April '45.⁸⁵

Il passato si materializza, così, anche nell'allusione alla morte e nella metafora della città come cimitero. Nei luoghi attraversati dai passanti ingenui, il poeta lascia apparire all'improvviso figure di soldati che danzano nella notte come spiriti senza pace. Dietro un'apparente atmosfera serena si celano, di fatto, ancora questioni sospese:

Doch die friedliche Atmosphäre trägt. Sie nährt eher historische Gespensterphantasien als Träume von Elfenreigen und munteren Trollen. Man steht hier auf hart umkämpftem Gelände, mitten in der ehemaligen Frontstadt Berlin. Wenn würde es wundern, tauchten dort Geistersoldaten aus dem Gebüsch auf, versprengte Truppenreste der Armeen des letzten Weltkriegs?⁸⁶

delle scene. [...] Un mezzo chilometro più avanti, verso il centro della città, sulla Breitscheidplatz, spunta nel cielo di Berlino il collo di bottiglia rotto della Gedächtniskirche, che in quel punto, e non solo in piena estate, irradia quella luce brillante, un chiarore incandescente e d'acciaio, quale si trova così spesso sulle fotografie della città in rovina dopo il 1945. Forse è proprio la luce a creare quell'atmosfera che, sino ad oggi collega tutti i luoghi dei delitti e delle catastrofi lungo l'asse est-ovest immaginato da Speer”. Ivi, p. 93; trad. cit., pp. 57-58

⁸⁴ “No, non si può parlare di saluto, / si vedono i fori delle pallottole casa per casa”. Durs Grünbein, *Am Friedrichshain*, in *Berliner Runde*, cit., p. 161.

⁸⁵ “Berlino era il covo di ladroni nel cui gorgo essi finirono con le loro colonne, anche al Friedrichshain si gettarono nel combattimento casa per casa. Come, nei cimiteri, le crepe nell'edera fitta e le lapidi in pezzi testimoniano delle notturne danze dei morti, allo stesso modo i buchi nelle facciate pericolanti ci parlano ancora della battaglia finale nell'aprile del '45”. Durs Grünbein, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, cit., p. 148; trad. cit., p. 88.

⁸⁶ “Ma l'atmosfera di pace inganna. Nutre soprattutto fantasie storiche di spiriti, sogni di danze d'elfi e di

Con i suoi lavori dedicati alla capitale, Grünbein oltre che raccontare la propria amarezza cerca di aprire gli occhi ai suoi concittadini, invitandoli a ricercare un'esperienza diretta con lo spazio urbano, per ritrovare l'identità che come le vecchie macerie forse hanno lasciato cadere nella dimenticanza. Le poesie e gli *Appunti berlinesi* si offrono, così, ai lettori come strumento conoscitivo della storia, la quale è considerata il bersaglio più vulnerabile delle *performances* della mediatizzazione, che di fatto l'ha resa impalpabile e invisibile nel palinsesto urbano. Di fronte a ciò, il poeta cerca di riappropriarsi dello spazio cittadino e di ritessere a partire dalle parole un dialogo proficuo con il passato.

Pur criticando la realtà urbana, Grünbein tenta, in effetti, di riscattare Berlino, trasformandola, nei testi, in un enorme palcoscenico, un museo con il compito di testimonianza. Il paesaggio reale viene, allora, investito di un forte valore simbolico:

Das halbe Jahrhundert seither hatte die Spuren nie restlos verwischen können, zumindest im Ostteil der Stadt war das erbitterte Ringen überall sichtbar geblieben. [...] Der Park ist ihre Opernbühne, ein Ort, der die typischen Elemente eines sowjetischen Ehrenhains mit den Pappmachékulissen einer Bayreuther Nibelungenaufführung vereinigt, sobald ihn die Nebel verklären.⁸⁷

Si evidenzia, in questo modo, la funzione guida che il poeta conferisce alla poesia e alla narrazione, nell'invitare alla riflessione circa le tematiche del rapporto identità-luoghi, spazio-memoria, storia-contemporaneità.

Denunciando la teatralizzazione di Berlino, Grünbein traccia, infine, un bilancio storico e osserva i fenomeni di alienazione causati dallo spazio destoricizzato⁸⁸. Il poeta

allegri gnomi. Qui ci si trova su di un terreno per cui si è violentemente combattuto, nel bel mezzo della Berlino città-fronte di un tempo. Chi si meraviglierebbe di veder spuntare dai cespugli fantasmi di soldati, resti di truppe allo sbando degli eserciti dell'ultima guerra mondiale?". Ivi, p. 147; trad. cit., *ibidem*.

⁸⁷ "Il mezzo secolo che ne è seguito non ha cancellato del tutto quelle tracce; quanto meno nella parte est della città, gli aspri combattimenti sono rimasti visibili. [...] Il parco è il loro palcoscenico, un luogo che, non appena la nebbia lo trasfigura, unisce i tipici elementi del boschetto votivo sovietico con le quinte di cartapesta di una messa in scena dei Nibelunghi a Bayreuth". Ivi, p. 148; trad. cit., pp. 88-89.

⁸⁸ "Damals wurde mir klar, wie sehr diese Stadt aus allen Nähten geplatzt war. Seit der Wiedervereinigung hatte hierorts eine wilde Kulissenschieberei eingesetzt. Über Nacht wurden Dutzende Straßen umbenannt". (Fu allora che mi resi conto come questa città fosse ormai esplosa. Dalla riunificazione in poi aveva avuto luogo un gran movimento di quinte. Da un giorno all'altro erano cambiati i nomi di dozzine di strade). Ivi, p. 266; trad. cit., p. 137.

demistifica la presunta rinascita di Berlino negli Anni '90, sottolineando il perenne stato di emergenza e incompiutezza della capitale, dove i cittadini percepiscono le tante trasformazioni come illusori cambi di tappezzeria nuova:

Je länger ich in Berlin wohne, um so fremder wird mir die Stadt. [...] Auch die Lektion, sich in dieser Stadt zu verirren, *wie man in einem Walde sich verirrt*, liegt lange zurück. Die Fremdheit des Alteingesessenen ist etwas anderes als das Schwindelgefühl des Neulings, dem im Moment des Umzugs die Großstadt den Boden unter den Füßen wegzieht. Im Falle Berlins hat sie mit den Verwandlungen zu tun, denen die Stadt seit ihrer Wiedergeburt als ganze unterworfen ist, und zwar von Jahr zu Jahr radikaler. [...] Berlin war und ist die Stadt im permanenten Ausnahmestand. [...] Man rieb sich die Augen, [...] und kroch zurück in den jeweiligen Unterstand, den man sofort wieder aufgab, sobald der nächste Tapetenwechsel fällig wurde.⁸⁹

Alla luce dei componimenti e delle tematiche finora considerate, la rappresentazione di Berlino e delle sue contraddizioni irrisolte appare severa e disillusa. Tuttavia, il giudizio del poeta si discosta da ogni moralismo, connotandosi come analisi lucida e valido punto di riferimento per comprendere la realtà berlinese contemporanea⁹⁰. Nelle sue composizioni Grünbein invita il *flâneur*-lettore a farsi archeologo; ad intraprendere un viaggio indietro nel tempo interpellando i luoghi nei loro strati sottostanti ed invisibili, per restituire profondità storica alla città, al di là di ciò che appare in superficie. In tal senso A. R. Meyer individua il compito del poeta nel decifrare le tante strutture (architettoniche e culturali) che compongono la città, in modo da prendere coscienza del valore dei luoghi in quanto *Gedenkort* (luoghi di memoria). Grünbein lascia emergere

⁸⁹ “Più vivo a Berlino, più sento estranea la città. [...] Anche l’insegnamento di smarrirsi in questa città *come ci si smarrisce in una foresta*, è ormai lontano. L’estraneità di chi vive da tempo in un luogo è qualcosa di diverso dal sentimento di vertigine del neofita, cui, nel momento del trasferimento, la metropoli toglie il terreno sotto i piedi. Nel caso di Berlino essa ha piuttosto a che vedere con le trasformazioni a cui la città è stata sottoposta a partire dalla sua rinascita come entità unica, e ciò di anno in anno in modo sempre più radicale. [...] Berlino era ed è la città in permanente stato di emergenza. [...] Ci si strofinava gli occhi, [...] e ci si ritirava di volta in volta in un rifugio, per abbandonarlo subito, non appena fosse ora di sostituire la tappezzeria”. Ivi, pp. 264, 267; trad. cit., pp. 134, 135, 138.

⁹⁰ “Eshel argues that the writing of Grünbein and other poets of his 'post-historicist' generation reflects a resistance to any overreaching sense presumably concealed in history, a farewell altogether to history as an ultimate narrative entailing moral lessons or implying political imperatives”, Rolf J. Goebel, “*Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte*”: *Durs Grünbein's Berlin as Cinematic spectacle*, cit., p. 18.

la discontinuità temporale e spaziale riscontrabile tra i diversi elementi del palinsesto urbano, rispetto alle quali la poesia diventa medium del ricordo e riattiva nel *flâneur* la storia, narrandola sotto forma di una passeggiata per la città⁹¹. In questo, A. R. Meyer ritrova il procedimento della memoria involontaria innescato dai luoghi, i quali diventano punti di riferimento di una *Spurensuche* (ricerca archeologica) volta a raccontare gli episodi più scottanti del passato tedesco.

L'appello del poeta ad intraprendere la ricerca verso la storia e l'identità sepolte è da intendere, allora, come reazione necessaria al disorientamento causato dalla società contemporanea che sommerge i suoi abitanti con incessanti cambiamenti. Di fronte a ciò, la poesia, afferma lo stesso Grünbein, consente di fronteggiare le continuità e le discontinuità, stimolando giudizi critici: “Die Gattung Lyrik erlaubt dabei die Gleichzeitigkeit des zeitlich Beziehungslosen wachzuhalten”⁹². Nel rispetto di questa funzione, i testi demistificano le immagini che Berlino offre di sé, diventando potente strumento di rielaborazione della visione reale della città.

Come è emerso, la storia risulta essere la tematica predominante delle poesie ed è testimoniata in particolare anche dal titolo della raccolta *Dopo le satire*, che evoca e riattualizza un preciso genere antico. A tal riguardo A. R. Meyer considera i componimenti di Grünbein l'espressione di uno “storicismo lirico” secondo il quale Berlino è considerata il centro della storia tedesca, la lente di ingrandimento necessaria per sviluppare una cosciente “analisi della civilizzazione” e sollecitare una “critica alla civilizzazione”. Seguendo questa chiave di lettura, la poesia assolve così ad un impegno antropologico, illustrando i caratteri di una nuova tipologia di *flânerie* nella città surmoderna, immersa nella transitorietà di incessanti immagini cittadine⁹³.

I testi di Grünbein sembrano allora dialogare con le riflessioni di storici, geografici ed

⁹¹ Cfr. Anne-Rose Meyer, op. cit., p. 35.

⁹² “Il genere della lirica consente di cogliere allo stesso tempo la simultaneità delle discontinuità temporali”. *Ibidem*.

⁹³ Klaus Scherpe: “Es scheint, als gehe es nicht mehr darum – wie in unzähligen Großstadtfiktionen der Moderne –, in den Metropolen Fuß zu fassen, sondern darum, das Transitorische mit Leib und Seele als das Eigentliche zu begreifen. [...] Wahrzeichen der Stadt gibt es noch, aber nur im integrierten Angebot, das die Stadt aus sich macht. Immer mehr Städtebilder überlagern die Städte, machen sie unübersichtlich” (Sembra che non si tratta più – come nelle innumerevoli fiction metropolitane della modernità – di stabilirsi nelle metropoli, ma di afferrare con anima e corpo il transitorio, in quanto unica vera realtà. [...] I simboli cittadini esistono ancora, ma solo insieme a ciò che la città offre di sé. Sempre più immagini delle città si sovrappongono a loro stesse, rendendole invisibili), *ivi*, p. 22.

urbanisti rispetto alle dinamiche della dialettica *global-local* che Berlino, per la sua specificità, è in grado di esprimere nelle sue contraddizioni più profonde. Si registra così nel panorama culturale tedesco un vivo dibattito rispetto alle prospettive future della Germania, orientata verso il modello proposto dalla globalizzazione da un lato, l'autocritica e la presa di coscienza della propria singolarità dall'altro. Quest'ultime, ricordano gli intellettuali, solo se riscoperte integralmente potranno contribuire, senza veder negate le proprie radici, alla codeterminazione di un contesto storico-culturale comune.

2.3.3 La Berlino di Grünbein: spazio sotterraneo della coscienza

La metafora del sottosuolo richiama quella dell'archeologia e consente di indagare un altro luogo simbolico di Berlino, paradigmatico, secondo il poeta, del sentimento di *unheimlich* e del rapporto conflittuale con la storia. L'ambiente sotterraneo della città si lega alle tematiche dell'oblio e della perdita, nonché alla provvisorietà del ricordo e alla latenza dei traumi nell'inconscio. Tutti aspetti che analizzano lo spazio interiore della coscienza e si ritrovano nelle narrazioni contemporanee, dove generalmente i personaggi affrontano o rifuggono da conflitti irrisolti con il passato.

Durs Grünbein specifica questi temi nel saggio intitolato *Ilya Kabakow in Berlin*⁹⁴ e in particolare nella poesia *In Tunneln der U-Bahn*⁹⁵ dedicata alla metropolitana berlinese che traccia un reticolo fitto di connessioni sotterranee evocando una dimensione spaziale e temporale alternativa rispetto a quella visibile in superficie. Questo riconferma la molteplicità di esperienze e significati che il palinsesto urbano contiene in sé e che si costituiscono come riferimenti intertestuali e fonti di ispirazione anche per la fiction metropolitana di oggi⁹⁶.

Le parole chiave ribadite nel saggio *scomparire, dimenticare, perdita, paura* (*Verschwinden, Vergessen, Verlorenheit, Angst*) fanno riferimento alle trasformazioni

⁹⁴ Durs Grünbein, *Ilya Kabakow in Berlin* (Ilya Kabakow a Berlino), in *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen, Aufsätze 1989-1995*, cit., pp. 210-218.

⁹⁵ Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn* (Nei tunnel del metrò), in *Schädelbasislektion* (Lezione sulla base cranica), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 31-35.

⁹⁶ Si riconsideri a questo proposito il fenomeno di simbiosi tra città e letteratura così come viene ribadito dai critici a proposito di Berlino: "Metropolitan culture [...] a palimpsest of multiple and different layers and contending meanings"; "Urban literary texts [...] as intertextual and intermedial force-fields of competing fictions", Anne-Rose Meyer, op. cit., p. 21.

che hanno determinato l'implosione e lo sprofondare della storia tedesca, sepolta sotto le fondamenta dei nuovi edifici berlinesi. In questo, il poeta sperimenta la scomparsa di un'intera realtà precedente che diventa inafferrabile e trascina in sé tutto, la lingua, le coordinate storico-culturali, l'identità stessa del soggetto:

Das verschwinden läßt sich nicht stellen. Selbst zeitlos, ist es klüger, unfafßbarer als Zeit. Nicht nur die Namen, [...] vergehen mit ihm, auch die Sprachen, die Alphabete, jedes Koordinatennetz, in dem es als Evolution, Geschichte, Kulturwandel, Prozeß [...] gefangen schien.⁹⁷

L'esperienza della perdita è concretizzata, così, dall'immagine negativa e inquietante di un mostro vorace e ingordo che rappresenta il vuoto, i detriti, i rifiuti, la sporcizia, la polvere, il pettegolezzo, la lingua stessa che si disintegra e si disperde nella polisemia dei segni e delle voci; tutte minacce all'integrità dell'io:

[...] die Unterwerfung vor den gefräßigen Ungeheuern: der Leere, dem Abraum, Schein und Geröll, Müll, Dreck und Staub, dem Geschwätz, den Elementen der Diskurse, der feien Lüge, der Zeichenvielfalt und Vielstimmigkeit [...].⁹⁸

Tuttavia, il poeta non si esime dal ritenersi responsabile insieme ai suoi concittadini di questo processo verso l'oblio e il disfacimento che definisce, rievocando Nietzsche, un tradimento o una malignità necessaria alla sopravvivenza, un atto di liberazione nei confronti degli incubi della storia recente:

Nietzsche hat diesen Verrat als eine Rettung beschrieben, [...] als Befreiung vom Alptraum der jüngsten Geschichte; Bosheit, die ihren Fortgang sichert. Wir selbst [...] sind die Agenten des Verschwindens.⁹⁹

⁹⁷ “Il dissolversi non si lascia comprendere. Allo stesso modo è fugace, più astuto e inafferrabile del tempo. Non solo i nomi [...] svaniscono con esso, anche le lingue, gli alfabeti, ogni rete di coordinate, in cui si è mostrato sotto le sembianze dell'evoluzione, della storia, della trasformazione culturale, del processo [...]”. Durs Grünbein, *Ilya Kabakow in Berlin*, cit., p. 210. Laddove non diversamente segnalato le traduzioni sono mie.

⁹⁸ “[...] la sottomissione davanti a un mostro ingordo: il vuoto, i rifiuti, l'apparire, i detriti, la spazzatura, fango e polvere, il pettegolezzo, le parti del discorso, la menzogna gratuita, la molteplicità dei simboli e delle voci [...]”. *Ibidem*.

⁹⁹ “Nietzsche ha descritto questo tradimento come una salvezza, [...] come liberazione dall'incubo della storia recente; male che assicura il proprio avanzare. Noi stessi [...] siamo i fautori di una tale disgregazione”. *Ivi*, p. 211.

La calma inquietante e il vuoto di Potsdamer Platz (“[...] ist die spannungsvolle Ruhe über dem Potsdamer Platz anwesend und mit ihr die Verlorenheit”)¹⁰⁰ sono esemplari di questo scivolamento verso la dimenticanza e pesano sulla coscienza del poeta come cattivi sogni e allucinazioni (“Gehe ich heute über Potsdamer Platz, ist alles nur noch Halluzination, ein schwerer Traum aus dem biographischen Inventar”)¹⁰¹. Potsdamer Platz evoca, in effetti, la metafora di *Niemandland* (terra di nessuno) e per questo si configura per il poeta come simbolo dell'autodistruzione della capitale, privata di un centro aggregante e relegata nel deposito della storia, imprigionata in un eterno presente:

Einstmals Ort von Großstadtverkehr und Verwaltungsterror, [...], steht er nach dem Krieg für totale Verlorenheit, ausradiert Architektur und Gedächtnis, [...] ein Nicht-Ort, Konsequenz seiner eigenen Geschichtsmächtigkeit. Die leere Mitte der Stadt, das Zentrum, [...] nun selbst ausgelöscht, nicht mehr in Trümmer und noch nicht neu maskiert, stand es lange im Zeitdepot, versiegelt unter der Rubrik Niemandland.¹⁰²

Le ripercussioni psicologiche della ricostruzione di Berlino negli Anni '90 vengono così individuate nel sentimento della paura di fronte all'oblio e alla provvisorietà del presente, che a livello inconscio minano l'identità dei cittadini. Un simile stato psicologico trapela nell'io lirico della poesia *In Tunneln der U-Bahn*. Qui il poeta affronta gli aspetti dell'anonimato e dell'indifferenza della vita cittadina; il viaggio nella metro diventa metafora del lavoro della memoria involontaria che per associazioni restituisce un quadro frammentato di ricordi personali e della storia della città. Lo spostamento sotto terra è, inoltre, simbolo di un percorso nel proprio inconscio; il sistema delle gallerie che la metro attraversa richiama il flusso dei pensieri e delle fantasie dell'io lirico che si spostano su piani temporali differenti. I versi seguenti alludono, difatti, al Muro di Berlino e alla riunificazione; la storia viene somatizzata dal

¹⁰⁰ “Si coglie a Potsdamer Platz una calma angosciante e con essa lo smarrimento”. *Ibidem*.

¹⁰¹ “Cammino oggi per Potsdamer Platz e tutto ancora è solo un'allucinazione, un sogno inquietante del mio inventario biografico”. *Ivi*, p. 212.

¹⁰² “Una volta luogo del traffico cittadino e dell'amministrazione del terrore, [...] si presenta dopo la guerra come totale desolazione, senza architettura né memoria, [...] un non-luogo, conseguenza della sua stessa potenza storica. Il centro vuoto della città, il centro [...] ora anch'esso cancellato, non più in macerie, ma non ancora mascherato come nuovo, è relegato da tempo nel deposito della storia, suggellato alla voce della rubrica come terra di nessuno”. *Ivi*, p. 215.

soggetto che si sente rattoppato, a pezzi, ridotto in frammenti, atomizzato:

(-ich), / zersplittert und wiedereinigt / im Universum / von
Tag zu Tag / [...] zusammengeflickt / Stuckweise / und in
Fragmenten / 'I feel atomized'.¹⁰³

Il sentimento di essere trascinato spazialmente e temporalmente, espresso anche graficamente dalla disposizione dei versi sulla pagina, ritorna successivamente nell'immagine del passeggero che si nasconde tra la massa inerte della folla, e mascherato¹⁰⁴ fugge, vagabondando, seduto nella metro, da una parte all'altra della città, così come da un pensiero all'altro: "Eine träge Masse war ich, / ein Passagier, / unter Tiermasken flüchtig, / streunend / zertstreut"¹⁰⁵.

La metafora del transito è rievocata, nei versi seguenti, sia storicamente sia spazialmente, in particolare dalla parola *Durchgangsort* (luogo di passaggio) attribuita al labirinto sotterraneo dei tunnel che la metro percorre, in cui l'io lirico risulta essere l'unico punto di congiunzione, fra piani spaziali, temporali ed esistenziali diversi¹⁰⁶:

Hier unten am Durchgangsort / rollender Halden,
vergessener Deponien [...] Ortlos, zeitlos, / als seist du /
verdammst durch Geschichte / Zu eilen, / verwandelst du
dich / in die Gedächtniswelle / Aus 1000 verpaßten
Gelegenheiten / zu leben.¹⁰⁷

¹⁰³ "(-io), / disgregato e ricomposto / nell'universo / giorno dopo giorno, [...] rattoppato / a pezzi / e in frammenti / 'I fell atomized'". Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn*, cit., p. 31. Laddove non diversamente segnalato le traduzioni sono mie.

¹⁰⁴ Cfr. Jörg Döring, *Großstadtlyrik nach 89. Durs Grünbeins In Tunneln der U-Bahn und Bert Papenfuß' hunger, durst & sucht*, in Erhard Schütz, Jörg Döring (Hg.), *Text der Stadt-Reden von Berlin: Literatur und Metropole seit 1989*, Weidler, Berlin, 1999, p. 100. Jörg Döring ricorda che il passeggero camuffato sotto le *Tiermasken* (maschere a forma di animale) richiama una celebre poesia di Gottfried Benn, *Untergrundbahn* (Metropolitana) del 1913. Nel caso di Grünbein la *Tiermaske* svolge, però, una funzione mimetica e protettiva verso la propria identità che vuole essere nascosta per confondersi con la massa anonima degli altri passeggeri. Gli aggettivi *vagabondo* (*streunend*) e *fuggitivo* (*flüchtig*) possono alludere, inoltre, all'imperativo di Brecht "*Verwisch die Spuren!*" dettato nel celebre *Lesebuch für Städtebewohner*, il quale raccomandava di mantenere un atteggiamento cauto e guardingo per preservarsi dai pericoli della città.

¹⁰⁵ "Ero una massa indolente io, / un passeggero, / in fuga sotto maschere animalesche, / che vagabondava / smarrito". Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn*, cit., p. 31.

¹⁰⁶ Cfr. Anne-Rose Meyer, op. cit., p. 27.

¹⁰⁷ "Qui sotto nel punto di passaggio tra avvolgenti cumuli, discariche dimenticate [...] senza più spazio né tempo, / come se fossi / condannato dalla storia / a correre, / ti trasformi nel flusso di memoria / di quelle 1000 occasioni perse / che avresti potuto vivere". Ivi, pp. 31, 34.

L'ombra di un passato sinistro si percepisce, allora, nella sensazione di profonda solitudine e abbandono che attanaglia la voce narrante, la quale ridotta al silenzio più assoluto¹⁰⁸, spogliato delle sue radici, si identifica con la sillaba *ich* (io), indicata come ciò che resta del processo di dimezzamento subito dalle parole, al pari degli elementi radioattivi:

Vielleicht war diese Stille nichts / als die Halbwertszeit /
einzelner Wörter / in mir, / und wer war ich: / ein
genehmigtes Ich, [...] bloßer Silbenrest... (-ich)¹⁰⁹.

L'identità dell'Io lirico così depauperata sembra accreditata solo dall'azione del viaggiare nella metro che lo individua come passeggero provvisto di biglietto e tesserino di riconoscimento: a questo sembra ricondurre la definizione “ein genehmigtes Ich”, dove l'identità del soggetto scaturisce esclusivamente dalla legittimità ufficiale che gli viene riconosciuta in quanto viaggiatore. In tali versi è possibile allora riconoscere la condizione di *non luogo* che Augé ascrive allo spazio della metropoli surmoderna, in particolare ai luoghi di passaggio, in cui le relazioni sociali e storiche, così come la soggettività dell'individuo vengono annullate in nome di ruoli ufficiali, funzionali alle regole dello spazio in cui si agisce¹¹⁰.

¹⁰⁸ Cfr. Jörg Döring, op. cit., p. 98. Nella sua analisi, Jörg Döring riconduce il silenzio alla crisi identitaria che ha parcellizzato anche la voce dell'Io lirico, impedendo così, alle parole stesse di comporsi in frasi compiute e lasciandole disporsi sulla pagina bianca slegate le une dalle altre e divise da spazi bianchi.

¹⁰⁹ “Forse un tale silenzio non era altro che il tempo di dimezzamento / delle singole parole / in me, / e chi ero io: / un Io autentico, / [...] oppure solamente la rimanenza di una sillaba...(-io)”. Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn*, cit., p. 31.

¹¹⁰ Cfr. Marc Augé, *Un etnologo nel metrò*, Elèuthera, Milano, 1992. Questo libro di Marc Augé presenta un'analisi sociologica ed antropologica del luogo della metropolitana molto vicina all'esperienza che Grünbein descrive nella sua poesia dedicata all'U-Bahn di Berlino. I titoli dei singoli capitoletti (*Memorie, Solitudini, Corrispondenze*) evidenziano una coincidenza di significati che il poeta tedesco ritrova anche nella sua città.

Nella parte *Memorie* Augé si sofferma, in effetti, sul potere evocativo che i nomi e gli ambienti delle singole stazioni esercitano sui passeggeri, i quali legano ad essi anche i propri ricordi personali. In questo senso nel tragitto in metro Augé verifica la commistione di storia collettiva ed individuale, per cui la “geologia interiore e la geografia sotterranea” della città “hanno punti di contatto” e le stazioni con la loro forza associativa “costituiscono l'occasione per sfogliare i propri ricordi come un album di foto”. Anche per Augé la metropolitana simboleggia così un deposito della storia: “la frequentazione del metrò ci mette di fronte alla nostra storia in più di un senso”, essendo la nostra storia plurale così come i momenti e gli aspetti della nostra vita. Così i nomi delle stazioni, che possono cambiare o restare uguali nel tempo, contribuiscono a formare nei viaggiatori una coscienza storica sollecitando la condivisione del passato. Rispetto al riconoscimento di una storia comune l'individuo aggiunge poi in riferimento ai diversi luoghi le proprie esperienze personali.

Nella seconda parte *Solitudini* Augé affronta la condizione esistenziale di alienazione prodotta da uno spazio cittadino che svilito nei suoi significati simbolico-culturali si trasforma in *non luogo*, ossia in spazio economico e contrattuale gestito da precisi regolamenti e titoli di trasporto con i quali è possibile

Il viaggio intrapreso nella metro rappresenta, inoltre, il corso dell'esistenza che non può essere più svolto a ritroso, e che per questo diventa un monito per il futuro¹¹¹. L'oscurità e l'incuria degli ambienti attraversati fanno da scenografia alla storia dimenticata, evocando il regno dell'Ade in cui essa è stata sepolta. La metafora del mondo sotterraneo richiama, in effetti, il mito degli Inferi in cui, come Orfeo, il viaggiatore va a cercare i propri defunti, nel tentativo di ritrovare le sue origini: "Papierkörbe, die überquellen, / wo die Schatten sich stärken werden / inmitten von Operettenstaffagen, / Kulissen für einen Unterweltsfilm / mit Hadesstiegen noch aus der Gründerzeit"¹¹².

La perdita della propria identità nell'anonimato generale si ritrova, infine, nei versi "Vollkommene Langweile des Ichs / Das sich in jedermann wiederkennt"¹¹³ e allude probabilmente anche ai processi uniformanti della città massificata contemporanea. Tutto ciò esprime il sentimento di smarrimento e disorientamento che la cancellazione del passato e la fugacità dell'epoca presente provocano, insieme alla paura di vivere in un paese senza più identità:

Wenn du dich wendest, / wendet sich in dir die Furcht, /
unumkehrbar zu sein / [...] dingfest / in welcher
Geschichte? / In welchem Niemandsland [...]

fruire di precisi servizi. In questo fenomeno si riconosce l'annullamento estremo del soggetto ridotto al silenzio, cantato da Grünbein, che resta indifeso di fronte ai tumultuosi cambiamenti di Berlino e riconosce la sua identità solo attraverso il proprio transitare come passeggero della metro da un punto all'altro della città.

Infine, nel capitoletto dedicato alle *Corrispondenze* Augé riflette sulle coincidenze, gli incontri imprevisi, che possono capitare ai viaggiatori, i quali hanno la libertà minima, cambiando linea, di deviare il percorso prestabilito dalla rete metropolitana. A tal riguardo, l'osservazione di Augé suggerisce che l'irreversibilità della storia non condiziona del tutto le scelte future rispetto alle quali c'è comunque possibilità di cambiamento e miglioramento, salvo però, la preservazione della coscienza del passato. Augé ribadisce, così, la corrispondenza collettivo-individuale, sottolineando "l'intimità [simbolica] del percorso sotterraneo" per cui "il senso della vita individuale nasce da vincoli globali che sono quelli di ogni vita sociale. Così, continua "ogni società ha il suo metrò, impone ad ogni individuo itinerari ove egli prova singolarmente il senso della sua relazione con gli altri". Tuttavia nel metrò "si può sempre cambiare linea e se non si fugge alla sua rete si può pur sempre fare qualche bella deviazione".

L'invito di Grünbein rivolto ai suoi concittadini a confrontarsi onestamente con le tappe obbligate del proprio passato, per poi scegliere criticamente quali nuovi percorsi seguire, risulta in perfetta sintonia con la visione dell'antropologo francese e mira a recuperare il volto autentico della Berlino contemporanea, finalmente liberata dai fantasmi della storia.

¹¹¹ Cfr. Jörg Döring, op. cit., p. 104.

¹¹² "Cestini che traboccano / dove le ombre si infittiscono / nel mezzo di scenografie d'operette, / sipari per un film del mondo degli Inferi / con la scala dell'Ade ancora risalente all'era della fondazione". Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn*, cit., p. 32.

¹¹³ "Tedio totale dell'io / che si riconosce in chiunque". Ivi, p. 31.

verpachtet?¹¹⁴

Rispetto ai temi finora evidenziati si può concludere che la poesia di Grünbein dà prova anche in questi versi di un grande valore critico nei confronti dei fenomeni storici e sociali, rispetto ai quali generalmente la forma poetica non è ritenuta così efficace¹¹⁵. Il potere di introspezione della poesia, emerge, oltretutto, nell'indagine della coscienza e dell'identità che rispecchiano la corrispondenza tra palinsesto urbano e palinsesto interiore. Rispetto all'unità, al senso di nazione e di capitale che Berlino ambisce a rappresentare, la poesia di Grünbein offre importanti strumenti di riflessione circa gli aspetti sociali, culturali e psicologici che connotano la Germania di oggi.

La forma di *Prosapoem* (poema in prosa) adottata nei testi, consente, inoltre, di affrontare aspetti sociologici senza rinunciare al potenziale metaforico e mitico che compete alla lirica. Di questa strategia è un esempio anche la poesia qui analizzata, la quale condensa il riferimento polisemico sia agli ambienti concreti che la metro attraversa sotto la città, sia agli spazi della mente che la coscienza percorre alla ricerca del passato e della comprensione del tempo in cui vive. Il viaggio e la riflessione dell'Io lirico esprimono, così, la dimensione simbolica di una capitale stratificata nei suoi tanti significati, che la poesia sceglie di indagare storicamente e culturalmente. In questo emerge, a mio avviso, il valore di una *letteratura antropologica*, in grado di scandagliare gli aspetti essenziali della società, partecipando criticamente alle sue trasformazioni e sperimentando nuove forme espressive.

Rispetto a tale tendenza la poesia di Grünbein è da ritenere paradigmatica per la sua potenzialità rappresentativa del palinsesto berlinese; per riuscire a cogliere i *topoi* reali e metaforici che trasfigurano Berlino in luogo simbolico, ai quali si ispirerà gran parte della giovane letteratura di questo decennio. L'opera di Grünbein così indagata in questa sezione, si costituisce, dunque, come discriminante interpretativa per le narrazioni che si analizzeranno nei capitoli successivi, all'insegna dei contenuti del mito di Berlino affrontati nella letteratura tedesca contemporanea.

¹¹⁴ “Se ti volti, / in te si volta l'angoscia di non poter più cambiare / di restare imprigionato / in quale storia? / di essere dato in affitto in quale terra di nessuno?”. Ivi, p. 33.

¹¹⁵ Come sostiene nel suo saggio Jörg Döring, la parola “urbano” connota di per sé una dimensione di totalità, grandezza e molteplicità che trova la sua migliore realizzazione nell'opera di prosa e in particolare nel romanzo, in grado di esprimere la sintesi delle diverse componenti della realtà metropolitana. Cfr. Jörg Döring, op. cit., p. 95.



3. Berlino: la nuova repubblica delle lettere

In questo capitolo ci si propone di delineare gli aspetti e i temi della nuova generazione di autori della letteratura tedesca contemporanea che, tuttora, a distanza di oltre vent'anni, risulta profondamente segnata dai cambiamenti della *Wende*. Si riscontrano, in effetti, anche nelle narrazioni più recenti dei giovani scrittori, tra gli ultimissimi Anni '90 e i primi Anni 2000, tematiche che affrontano le dinamiche storiche, sociali e politiche di quel periodo, come se l'avvento della globalizzazione avesse protratto fino ai giorni nostri l'epoca del dopo Muro. Nella trattazione di Berlino da parte dei nuovi autori, la *Wende* appare ancora un paradigma di riferimento imprescindibile per cogliere oggi il volto della Germania e della sua capitale, ponendosi, inoltre, al centro di un dibattito che investe non solo l'analisi politica della neo Repubblica Berlese, ma anche la critica della letteratura odierna.

A partire da tali costanti (politiche, storiche e letterarie) si intende esplorare la letteratura berlinese in quanto fattore propulsivo del mito della capitale, in quanto manifestazione della crisi culturale della surmodernità, in quanto espressione di tendenze narrative che nuovamente mettono a confronto il modello di una letteratura impegnata con quello di una letteratura popolare di intrattenimento; in quanto, infine, esito del processo di riunificazione che ha inciso sulla scena e sulla produzione culturale tedesca. A tal fine si ripercorreranno le posizioni degli intellettuali più autorevoli in merito al ruolo e agli orientamenti della letteratura post '89, dove la *Generation Berlin* partecipa al discorso intergenerazionale sulla capitale con categorie, come quella del *Familienroman*, anche inclusive degli approcci e delle rappresentazioni più tradizionali.

La letteratura contemporanea va allora compresa, come sostiene Aleida Assmann, nell'ambito di differenze (ideologiche, di genere, storiche) che coesistono senza escludersi mai a vicenda. Ecco perché, a mio avviso, le narrazioni dei giovani autori devono essere innanzitutto apprezzate in quanto ibride, ossia aperte alla contaminazione e alla ricezione della realtà, al di là dei supposti condizionamenti dell'industria culturale; l'accusa di apoliticità rivolta ai nuovi scrittori perde allora significato, nel momento in cui la rappresentazione letteraria di Berlino diventa testimonianza, senza mistificazioni, delle contraddizioni della storia tedesca e dell'esistenza contemporanea, precarizzata dalla tensione passato/presente, memoria/normalizzazione, *global/local*.

3.1 Il mito di Berlino: un' identità letteraria per la Germania unita

Dopo la svolta dell' '89 Berlino è diventata il tema *princeps* della letteratura tedesca, in particolare per le dinamiche inerenti ai fenomeni di globalizzazione e normalizzazione che hanno sviluppato la riflessione circa la nuova identità della Germania unita. Lungo questa scia, le argomentazioni intorno al mito di Berlino rispecchiano innanzitutto la predilezione del discorso letterario per la capitale che diventa “topos della nuova letteratura tedesca” e viene definita “capitale letteraria”; la letteraturizzazione di Berlino così in voga tra gli autori a partire dagli Anni '90 supplisce, tuttavia, una realtà politica percepita come deficitaria, che proietta sulla capitale l'utopia di una riunificazione non ancora del tutto completata¹.

Come già accennato, il discorso letterario condensa in sé le dinamiche politiche ed economiche della giovane Repubblica Berlese², che nata nel 1999, chiede nuove narrazioni di sé: “Dopo la caduta del Muro, e ora, dovrebbe essere improvvisamente tutto diverso [...] si può tornare a ricordare. E poiché in questa nuova, vecchia Berlino all'improvviso si può e si deve ricordare, allora, anche raccontare, qui, diventa nuovamente possibile”³. A partire dagli Anni '90 si assiste, in effetti, ad una profusione di testi che vengono connotati come letteratura berlese e che testimoniano una mitizzazione della capitale ad opera soprattutto di autori non berlesini, i quali scelgono la città come luogo di vita e scrittura, partecipando alla costruzione del suo mito da una prospettiva esterna, nonché introducendo una pluralità di temi e di generi testuali⁴.

¹ Cfr. Phil C. Langer, op. cit., pp. 33-34. Cfr. Bodo Morshäuser, *Liebeserklärung an eine häßliche Stadt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998.

² La sede del governo della nascente Repubblica federale tedesca fu spostata definitivamente da Bonn a Berlino solo dieci anni dopo la svolta dell' '89, in seguito ad un contrastato dibattito e voto parlamentare che nel 1991 sancì Berlino nuova capitale della Germania unita. L'espressione 'Repubblica Berlese' è indice dell'enorme investimento simbolico e politico che riceve la città, considerata l'espressione della nuova identità tedesca.

³ Phil C. Langer, op. cit., p. 35.

⁴ Cfr. Heinz Bude, *Generation Berlin*, Merve, Berlin, 2001. Da un punto di vista sociologico Berlino non incarna solamente la riunificazione, ma conferisce un'identità collettiva e specifica alla generazione dei nuovi scrittori degli Anni '90, definita *Generation Berlin*. Questa designazione, elaborata da Bude nell'ambito delle elezioni federali del 1998, vuole segnalare la fine della letteratura del dopoguerra. La *Generation Berlin* esprime, in effetti, un dissenso nei confronti della “Flakhelfergeneration” (le giovani reclute degli ultimi mesi della seconda guerra mondiale) e del movimento studentesco del '68, il quale si batté per il riconoscimento della responsabilità dei padri nei confronti del nazismo. Essa si distingue per l'assenza di una critica al regime nazista e alle differenze sociali, rivendicando una diversa componente artistica, in realtà, per alcuni, basata quasi esclusivamente su motivazioni economiche e priva di

Nella letteratura tedesca di oggi è interessante notare come il mito di Berlino viva di un'attribuzione esterna a conferma dell'utopia e delle aspettative che la capitale suscita sul piano politico-culturale, ma anche a conferma di quanto sia ingiusta l'accusa di spoliticizzazione e vacuità storica della produzione contemporanea, la quale, in realtà, in virtù di questo suo carattere fortemente sperimentale, si offre come laboratorio di analisi critica della globalizzazione e dell'alienazione storica della nostra epoca, fenomeni che vengono trattati soprattutto nella rappresentazione narrativa del palinsesto urbano della metropoli tedesca.

Ciononostante, oggi l'industria culturale implica più che mai la produzione letteraria nella commercializzazione dell'immagine di Berlino, ridotta ad essere un mero *corporate design*, ossia un logo, un marchio di vendita. L'economizzazione della dimensione estetica risulta, in effetti, cospicua; essa rappresenta un fattore propulsivo del mito berlinese, nonché l'artefice principale della sua autoreferenzialità, cioè di una città che promuove la vendita di sé⁵. Si consideri a tal riguardo la sponsorizzazione di tale letteratura da parte di istituzioni come il *Literarisches Colloquium Berlin* che, sostenuto dal Berliner Senat, finanziò nel 1997 giovani scrittori nella produzione di lavori sulla capitale⁶. In questo senso, l'attuale mito di Berlino appare spesso un prodotto del discorso letterario veicolato da logiche commerciali; Berlino come "città letteraria" è il risultato della produzione/proiezione di un'immagine contraffatta e finzionale, promossa per lo più da interessi politici ed economici⁷.

Questi aspetti descrivono l'odierna *Wahrnehmungskrise* (crisi della percezione /ricezione della realtà), la quale ha causato a sua volta una delegittimazione della letteratura, investita di un diverso ruolo e significato (politico-storico-economico). In tal senso, il mito della capitale tedesca esula da una dimensione prettamente locale per esprimere il valore della letteratura contemporanea, che oggi ricorre a forme di mediatizzazione della realtà ed economizzazione dei suoi contenuti, senza, però,

originalità. La partecipazione al processo dell'industria culturale è, inoltre, il segno evidente di un netto cambiamento rispetto agli ideali artistici del passato, ragione per cui questi scrittori rappresentano a tutti gli effetti, secondo l'analisi di Bude, una "Generation des Bruchs" (generazione della rottura).

⁵ Cfr. Phil C. Langer, op. cit., pp. 36-37.

⁶ Cfr. Katharina Gerstenberger, *Writing the New Berlin. The German Capital in Post-Wall Literature*, Camden House Rochester, New York, 2008, pp. 10-11.

⁷ Cfr. Phil C. Langer, op. cit., p. 87.

rinunciare ad essere luogo paradigmatico dell'utopia. Il mito di Berlino diventa, così, espressione della crisi della scrittura del nostro tempo, evidenziandone i limiti nella società globalizzata, dove, tuttavia, proprio la consapevolezza che “la letteratura in se stessa è un'utopia provvisoria”⁸, esorta a ritrovare autorevolezza e affidabilità nelle narrazioni per ricevere da esse un impulso al cambiamento della realtà.

Nell'ambito di quest'analisi, non si potrà, dunque, dimenticare il giudizio negativo, espresso già nel 1989 da Frank Schirmacher, rispetto alla povertà tematica delle opere contemporanee dedicate a Berlino, nonché al ruolo degli scrittori definiti gli impiegati di una fiorente azienda⁹. Schirmacher definisce la nuova letteratura tedesca provinciale, incapace di eguagliare il capolavoro di Döblin *Berlin Alexanderplatz* e di realizzare il romanzo sociale del tempo presente¹⁰.

Parte della critica ha condiviso questa tesi che ha creato grande aspettativa sul romanzo berlinese dei giorni nostri, il quale, però, è ancora di là dall'esser realizzato, poiché la produzione letteraria di oggi si orienta verso temi e stili diversi, non riconducibili più al modello classico del romanzo di formazione, né ai testi impegnati tradizionali, dimostrando la necessità di emanciparsi dai modelli usuali della letteratura metropolitana e dal “paradigma Döblin”.

La crisi del soggetto¹¹ del nostro tempo rappresenta, in effetti, un ulteriore tratto distintivo della letteratura contemporanea che si connota generalmente come individualistica, poiché somatizza a livello personale i cambiamenti apportati dalla *Wende*, raccontando anche quelli inerenti alla professione dello scrittore. In questa cornice, l'affresco sociale e corale tipico del romanzo metropolitano pare ormai del tutto perso: “La fine delle grandi narrazioni coincide, dunque, con l'ora delle piccole letterature, contrassegnate dalla variabilità dei temi, della lingua, delle tradizioni ereditate e delle strategie letterarie”¹².

⁸ Ivi, pp. 16-18.

⁹ Ivi, p. 41. Cfr. Frank Schirmacher, *Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.10. 1989.

¹⁰ Cfr. Hajo Steinert, *Döblin, dringend gesucht! Berlin-Romane der neunziger Jahre*, in Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, pp. 234-245.

¹¹ Cfr. Friedhelm Rathjen, *Crisis? What Crisis?*, ivi, p. 14.

¹² Mirjam Schaub, *Phantombilder der Kritik. Ein Blick in die Kartei für junge deutschsprachige Literatur*,

Lo scenario attuale è così costituito principalmente dallo sviluppo di due discorsi letterari: il primo relativo a Berlino come luogo storico, portavoce di memorie culturali diverse, di nuove utopie, nonché del confronto politico tra generazioni; il secondo espressione del discorso a-storico, economico, che caratterizza la rappresentazione della capitale come prodotto commerciale e mediatico. Entrambi, però, si configurano come manifestazioni della crisi del valore e della delegittimazione ascritte alla letteratura contemporanea.

Nei paragrafi successivi si delineeranno i caratteri delle opere contemporanee, alla luce dei temi che la giovane generazione ha sperimentato nel contesto della globalizzazione; a partire da ciò si indagherà in che modo il mito di Berlino interpreti la crisi della letteratura tedesca di oggi, ripercorrendo le tappe del dibattito intellettuale iniziato dalla *Wende*. Si darà voce, così, alle diverse tendenze che hanno espresso la ricerca di nuovi paradigmi, raccontando il conflitto tra passato e presente, tra tradizione e innovazione, tra cultura e prodotto; tra modello americano e modello europeo, tra l'esigenza di emanciparsi dalla storia e la necessità di conoscere le proprie radici.

3.2 Berlino: *Leitmotiv* delle narrazioni contemporanee

Gli aspetti della contemporanea letteratura berlinese si individuano lungo due direttrici: differenza generazionale e differenza dell'esperienza storica. Rispetto al primo punto si osserva una discrepanza tematica tra i rappresentanti della vecchia e nuova generazione. I primi proiettano su Berlino il discorso storico e politico, facendo della capitale un luogo di memoria che realizzi una continuità con il passato, in nome della quale costruire l'identità nazionale. Nei giovani autori si rintracciano, invece, narrazioni ispirate alla quotidianità¹³ metropolitana, dove Berlino diventa l'anonimo *setting*, interscambiabile con qualsiasi altra città, per personaggi emarginati che si trascinano tra “party, sesso e droghe” dando voce a nostalgie, paure, aspirazioni; al disagio per

ivi, p. 170.

¹³ La tematica della quotidianità si lega nei testi dei giovani scrittori ad uno stile ben preciso, essenziale ed asciutto, derivato dalla narrativa americana di Hemingway e Carver. Questo *Alltagsminimalismus* (minimalismo quotidiano) rimanda alla semplicità della trama delle storie, dove però dietro un'apparente normalità quotidiana i personaggi si confrontano con problematiche esistenziali. Cfr. Volker Wehdekind (Hg.), *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2000, p. 34.

l'incomunicabilità e l'instabilità della vita. Rolf Linder vede in questo il segno della globalizzazione: i testi, nonostante la stretta referenzialità geografica per la quale Berlino è riconoscibile come scenario delle storie, testimoniano l'assenza di un'immagine della capitale realmente e concretamente esistente che si risolve nella "scomparsa dei luoghi concreti". A tal proposito Phil Langer parla di un realismo illogico, poiché non rappresentativo della specificità berlinese, ma significativo solo per la sua funzione edonistica ed economica¹⁴.

Quest'assenza del luogo reale, definita in tedesco *Ortlosigkeit*, è peraltro rintracciabile anche nei testi della vecchia generazione: assolutizzando l'approccio storico-politico, Berlino è trasfigurata in uno spazio ideale e normativo che offusca ogni fedeltà verso la città realmente esistente e diventa così a sua volta funzione del discorso mitico. In questo senso, la capitale è trasformata sia in "luogo paradigmatico della vita contemporanea in Germania", sia in "luogo della storia"; rappresentazioni che con approcci diversi partecipano in ogni caso alla definizione di un'identità nuova¹⁵.

Riguardo al secondo punto, ossia alla differenza dell'esperienza storica, si osserva una discrepanza tra narrazioni dell'Est e dell'Ovest nel trattare il discorso sulla memoria: per gli autori dell'Est, Berlino rappresenta la sineddoche del governo della DDR, nonché la patria perduta. In questo si costituisce spesso come luogo di memoria e di emancipazione verso i padri, dando origine ai fenomeni della letteratura edipica e del romanzo patriottico. Per quelli dell'Ovest la città è invece *Neo-Erlebnisstadt*¹⁶, ossia la capitale della Germania unita, centro della storia nazionale e dell'esperienza surmoderna. Rispetto a questa differenza Est-Ovest, gli scrittori della vecchia generazione si confrontano con l'esperienza della guerra e della Germania divisa, affrontando il tema del rapporto con la storia. Quelli dell'Est ripercorrono criticamente la loro vita nella DDR: Monika Maron, *Stille Zeile sechs (Via alla Quietè)*, 1991; *Animal Triste (Animal Triste)*, 1996; Christa Wolf, *Leibhaftig (In carne ed ossa)*, 2002.

Gli autori dell'Ovest prediligono, invece, l'argomento della riunificazione, in linea con

¹⁴ Cfr. Phil Langer, op. cit., pp. 76, 78.

¹⁵ Ivi, pp. 79-80; 84, 86.

¹⁶ Cfr. Susanne Ledanff, *Metropolisierung der deutschen Literatur? Welche Möglichkeiten eröffnet das vereinigte Berlin und die neue Berliner Urbanität?*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 275-289.

il processo di *Verarbeitung der Geschichte* (rielaborazione critica della storia) dove la ricerca identitaria si ancora strettamente al passato nazista e resta al centro delle narrazioni: Günter Grass, *Ein weites Feld* (*È una lunga storia*), 1995; Peter Schneider, *Eduards Heimkehr* (Il ritorno di Eduard), 1999; Uwe Timm, *Am Beispiel meines Bruders* (*Come mio fratello*), 2003.

Questi modelli hanno influenzato decisamente la trattazione del tema della memoria da parte delle nuove leve, le quali hanno superato in parte la demarcazione Est/Ovest al fine di dare testimonianza della storia attraverso un “congedo pacifico dal passato”¹⁷ che proponga una rievocazione lucida degli eventi come ben rappresenta l'opera di Julia Franck, *Lagerfeuer* (*Il muro intorno*) del 2003, oppure che ricorra ad uno stile ironico e leggero con il quale decostruire l'approccio morale e politico della vecchia generazione, parodiando le contraddizioni dell'epoca del Muro: Thomas Brussig, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (*In fondo al viale del sole*), 1999; Jens Sparschuh, *Der Zimmerspringbrunnen* (*Il venditore di fontane*), 1995; Sven Regener, *Herr Lehmann* (*Il signor Lehmann*), 2001.

In queste nuove narrazioni, la prospettiva si distoglie a volte anche dalla capitale, rivolgendosi a scenari provinciali – come nell'opera di Ingo Schulze, *Simple stories* (*Semplici storie*), 1998 – per affrontare il tema della riunificazione e della resistenza alla globalizzazione. Quest'ultima diventa, inoltre, un *topos* fondamentale per l'analisi della Berlino contemporanea che viene estesa alla ricezione della Germania intera, come testimoniano le opere di Norman Ohler, *Mitte* (Mitte), 2001, e Christian Försch, *Unter der Stadt* (Sotto la città), 2001. Così senza chiudersi in sterili localismi, la decentralizzazione delle storie, dalla metropoli fino alla provincia, stimola la riflessione sulle trasformazioni della *Wende* e della surmodernità a tutto campo, attraverso la descrizione delle relazioni personali/familiari instabili e insoddisfacenti: Judith Hermann, *Sommerhaus später* (*Casa estiva, più tardi*), 1998; *Nichts als Gespenster* (*Nient'altro che fantasmi*), 2003; Tanja Dücker, *Café Brazil* (Caffè Brasile), 2002; Inka Parei, *Die Schattenboxerin* (*La ragazza che fa a pugni con l'ombra*), 1999; oppure suggerendo scenari violenti e virtuali, Tim Staffel, *Terrordrom* (Terrordromo), 1998;

¹⁷ Thomas Jung, *Topographie der Wenderfahrung, Thomas Brussigs Sonnenallee als Gedächtnisort einer Zeitenwende*, in Matthias Harder, Almut Hille (Hg.), *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 2006, p. 284.

Ingo Schramm, *Fitchers Blau* (Barbablu), 1996; *Virtual Megacity. Release Berlin* (Megacittà virtuale. Liberazione Berlino), 1999.

Come emerge dalle opere citate, nella letteratura della nuova generazione, i temi individuali prevalgono nettamente sull'analisi storico-sociale, restando, tuttavia, una spia degli effetti della riunificazione e dei cambiamenti della surmodernità. La maggior parte dei testi presenta protagonisti isolati che testimoniano la solitudine e l'estraniamento dalla realtà, limitando spesso le narrazioni sulla metropoli ad una prospettiva individualistica. L'eccesso di soggettività, rispecchia, secondo i critici, il sentimento di insicurezza e sradicamento della vita contemporanea che ostacola l'agire concreto sulla società¹⁸. Per questo, tale letteratura viene generalmente accusata di escapismo; Phil Langer descrive l'assenza dell'approccio politico sotto il segno di una de-ideologizzazione ed economizzazione della cultura contemporanea annunciando, però, come inevitabile, il ritorno del discorso storico-impegnato: solo così i giovani autori riscopriranno la letteratura come reale laboratorio di costruzione del futuro e di una Berlino veramente unica¹⁹.

A conferma di ciò gli studiosi osservano come nelle narrazioni dei giovani scrittori sia già evidente una connotazione politica nella scelta del soggetto, ossia nel voler rappresentare attraverso il mito di Berlino le problematiche della globalizzazione: la letteratura resta così strumento di resistenza alla simulazione e alla spettacolarizzazione della realtà operata dai media²⁰. L'immagine dominante di Berlino come metropoli culturale testimonia, infine, il ruolo fondamentale del discorso letterario nel reagire alle trasformazioni sociali e all'industria culturale; nell'essere luogo paradigmatico, al di là delle strumentalizzazioni economiche, dell'utopia e della possibilità di realizzarla: "La letteratura come luogo paradigmatico di creazione e custodia del potenziale utopico mostra di aver generato attraverso la cifra Berlino un nuovo spazio pubblico che consente di tematizzare e sperimentare possibilità, strategie, indirizzi e implicazioni [...]"²¹.

¹⁸ Cfr. Phil Langer, op. cit., p. 222.

¹⁹ Ivi, pp. 214, 216.

²⁰ Ivi, p. 225.

²¹ Ivi, p. 215.

Riguardo alle osservazioni condotte finora si indicano, per concludere, i filoni tematici più seguiti dalla giovane generazione, così come sono stati individuati da Katharina Gerstenberer, i quali rispondono tutti al macrotema della “nuova identità tedesca”, filo rosso della ricerca letteraria contemporanea: 1. Berlino – luogo erotico di solitudini, trasgressioni, fragilità; 2. Berlino – luogo conflittuale, tra normalità e patologia; 3. Berlino – luogo multiculturale delle differenti memorie; 4. Berlino – luogo della globalizzazione. Infine, si desidera aggiungere il tema “Berlino – luogo di una casa possibile e d’immaginazione di una nuova patria”, su cui ci si soffermerà nel capitolo successivo, prendendo in considerazione alcune narrazioni emblematiche dei nuovi scrittori.

Sulla base di quest’analisi relativa ai caratteri delle nuove opere berlinesi, si riporterà nelle pagine successive il dibattito tuttora in corso circa la loro validità, alla luce del confronto costante con le posizioni della vecchia generazione, rispetto alle quali gli autori di oggi, pur nelle differenze, affermano, a mio giudizio, una rilevante continuità storica, politica e letteraria.

3.3 Berlino: una letteratura della crisi

Come già accennato, il dibattito sulla qualità della letteratura tedesca contemporanea risale agli anni della riunificazione, quando intellettuali come Frank Schirrmacher denunciavano “l’incapacità a raccontare, la mancanza di talento” nelle generazioni della *Wende*, stimolando così la discussione sulle possibili difficoltà degli scrittori e dei loro interpreti. La crisi attuale scaturisce, allora, innanzitutto dal disagio di una certa critica di accettare le nuove tendenze e di ritenerle una spia importante per la comprensione della realtà contemporanea che rappresentano. Il giudizio negativo sulla produzione letteraria di oggi riguarda *in primis* le tematiche delle narrazioni, spesso considerate prive di spessore, poiché impossibilitate a riprodurre l’esperienza diretta della realtà, surrogata da una percezione superficiale e mediata degli eventi²².

In questo senso, la letteratura odierna viene considerata inadeguata, poiché si affida ai modelli che i media stessi diffondono. L’inattingibilità del reale causata dalla mediatizzazione della comunicazione, ha favorito, tuttavia, l’affermazione di una

²² Cfr. Friedhelm Rathjen, op. cit., pp. 1, 9, 12.

letteratura di intrattenimento all'insegna di una *Neue Lesbarkeit* (nuova leggibilità) per la quale gli autori sono stati definiti dei moderni “giullari” da parte di quella stessa critica che poi, molto spesso, sembra piegarsi alle logiche dell’industria dello svago che disprezza. Il criterio dell’intrattenimento non può, quindi, essere ritenuto del tutto attendibile o disonorevole, anche perché da sempre rappresenta un aspetto rilevante della produzione libraria²³.

La presunta debolezza attribuita ai giovani scrittori dipende, in secondo luogo, dallo stato di precarietà in cui vivono, il quale può giustificare in parte il venir meno di qualunque ethos, come anche il disinteresse per la *Gesinnungsästhetik*, ossia per una letteratura impegnata²⁴. Con queste argomentazioni la critica contemporanea giustifica oggi l'assenza di un nuovo romanzo metropolitano, che imputa peraltro anche all'esperienza del Muro e alla recente costituzione della Repubblica Berlese.

Ciononostante, proprio gli Anni '90 testimoniano l'affermarsi di una “metropolitan flare” che ha reso Berlino “soggetto di azione” oltre che semplice scenario di narrazione. La topografia della città si è, difatti, trasformata in “topologia”, campo di indagine dei fenomeni sociali delle metropoli surmoderne, nonché dei loro aspetti storici, politici e mediatici²⁵. Per questo, a partire dagli Anni '90, la letteratura tedesca è stata definita realistica, poiché rispecchia le condizioni di precarietà e di frammentazione che caratterizzano gli anni della riunificazione e la differente percezione della *Wende* all'Est e all'Ovest. Le tematiche quotidiane e il taglio documentaristico della maggior parte delle narrazioni di oggi rivelano, in effetti, l'intento da parte degli scrittori di considerare tuttora la capitale un luogo di comprensione dell'esperienza politica della Repubblica Berlese²⁶.

Ecco perché la crisi che viene attribuita alla letteratura tedesca contemporanea è

²³ Cfr. Stefan Sprang, *Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema Medien ihre Gegenwärtigkeit beweisen kann*, in Christian Döring (Hg.), op. cit., pp. 56-58.

²⁴ Cfr. Mirjam Schaub, op. cit., p. 171.

²⁵ Cfr. Phil C. Langer, op. cit., pp. 45-46.

²⁶ Cfr. Stephen Brockmann, *Berlin as the literary capital of German unification*, in Stuart Taberner (ed.), *Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic*, Cambridge U.P., New York, 2007, p. 39: “It was clear that German authors had relocated Berlin as capital of the German literary imagination and were struggling to condense and communicate the experience of living in a major metropolis undergoing rapid and frequently painful social transformation”.

interpretabile per lo più come crisi comunicativa, dovuta in parte all'esplosione di testi su Berlino che il fenomeno editoriale incoraggia, privilegiando la quantità alla qualità. Tuttavia, al di là dell'interesse economico ad incrementare il mito berlinese, si registra nella opere attuali il bisogno di raccontare la nuova Repubblica all'interno della dimensione globalizzata della società odierna, quindi nell'ambito del confronto *global-local* che la contraddistingue in quanto metropoli surmoderna tuttora segnata da una propria peculiarità storica. Lo scetticismo della critica nei confronti dei giovani autori degli Anni '90 resta, allora, abbastanza discutibile, poiché si basa su definizioni spesso aleatorie, contraddittorie e faziose, che esulano in realtà da criteri letterari *stricto sensu*, per soddisfare, invece, l'andamento del mercato editoriale.

Alla luce di queste argomentazioni, si esploreranno di seguito le posizioni letterarie che a partire dalla *Wende* hanno aperto il dibattito circa il ruolo della letteratura tedesca nella Germania globalizzata; queste risultano fondamentali per la comprensione delle nuove opere e dei modelli sviluppati dalla *Generation Berlin*: i paradigmi dell'impegno e dell'intrattenimento, confrontandosi in contesti storici differenti, al di là delle semplici differenze generazionali tra gli autori, segnano di fatto le tappe culturali e politiche della nuova Repubblica Berlinese, rappresentando le trasformazioni dei generi testuali e delle tematiche, nonché della relazione con il passato e con la memoria.

3.3.1 Berlino: una letteratura di intrattenimento o una nuova *Gesinnungsästhetik*?

Lo scenario della letteratura tedesca post-1990 può essere caratterizzato prendendo a riferimento i concetti chiave emersi dal dibattito sulla produzione contemporanea tra *Gesinnungsästhetik* versus *Realismus*, *Neue Lesbarkeit* e *Unterhaltsamkeit*. Con il termine *Gesinnungsästhetik*²⁷ si definisce la letteratura tedesca a partire dal 1945, la quale si caratterizza spiccatamente per una funzione morale ed educativa che venne perseguita tanto all'Ovest quanto all'Est, ma che da alcuni critici è ritenuta ormai obsoleta nel nuovo contesto politico-culturale della Repubblica Berlinese.

Ulrich Greiner ne sancisce il tramonto; Karl Heinz Bohrer e Frank Schirrmacher ne

²⁷ La *Gesinnungsästhetik*, definita “a collective aesthetics of conscience”, “aesthetics of conviction”, costituisce l'ottica di comprensione della letteratura del dopoguerra, rispondente all'approccio storico, dominante tra gli esponenti della *war generation*, tra cui i filosofi Karl Jasper (*Die Schuldfrage*, 1946) e Theodor W. Adorno (*Erziehung nach Auschwitz*, 1966), i quali consideravano il tema della memoria un dovere etico da trattare con la massima onestà intellettuale. Cfr. Philip Broadbent, *Generational Shifts: Representing Post-Wende Berlin*, in *New German Critique*, Vol. 35, n. 2, 2008, pp. 139-169.

evidenziano i limiti di provincialismo, conformismo e scarso valore estetico²⁸. Il pensiero neo-conservatore di questi intellettuali attribuisce alla *Gesinnungsästhetik*, che è stata dominante nella letteratura del dopoguerra e in quella impegnata degli Anni '60, l'isolamento della Germania nel panorama europeo, fedele alla scuola del decadentismo, nonché ai grandi temi della *fiction* letteraria: il rapporto individuo-società, il conflitto bene-male, l'introspezione psicologica del nuovo eroe della modernità, l'*outsider*²⁹. La *Gesinnungsästhetik* avrebbe, in questo senso, promosso l'abbandono della tradizione romantica³⁰ a favore di una *political correctness* che potesse esprimere senza giustificazioni la responsabilità tedesca della *Shoah*.

Tale posizione è stata condivisa anche dallo scrittore Martin Walser il quale con il romanzo *Ein springender Brunner (Una zampillante fontana)*, 1998, ha rimproverato l'assolutizzazione del tema della *Shoah* come *Zeitgeist* del presente, ritenuto d'ostacolo per lo sviluppo di una nuova estetica letteraria, impossibilitata a celebrare la tradizione e il sentimento nazionale, nonché a riconoscere l'esperienza soggettiva della storia. Quest'ultima, secondo Walser, sarebbe stata sconfessata in nome dell'imperativo della memoria collettiva, considerata il frutto di strumentalizzazioni e ricostruzioni politiche a posteriori, che si contrappongono ai ricordi personali e alla coscienza dei singoli³¹. Con

²⁸ Cfr. Ulrich Greiner, *Mangel an Feingefühl*, in *Die Zeit*, 01.06.1990; Ulrich Greiner, *Die deutsche Gesinnungsästhetik*, in *Die Zeit*, 09.11.1990; Frank Schirrmacher, *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.11.1990.

²⁹ Cfr. Jan Müller, *Karl Heinz Bohrer on German National Identity: Recovering Romanticism and Aestheticizing the State*, in *German Studies Review*, n. 23, 2000, pp. 297-316.

³⁰ La tradizione a cui si guardava con rimpianto e nostalgia, perché ritenuta emblematica dell'originalità tedesca, era riconosciuta in scrittori come Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, T. Mann, Heidegger, E. Jünger, che avevano espresso al meglio l'interesse del romanticismo per il tema del male, in quanto categoria estetica, al pari del modernismo francese e inglese rappresentato da Wilde, Baudelaire, Huysmanns e Artaud: “[...] Greiner and his co-combatants demanded a return to a more originally German tradition that had emerged from the Romantic preoccupation with 'das Böse'. Their heroes were Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, Thomas Mann, Heidegger and Ernst Jünger. [...] They especially echoed Bohrer's admiration for the aesthetic category of Evil in French and English modernism of the aestheticist or decadent variety in the vein of Wilde, Baudelaire, Huysmans or more recently Artaud”, Stuart Taberner, *A New Modernism or Neue Lesbarkeit?: Hybridity in Georg Klein's Libidissi*, in *German Life and Letters*, Vol. 55, n. 2, 2002, pp. 137-138.

³¹ Il discorso pronunciato da Walser in occasione del riconoscimento del *Friedenpreis* l'11.10.1998 suscitò un vivace dibattito specialmente tra i membri della comunità ebraica, rappresentati dal Presidente Ignatz Bubis, il quale di fronte alla critica di Walser all'istituzionalizzazione della memoria della Shoah e all'opprimente rappresentazione mediatica del passato tedesco, ribadì l'indissolubilità tra ricordo privato e memoria collettiva e accusò lo scrittore di “geistige Brandstiftung”, ovvero di incitare all'oblio e al disinteresse verso la storia e verso le sue incancellabili responsabilità.

questa tesi, Walser sembra farsi interprete del sentimento delle giovani generazioni che oggi vivono un cambiamento della percezione storica e culturale per cui la Germania non può più essere letta e rappresentata esclusivamente tramite la narrazione del nazismo che, tuttavia negli Anni '90, rivela ancora un forte radicamento della cultura della colpa³². Gli intellettuali come Walser auspicano, in effetti, una *cultural normalisation* al pari della *political normalisation* che si è realizzata in Germania con il processo di riunificazione e di globalizzazione³³. Il loro discorso si origina dal desiderio di recuperare la tradizione, per arginare l'americanizzazione culturale dominante e riportare la letteratura tedesca sulla scena internazionale.

Rispetto a questa argomentazione altri critici, quali Maxim Biller, Matthias Altenburg, Uwe Wittstock e Matthias Politcki, riconoscono, invece, la validità del modello americano per restituire un valore artistico-commerciale alla letteratura tedesca, pur temendo che questa proprio in virtù della sua eccezionalità, dovuta sia al trauma della *Shoah* sia al desiderio di recuperare la tradizione, non si imponga con successo sul mercato locale e internazionale³⁴.

La crisi della letteratura tedesca degli Anni '90 viene spiegata, in effetti, con l'assenza non solo del valore estetico-artistico nelle nuove narrazioni, ma anche della componente popolare di intrattenimento (*Unterhaltsamkeit*) a cui molti autori, soprattutto della vecchia generazione, continuano a preferire l'approccio etico dell'autocritica, che interpreta al meglio lo spirito dell'*Aufarbeitung der Geschichte* (rielaborazione critica della storia). A questo riguardo si osserva, inoltre, che la dialettica *global-local*, esprime già nel contesto della *Wende* un nodo fondamentale per la costruzione di una nuova letteratura, divisa fra l'orientamento commerciale di tipo internazionale e la fedeltà ad un discorso storico strettamente *sui generis* per la Germania.

Nell'ambito della modernizzazione della cultura tedesca, l'America diventa, in ogni caso, la fonte di ispirazione dei giovani scrittori i quali importano i modelli del

³² Cfr. Philip Broadbent, op. cit., p. 140.

³³ Cfr. Frank Finlay, Stuart Taberner, *Emerging writers: Introduction*, in *German Life and Letters*, Vol. 55, n. 2, 2002, pp. 131-132.

³⁴ Ulrich Greiner individua nell'indissociabilità tra politica ed estetica il tratto distintivo della letteratura tedesca del dopoguerra: "The post-war (con)fusion of politics and aesthetics in particular, Greiner claimed, had been simply 'eine Variante dieses deutschen Sonderweges'", Stuart Taberner, *A New Modernism or Neue Lesbarkeit?: Hybridity in Georg Klein's Libidissi*, cit., p. 138.

realismo, della letteratura di intrattenimento, nonché della *readability*. Autori come Don De Lillo, Thomas Pynchon e Raymond Carver, sono tutt'oggi i punti di riferimento per la sperimentazione di un nuovo tipo di romanzo metropolitano che riesca ad interpretare autenticamente la Repubblica Berlese dagli anni della sua seconda fondazione ad oggi. Tuttavia, la giovane generazione (Julia Franck, Judith Hermann, Tanja Dückers, Tim Staffell, Norman Ohler, Inka Parei, Marcel Beyer, Ingo Schulze, Sven Regener) non si limita ad adottare i codici della letteratura di massa americana solo per riconquistare il mercato e riguadagnare l'attenzione dei lettori, ma elabora testi ibridi dove il realismo e le tecniche di una narrazione avvincente sono funzionali anche alla trattazione di temi sociali spinosi (come per esempio le differenze e le problematiche delle due Germanie dopo la caduta del Muro, la critica alla globalizzazione), i quali, in questo modo, possono giungere senza difficoltà anche al grande pubblico.

A partire dall'influenza della scrittura americana, il critico Matthias Politycki conia, così, la definizione di *Neue Lesbarkeit* (nuova leggibilità) per indicare l'adozione dei modelli anglosassoni che, combinati con la sensibilità tedesca, avrebbero dovuto riprodurre l'effetto di *entertainment* e le qualità del pluralismo stilistico, della linearità e della scioltezza narrativa, assicurando il successo tipico della *readability* americana. Ciononostante, Politycki riscontra agli inizi del nuovo millennio il fallimento di questi propositi, verificando sempre più l'assoggettamento della letteratura e dell'industria culturale tedesca all'omologazione americana³⁵.

In realtà, il successo del mito di Berlino di oggi anche sulla scena internazionale lascia, però, intendere che il tanto criticato provincialismo letterario sia, invece, un punto di forza della metropoli berlese, in grado di offrire simultaneamente l'esperienza della globalizzazione senza negare il racconto della propria singolarità. Da questo punto di vista Berlino viene definita una città *glocal*, rappresentativa del potere d'attrazione delle grandi capitali odierne, descritto da Stephen Brockmann, che parafrasa Walter Benjamin, come “the incomparably reassuring and uplifting power”³⁶.

Sulla scia di questa duplicità, nelle righe seguenti si esaminerà la capitale sia come

³⁵ Matthias Politycki: “Neue Lesbarkeit may well be commercially successful but it is devoid of resistance to the individual's (self)-alienation as a consumer within a deracinated (post)-modernity”, *ivi*, p. 140. Cfr. Matthias Politycki, *Der Amerikanische Holzweg. Am Anfang vom Ende einer deutschsprachigen Literatur*, in *Frankfurter Rundschau*, 18.03.2000.

³⁶ Stephen Brockmann, *Berlin as the literary capital of German unification*, *cit.*, p. 43.

soggetto/oggetto di narrazione sia come tema di dibattito pubblico; il mito di Berlino rappresenta, in effetti, nella letteratura tedesca contemporanea, le problematiche storiche e politiche della riunificazione, nonché la sperimentazione di paradigmi in cui emerge anche la possibilità per una nuova letteratura popolare che non rinunci all'impegno e alla critica. Nell'analisi successiva si evidenzierà come la produzione dei giovani autori tedeschi sia da comprendere alla luce del dibattito che ha interessato voci autorevoli della vecchia generazione le quali hanno trasposto sul piano letterario le posizioni politiche e filosofiche nei confronti della *Wende* e della costruzione della Repubblica Berlese. La letteratura metropolitana di oggi non può di fatto prescindere da tali vertenze rispetto a cui le nuove generazioni si pongono con atteggiamenti interlocutori, più di quanto la critica vorrebbe far credere. A mio avviso è opportuno leggere le tendenze dei giovani scrittori sulla base di quelle tesi che, pur sfidandosi da prospettive contrastanti, hanno partecipato con contributi filosofici, politici e narrativi alla fondazione della Repubblica Berlese, nonché di una letteratura diversa.

3.3.2 Berlino: soggetto e oggetto del dibattito letterario attuale

Come è emerso nell'analisi precedente, a partire dagli Anni '90 la cosiddetta letteratura berlese riflette la tensione tra le posizioni della *Gesinnungsästhetik*, l'obbligo morale verso il passato, e il desiderio di confrontarsi, attraverso una letteratura diversa (*Neue Lesbarkeit* e *Unterhaltsamkeit*), con i cambiamenti apportati dalla riunificazione. La controversia scoppiata intorno al romanzo di Christa Wolf *Was bleibt*³⁷ (*Che cosa resta*), 1990, esemplifica il bivio tra queste due posizioni, inaugurando la discussione sui nuovi orientamenti della letteratura tedesca nell'epoca della globalizzazione.

L'attacco riservato alla scrittrice da alcuni intellettuali dell'Ovest va compreso, in effetti, alla luce delle conseguenze che la sua opera di ispirazione politico-sociale poteva provocare, ostacolando lo spirito della *tabula rasa* della riunificazione e i nuovi

³⁷ Il romanzo fu composto nel 1979, ma l'autrice lo rielaborò e lo pubblicò solo nel 1990. Christa Wolf venne accusata da alcuni intellettuali dell'Ovest di aver sollevato tardivamente la propria critica nei confronti del regime della DDR, ragione per cui riusciva ad essere poco credibile, in particolare rispetto alla denuncia che indirizzava contro la politica della riunificazione. La sua opera venne considerata un'ulteriore strumentalizzazione in difesa dell'ideologia socialista. Ciononostante altri intellettuali, tra cui Günter Grass, riconobbero l'appello sincero della scrittrice a realizzare una vera libertà democratica, nel rispetto dell'identità dei due stati tedeschi e della loro progressiva integrazione.

indirizzi del mercato librario, lanciato verso una letteratura disimpegnata³⁸.

I neo-conservatori temevano che il sentimento di cesura e rinnovamento diffuso con la caduta del Muro fosse messo in pericolo dal ruolo pubblico che la scrittrice ricopriva, sebbene Wolf avesse lo scopo di denunciare il sistema di oppressione e di controllo della DDR, il quale aveva negato ogni possibilità di sviluppo delle identità individuali. Il testo affronta, in effetti, le problematiche del rapporto tra storia e memoria, rivisitate attraverso il tema della libertà di pensiero e di parola. A questo proposito l'autrice rivolge chiaramente una critica severa alla cultura della DDR e nello stesso tempo alla politica di annessione che stava caratterizzando l'unificazione della Germania: "Was bleibt. Was meiner Stadt zugrunde liegt und woran sie zugrunde geht. Dass es keine Unglück gibt, außer dem, nicht zu leben. Und am Ende keine Verzweiflung, außer der, nicht gelebt zu haben"³⁹. Wolf esprime il timore che nuovamente la voce degli intellettuali della DDR venga ridotta al silenzio e cancellata; questa volta dalla colonizzazione economico-culturale dell'Ovest, visibile già nella ristrutturazione topografica di Berlino Est, soggetta ad una nuova denominazione, rispetto alla quale la scrittrice pone la questione della legittimità: fino a che punto la Germania dell'Est può essere reinterpretata socialmente e culturalmente senza minare profondamente e annullare del tutto la sua identità storica? In questa prospettiva, l'esperienza della dittatura socialista viene accomunata a quella della riunificazione; la scrittrice non si esime dal denunciare la retorica della *Wende* e i tentativi di strumentalizzare e screditare la sua autorevolezza da parte di alcuni intellettuali dell'Ovest.

Tuttavia, proprio in virtù di questa lucida analisi sociale, il testo di Wolf rappresenta un notevole contributo alla nascente letteratura berlinese dei giovani autori poiché affronta i temi tipici della narrativa metropolitana di oggi, descrivendo il delicato rapporto tra il singolo e la società, la necessità di un buon equilibrio tra le parti che impedisca l'annullamento delle identità individuali nell'anonimato generale⁴⁰.

³⁸ Cfr. Philip Broadbent, op. cit., p. 141.

³⁹ "Che cosa resta. Che cosa c'è al fondo della mia città, e che cosa la manda a fondo. Che non c'è maggior sventura del non vivere. E che alla fine non c'è disperazione maggiore del non aver vissuto". Christa Wolf, *Was bleibt*, Aufbau Verlag, Berlin, 1990, p. 76 (trad. it. *Che cosa resta*, traduzione di Anita Raja, Edizioni e/o, Roma, 1991, p. 105).

⁴⁰ Cfr. Stephen Brockmann, *Berlin as the literary capital of German unification*, cit., p. 40: "The city is hence the epitome and crucible of society itself, just as Berlin becomes the epitome and crucible of German unification. This is a unification not just between two formerly separate halves of a country but

L'attacco a Christa Wolf appare così pretestuoso, evidenziando come negli Anni '90 il concetto di normalizzazione⁴¹ investa anche la letteratura, che nell'ottica del progetto di unificazione si vuole indirizzare verso una nuova estetica rispondente ai cambiamenti in corso. Questa linea sarà avvalorata, in seguito, anche da una parte di scrittori appartenenti alla giovane generazione, i quali come Kurt Drawert, forse anche perché reduci dell'esperienza della DDR, sentiranno l'esigenza di abbandonare il paradigma della *Gesinnungsästhetik*. Ciononostante, il ruolo politico-sociale affidato al discorso letterario, in quanto voce critica per la Germania unita, predomina soprattutto nel primo decennio dopo la caduta del Muro ed è rappresentato dagli interventi e dalle opere degli intellettuali che avviano una proficua discussione circa le modalità di realizzazione del nuovo stato tedesco e di una capitale che esprima un preciso disegno culturale.

In questo senso, la letteratura degli Anni '90 si fa interprete profonda del processo di riunificazione, rispecchiando il confronto tra i modelli della *Kulturnation* (nazione culturale) e della *Staatnation* (stato nazione) così come oggi le nuove narrazioni di Berlino aprono il dibattito sugli esiti del progetto politico della Repubblica Berlese, nonché sulla nuova identità tedesca, tracciando un bilancio critico della globalizzazione e della letteratura contemporanea.

Il mito attuale di Berlino riunifica, in effetti, i modelli di *Kulturnation* e di *Staatnation* nell'immagine di una capitale ideale, culturale e politica. Rispetto a questo punto la giovane generazione di scrittori riconosce proprio in Berlino il centro di analisi per gli sviluppi futuri non solo di una nuova letteratura, ma anche di una nuova società metropolitana.

also between isolated urban individuals and the newly unleashed urban society that surrounds and sometimes threatens to engulf them”.

⁴¹ Il processo di “normalizzazione” avviato a partire dagli Anni '90 comprende oggi anche il fenomeno della globalizzazione, incarnando le dinamiche politiche, culturali, economiche tuttora al centro dello sviluppo della Repubblica Berlese: “[...] discussion of German “normality” throughout the 1990s and into the present century have tended to make Berlin, as Germany's political and literary capital, a primary object of debate, and literary intellectuals have been the major protagonists in these discussions; and international developments, and particularly the movement referred to as “globalization”, have renewed interest among literary intellectuals in metropolitan centers as both staging areas for global elites and focal points for the resistance of the local and specific to perceived tendencies of homogenization”, Stephen Brockmann, *Introduction: Writing and Reading Berlin*, in *Studies in twentieth and twentieth-first century Literature*, Vol. 28, n. 1, Winter 2004, p. 6.

3.3.3 Berlino: una letteratura della riunificazione⁴²

A partire dalle osservazioni fin qui rilevate, si deduce che il mito di Berlino nelle sue molteplici sfaccettature è indissolubilmente legato al processo di riunificazione. Quest'ultima avvia i processi di normalizzazione e globalizzazione della Germania contemporanea: dagli Anni '90 in poi l'invocazione di una "normalcy" esprime il desiderio di dimenticare il passato, per trasformare la società tedesca da "nationless guilt society"⁴³ in un Paese moderno, partecipe delle dinamiche internazionali. Tuttavia la riunificazione viene osteggiata fin dall'inizio da una parte degli intellettuali sia dell'Ovest sia dell'Est, così come oggi è criticata dalla nuova generazione di scrittori alla luce delle conseguenze della globalizzazione, che trovano uno spazio d'analisi principalmente sul piano letterario. In effetti, come si è dimostrato finora, gli indirizzi della *Generation Berlin* nello scenario attuale della surmodernità, rievocano necessariamente le voci autorevoli della vecchia generazione riguardo alla realizzazione del nuovo Stato tedesco, nonché al progetto di una letteratura diversa; le quali sopravvivono ancora oggi nell'eterogeneità narrativa delle opere contemporanee.

Nel ripercorrere alcune delle opinioni più rappresentative del dibattito *Kulturnation* versus *Staatnation* che negli anni del dopo Muro riaffrontarono l'antitesi tra *Geist* (spirito) e *Macht* (potere), tipica della tradizione tedesca, non si può non ricordare, per quanto concerne la Germania dell'Ovest, la posizione di Günter Grass, il quale insisteva sull'inadeguatezza dell'unificazione della Germania alla luce degli orrori di Auschwitz, premendo, invece, per la realizzazione di una Confederazione dei due Stati tedeschi. Per il premio Nobel la Germania aveva perso ogni diritto ad esistere come un unico Stato nazione; inoltre la riunificazione avrebbe trasformato sia la BRD sia la DDR in due società dei consumi perfettamente uguali, spazzando via la tradizione culturale tedesca,

⁴² Cfr. Stephen Brockmann, *The Reunification Debate*, in *New German Critique*, n. 52, Winter 1991, p. 5. La scelta di usare il termine "ri-unificazione" (*Wiedervereinigung*) anziché "unificazione" (*Vereinigung*) è stata oggetto di discussione tra i critici. La parola "ri-unificazione" veniva contestata e ritenuta quasi un tabù, sia poiché asseriva un'inesatta equivalenza geografica tra l'attuale Germania e quella precedente al secondo conflitto mondiale sia perché supponeva implicitamente una continuità con il Reich nazista. Il termine "unificazione" evocava, invece, una posizione mistificatrice verso la storia, rispecchiando appieno il desiderio di normalizzare e azzerare gli eventi tragici del nazismo e della Guerra Fredda. Tuttavia, visto che il territorio della DDR apparteneva già alla nazione tedesca prima della sua divisione, il prefisso "wieder" fu scelto per sottolineare le responsabilità storiche e morali del popolo tedesco verso il passato.

⁴³ Philip Broadbent, op. cit., p. 145.

sola garante di una vera unità⁴⁴. Lungo questa scia, tra gli scrittori dell'Est, Christoph Hein, Stephan Heym e Christa Wolf cercarono fino all'ultimo di sostenere l'ipotesi di uno stato socialista, anche di fronte alla manifestazione di massa in Alexander Platz, cinque giorni prima della caduta del Muro; il 26 novembre 1989, Heym e Wolf sottoscrissero, insieme ad altri intellettuali della DDR, anche se invano, un appello anti-unificazione ("Für unser Land"⁴⁵), proponendo una riforma politica del vecchio stato della DDR, in virtù degli ideali di uguaglianza e di antifascismo su cui era stato fondato. Per testimoniare il clima di frattura che dominò in quel periodo è opportuno rammentare, però, anche le reazioni di altri scrittori dell'Est, fra cui Monika Maron⁴⁶, e di Martin Walser⁴⁷ della BRD, i quali si batterono, invece, a favore dell'unità nazionale sotto l'egida del cancelliere Helmut Kohl.

Una così ampia partecipazione degli intellettuali all'interno del dibattito politico, in una fase così delicata, s'inscrive pienamente nella tradizione tedesca, stridendo, però, in parte con la situazione che contraddistingue oggi i giovani autori. Fin dal XIX secolo gli intellettuali hanno ricoperto un ruolo autorevole nella formazione della coscienza pubblica, ancor più evidente nella Repubblica Democratica, dove gli scrittori erano considerati delle istituzioni morali, e dove alcuni, nonostante la censura, tennero fede a questo compito, costituendo, non senza difficoltà, una sfera di dibattito alternativa a quella ufficiale. Oggi la *Generation Berlin* esprime, invece, un ruolo pubblico del tutto differente, subendo l'impatto dei media sulla formazione delle opinioni, che si è rafforzato nel corso dei tempi fino a sostituirsi completamente all'autorevolezza degli intellettuali. Questo processo trova, tuttavia, le sue radici già negli anni della *Wende*, quando il poderoso impegno pubblico degli scrittori non poteva del tutto prescindere

⁴⁴ Cfr. Rolf G. Renner, *Konstanz und Variation deutscher Intellektuellen Diskurse*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), op. cit., p. 26.

⁴⁵ Cfr. Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Rowohlt Verlag, Berlin, 2009, p. 453.

⁴⁶ Monika Maron, *Die Schriftsteller und das Volk*, in *Der Spiegel*, 12.02.1990, pp. 68-70. In questo suo intervento la scrittrice tedesca accusa i suoi colleghi di aver perso il contatto reale con il popolo della DDR, diventando a loro volta un'élite di privilegiati dai quali ormai i cittadini non si sentono più rappresentati.

⁴⁷ Nel dibattito sulla riunificazione Martin Walser si dichiara contrario sia al *Verfassungspatriotismus* (patriottismo costituzionale) di Habermas sia al recupero del concetto di *Kulturnation* da parte di Grass. Lo scrittore rifiuta la missione di guida politico-sociale ascritta alla letteratura e ne ribadisce, invece, come fondamentale, la componente estetico-psicologica alla base dell'unità nazionale e dell'identità tedesca.

anche da precise strategie di mercato che via via hanno sfruttato, ma anche favorito, la diffusione di quei temi rinvigorendo, almeno nei primi anni dopo la caduta del Muro, il ruolo politico-sociale della letteratura, lontano dall'essere considerato ormai obsoleto⁴⁸. Il dibattito intrapreso durante la neo Repubblica Berlese sulla riunificazione riflette così *in nuce* la questione del ruolo politico e del valore estetico della letteratura contemporanea che a sua volta ai giorni nostri esplicita le tematiche della normalizzazione e della globalizzazione del nuovo Stato tedesco.

Se infatti le controversie sulla riunificazione tedesca restituirono lustro ai concetti filosofici di “*Moral, Geist, Fortschritt e Zivilisation*” (morale, spirito, progresso, civilizzazione); se il dibattito intorno al testo della Wolf traspose sul piano letterario questi argomenti, rimettendo in discussione il ruolo di autorità pubblica esercitato dagli scrittori; se la questione della responsabilità degli intellettuali veniva sollevata nuovamente dopo la caduta del Muro, in particolare rispetto all'ex governo della DDR, oggi il ruolo morale rivestito dagli scrittori risulta molto depotenziato dai media e dalle logiche commerciali che si impongono come nuove guide dell'opinione pubblica: nella comunicazione mediatica e pubblicitaria, il numero delle informazioni ha preso di fatto il sopravvento rispetto al valore e al grado di “verità” e “obiettività” che esse trasmettono; il giudizio sugli eventi appare allora un supplemento quasi superfluo nei confronti delle notizie e dei temi dibattuti⁴⁹.

Non per questo, tuttavia, le posizioni dei giovani intellettuali risultano del tutto avulse dal quadro politico ed economico della surmodernità, così come non costituiscono una cesura netta rispetto alla vecchia generazione, anche quando non si ritrova un'esplicita critica sociale nelle narrazioni. Come fa notare Aleida Assmann, la *Generation Berlin* è anche, inevitabilmente, figlia di una tradizione impegnata che sopravvive all'interno di un contesto ampio, in cui confluiscono altri approcci più popolari e di intrattenimento, legati alla cronaca quotidiana. Alla fine del processo unitario, si può constatare, inoltre, come l'ideale di nazione culturale abbia lasciato il passo a quello di moderno stato nazione, realizzando così l'idea di Habermas di un'identità “postconvenzionale” e “postnazionale” per la nuova Germania, fondata non più sull'appartenenza etnica o

⁴⁸ Cfr. Stephen Brockmann, *Introduction: Writing and Reading Berlin*, cit., pp. 8-9.

⁴⁹ Cfr. Rolf G. Renner, op. cit., p. 21.

culturale, quanto sulla democrazia, i diritti umani, la libertà di espressione e la tolleranza, in favore di un “patriottismo costituzionale”. In questo, il filosofo individua un valido strumento di resistenza contro il ritorno del nazionalismo convenzionale, il cosiddetto “D-mark Nationalism”, fomentato anche dall'ideologia di mercato⁵⁰.

Tuttavia, una linea di continuità si ritrova, in parte, anche rispetto alla posizione di Grass che, come sottolineato in precedenza, considerava la riunificazione una sconfitta dell'ideale culturale, temendo così la perdita della ricchezza filosofica della Germania, la quale poteva essere preservata solo dal mantenimento delle diversità regionali e di conseguenza dalla disunità nazionale⁵¹. La tesi del premio Nobel sembra aver fatto scuola fino ai giorni nostri: è stata recepita in particolare non solo da coloro che allora temevano l'avvento del materialismo e del consumismo (così Günter Grass e Heiner Müller: “The monetary fetish, by now devoid of all joy”; “We will be a nation without dreams, we will lose our memories, our past, and therefore also our ability to hope”⁵²), ma trova d'accordo anche i giovani autori che oggi denunciano gli effetti della globalizzazione e come Durs Grünbein non esitano a condannare nelle loro opere la commercializzazione di Berlino, dimostrando così una perfetta sintonia con la vecchia generazione.

Queste considerazioni s'inscrivono nella discussione sulla crisi della letteratura contemporanea e sulla nuova identità della Germania unita, affermando dei punti in comune tra la vecchia e la nuova generazione di scrittori. L'impossibilità di trovare una posizione univoca rispetto a tali tematiche è testimoniata proprio dalle differenze che le diverse generazioni incarnano a partire dagli Anni '90, grazie alle quali il fermento e le contraddizioni politiche della riunificazione sono scandagliate da un discorso letterario estremamente ricco, dove le tante rappresentazioni di Berlino fluttuano continuamente tra vecchi e nuovi paradigmi.

Nei paragrafi successivi si evidenzieranno, in particolare, gli aspetti della letteratura berlinese che oggi smentiscono l'accusa di spoliticizzazione pronunciata dalla critica, rinvigorendo, invece, la sperimentazione letteraria intrapresa già negli Anni '90 da

⁵⁰ Cfr. Stephen Brockmann, *The Reunification Debate*, cit., p. 17.

⁵¹ Ivi, p. 19.

⁵² Ivi, p. 30.

alcuni esponenti della vecchia generazione, che come Uwe Timm ribadirono il compito sociale della letteratura al di là della contrapposizione tra generi, delle strette maglie ideologiche e delle supposte differenze generazionali.

3.4 Berlino: una nuova letteratura impegnata

Il rapporto società-letteratura ha caratterizzato il clima culturale e politico della *Wende*, restando un argomento attuale anche negli anni successivi, per sfociare oggi in riflessioni che portano i critici ad interrogarsi sulla funzione sociale della letteratura contemporanea, nonché sull'impegno degli intellettuali nella sfera pubblica.

Helmut Peitsch individua quattro strategie che hanno avviato a partire dagli Anni '90 un processo di delegittimazione della letteratura impegnata. La prima riconducibile al valore negativo attribuito alla *Gesinnungsästhetik*; la seconda all'opposizione creata tra letteratura popolare di intrattenimento e letteratura impegnata, tacciata di elitarismo; la terza all'enfaticizzazione del mito del Gruppo '47, considerato rappresentativo di tutta la letteratura del dopoguerra, sebbene la ricezione dell'appello di Sartre (*Que'est-ce que la littérature?*, 1947) divenne la causa precipua del suo scioglimento. Da sempre sia in Germania, all'Est e all'Ovest, sia in Europa, l'*engagement* è stato di fatto fra gli intellettuali lo strumento fondamentale per realizzare una seria *Aufarbeitung der Geschichte* (rielaborazione critica della storia) e combattere il neonazismo. Il tentativo di ridurre la funzione politica della letteratura ad una peculiarità esclusivamente tedesca, da parte della BRD orientata verso una frettolosa *Vergangenheitsbewältigung* (superamento del passato), come da parte della DDR, condizionata dalla censura, vengono considerate da Peitsch delle falsificazioni storiche. L'ultimo fattore di spolticizzazione della letteratura risiede, infine, secondo l'analisi di Peitsch, nell'aver svilito l'*engagement* letterario a un caso di semplice pubblicistica⁵³.

Tra gli intellettuali che fin dall'inizio difesero il valore della letteratura *engagée* è opportuno ricordare Uwe Timm che già rispondeva alla provocazione lanciata da Peter Handke nel '72 in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*⁵⁴. Nel suo intervento Timm

⁵³ Cfr. Helmut Peitsch, *Zur Rolle des Konzepts 'Engagement' in der Literatur der 90er Jahre: ein gemeindeutscher Ekel gegenüber der engagierten Literatur?*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), op. cit., pp. 41-43.

⁵⁴ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

contestava l'incompatibilità dichiarata tra scrittore e politico, in quanto la riteneva un'opposizione illusoria. Sosteneva, invece, la dialettica tra i due ambiti: lo scrittore impegnato, in effetti, solo così resiste alla separazione imposta dal mercato tra letteratura di intrattenimento e letteratura impegnata⁵⁵. Il concetto di *engagement* resta al centro della visione letteraria di Timm, che attribuisce alla letteratura un'alta funzione politica ed educativa. Successivamente, ma sempre restando fedele a questa convinzione, Timm conia, nel 1993, la definizione di “etnografo impegnato”, secondo la quale lo scrittore, lontano da strette gabbie ideologiche, mantenendo una prospettiva straniante, sceglie come oggetto di studio la quotidianità, conciliando la percezione individuale della realtà con un'analisi distaccata di essa: “guardare la quotidianità con lo sguardo di un estraneo significa insistere sull'esperienza individuale e soggettiva, sulla percezione, da un lato, sulla distanza e sull'espressione linguistica dall'altro”⁵⁶.

Quest'approccio ha influenzato chiaramente le giovani generazioni le quali si sono appropriate della concezione di “scrittore etnografo”, sperimentando tale ruolo nella trattazione di Berlino. La capitale tedesca oggi viene percepita, in effetti, come il palcoscenico per eccellenza della realtà contemporanea, da raccontare nelle sue contraddizioni quotidiane. Ecco un altro esempio di come i nuovi scrittori recuperino dai loro predecessori paradigmi di riferimento per la propria produzione letteraria. Soprattutto per quanto riguarda la letteratura berlinese, l'approccio antropologico e cronachistico è alla base delle narrazioni sullo spazio della capitale, la quale diventa un importante campo di indagine esistenziale e antropologico.

Nella definizione proposta da Timm, Peitsch individua così le premesse per un nuovo *engagement* letterario post-'89 ancora attuale, che riscopre la tematica della quotidianità, che critica la mediatizzazione della realtà, che guarda con interesse i soggetti e gli aspetti marginali della società. In tal modo, dopo la *Wende* la condizione di esistenza di una letteratura impegnata è ancora vigente e si concretizza oggi all'insegna di una scrittura in quanto “appello e intromissione”, strumento critico capace di esternare e mettere in discussione le molteplici idiosincrasie della Germania riunificata⁵⁷.

⁵⁵ Cfr. Helmut Peitsch, op. cit., p. 45.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 47.

Lungo questa linea si ritrova, in effetti, nelle opere contemporanee dei giovani scrittori la critica alla globalizzazione, alla simulazione mediatica, alla commercializzazione dei prodotti culturali e dell'immagine della capitale, anche quando questa si esplicita indirettamente nella descrizione della quotidianità e del disagio interiore dei personaggi.

Alla luce di quest'analisi, Thomas Anz constata che le trasformazioni politiche e sociali della *Wende* non abbiano, in realtà, del tutto giovato all'auspicio di una letteratura commerciale d'intrattenimento, riportando, invece, in voga fra gli intellettuali, l'impegno, che si era sopito negli Anni '80, soprattutto nella BRD. La *Wende*, aprendo un ulteriore processo di confronto con il passato della Guerra Fredda, ha risvegliato, difatti, la necessità di assegnare alla letteratura il compito di critica della storia⁵⁸. In questo senso, gli Anni '90 vengono anche percepiti come una cesura netta che segna la fine del ripiegamento estetico di una cultura leggera del benessere, della cosiddetta *Generation Golf*⁵⁹, per dare avvio ad una nuova serietà e sobrietà⁶⁰.

Resta da esplorare nei paragrafi successivi come la critica più recente interpreti la letteratura berlinese di oggi rispetto alle tendenze finora individuate e nel pieno di una società globalizzata, dove la *Generation Berlin* si lascia definire con il nome della capitale la quale sembra acquisire sempre più il valore di una patria politica e spirituale, affermandosi come principale soggetto di narrazione. Tuttavia, il grande valore sociale e culturale ascrivito al fenomeno della *Generation Berlin*, in quanto segno di una nuova

⁵⁸ Cfr. Thomas Anz, *Epochenbruch und Generationenwechsel? Zur Konjunktur von Generationenkonstrukten seit 1989*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), op. cit., p. 37.

⁵⁹ Cfr. Sigrid Löffler, *Die Spaß-Generation hat sich müde gespielt*, in *Die Zeit*, 29.11.1996; Florian Illies, *Generation Golf: Eine Inspektion (Generazione Golf: un'ispezione)*, Argon Verlag, Berlin 2000. Illies rappresenta la mentalità apolitica, edonistica e consumistica di coloro che nati tra il '65 e il '75, godono negli Anni '80 del progresso economico e della sicurezza sociale realizzate nella BRD, restando indifferenti sia al movimento ecologico portato avanti dalla coeva *Generation X* per contestare le gravi conseguenze ambientali causate dal boom, sia alla svolta dell'89, le cui forti implicazioni vengono recepite da un altro gruppo generazionale. La generazione Golf diventa icona di una specifica *Westalgia* (nostalgia dell'ovest) per un mondo ovattato che oggi è quasi del tutto scomparso: "This Generation Golf which was discovered by Florian Illies [...] is at cross-purposes with the 'generation of the 89ers' precisely because the year 1989 plays absolutely no role in their hermetically sealed world [...] The children's toy Playmobil crops up eleven times in Illies's bestseller. His book deals exclusively with growing up in the commercial world of West German merchandise during the 1980s", Tobias Dürr, *On Westalgia: Why West German Mentalities and Habits Persist in The Berlin Republic*, in Dieter Dettke (ed.), *The spirit of the Berlin Republic. International Political Currents*, n. 5, A Friedrich-Ebert Stiftung Series, Berghahn Books, USA, 2003, pp. 42-43.

⁶⁰ Cfr. Thomas Anz, op. cit., p. 39.

fase letteraria della Germania riunificata, è considerato da alcuni critici alquanto discutibile, nonché motivo di una forte disillusione. Secondo questa visione, la *Generation Berlin* non trova una precisa ed effettiva materializzazione, restando, in realtà, un ideale velleitario, una pura tendenza sponsorizzata specialmente dal discorso politico, oltre che da quello mediatico-commerciale, promotori in questo senso del processo di normalizzazione⁶¹. Tutti fattori responsabili, secondo l'argomentazione di Tobias Dürr, del cosiddetto *German malaise*⁶² che tanto traspare nei testi degli autori contemporanei, diventando *Leitmotiv* delle loro narrazioni.

La definizione di *Generation Berlin* rischia allora di essere troppo riduttiva e del tutto funzionale ad inquadrare la letteratura berlinese solo come fenomeno commerciale e mediatico, non considerando che la capitale tedesca interpreta, invece, in tali opere, le contraddizioni della Germania surmoderna, racchiudendo in sé le aspirazioni per il futuro. Questo è senz'altro ciò che guida i giovani autori nella loro produzione, al di là di ogni etichetta, al di là di ogni strumentalizzazione economica, al di là che Berlino sia soggetto, scenario o pretesto di narrazione.

3.5 Berlino: un mito intergenerazionale

Come è emerso finora, a partire dalla *Wende* la rappresentazione di Berlino è stata al centro di interpretazioni differenti da parte di generazioni d'autori che spesso hanno

⁶¹ Il processo di normalizzazione esprime in primis la partecipazione economica e politica della Germania alla globalizzazione, sebbene in campo culturale esso sia stato generalmente associato a posizioni revisioniste sul passato nazista, in particolare relative alla questione della colpa e al riconoscimento della sofferenza del popolo tedesco, ritenuto anch'esso vittima del secondo conflitto mondiale: "Normalisation had once been regarded as a synonymous with historical revisionism, and the desire to play down the centrality of the Nazi past in order to mitigate German guilt and instill national pride. However, it was now seen, far less contentiously, as a timely assertion of German's membership of the Western community of values and of its key role within the global economic, political and diplomatic order. In effect Schröder's government had made normal the idea that Germany should strive to be just that -normal", Stuart Taberner (ed.), *German Literature in the Age of Globalization*, University of Birmingham Press, UK, 2004, p. 6.

⁶² Cfr. Tobias Dürr: "Generation Berlin [...] does not represent any social or cultural reality for Germany as a whole. [It] is a politically motivated ideal, a prophecy of the media that its propagators hoped would be self-fulfilling. The real lives people lead in West German provinces are a different matter. Not that much is going to change in the mental or institutional state of the republic simply because a couple of intellectuals move to the capital in order to write commentaries, compose essays, edit periodicals or publish books. [...] Heinz Bude presented Generation Berlin [...] as a community of those who linked the dawn of a Berlin Republic with hopes for a pragmatic and undogmatic new beginning *ab ovo*, for some kind of new communicative networking, for fresh curiosity about anything and everything that lies ahead. In the meantime Bude has become disillusioned. The revamping of the republic he envisioned failed to materialize. The Wall inside people's heads remains firmly in place", op. cit., p. 44.

proposto visioni contrastanti della Germania. La cosiddetta *Generation Berlin* ha recepito principalmente gli orientamenti di una letteratura fedele alla critica della storia e all'impegno politico, espressa tradizionalmente dagli autori del dopoguerra e dagli scrittori del movimento sessantottino; e quelli di una letteratura disimpegnata, praticata da una *Spaß-Schwellengeneration* (generazione del divertimento) che tra il 1968 e il 1989 sperimenta l'avvento della nuova *Schrift-und Hyperlink-Kultur* (cultura della rete).

Gli Anni '90 vengono celebrati generalmente come la destituzione dell'egemonia degli intellettuali del '68 e l'inizio di una *zweite Stunde Null* (seconda ora zero) che finalmente svecchia le tematiche (ossessionate dal passato nazista) e orienta la riflessione letteraria esclusivamente sulla contemporaneità. Così Iris Radisch: “La produttività di autori come Günter Grass, Hermann Lenz, Martin Walser, Christa Wolf, Hans Magnus Enzensberger e Botho Strauß è impressionante. Dominano ancora oggi il discorso letterario. Ma il presente che raccontano, non è più il presente”⁶³. In questo senso, la giovane letteratura della *Wende* viene salutata all'insegna di una libertà artistica ed estetica, riconquistata finalmente dopo anni di storicismo e moralismo: “La giovane generazione di questa ora zero non vuole scrivere più di valori epocali e in ciò risiede la sua forza. Inaugura nel libro della storia della letteratura un nuovo capitolo, libero da oneri, da limiti, da doveri”⁶⁴.

Tuttavia, contraria alla tesi di una così netta demarcazione tra queste due tendenze, spicca l'analisi di alcuni intellettuali che rivedono le posizioni più radicali sottolineando, invece, come Thomas Anz, la stretta continuità, pur nelle differenze, di questi due indirizzi letterari. Lo studioso considera, in effetti, la nuova letteratura degli Anni '90, specchio della caduta del Muro, nient'altro che il compimento completo del movimento politico e culturale del '68, il quale contribuì notevolmente alla modernizzazione della Germania, rafforzando la coscienza democratica, la pluralità politica e la mobilità sociale. La cesura che si vuole sostenere, evocando il conflitto generazionale, sembra peccare di eccessiva semplificazione e irrilevanza, poiché disconosce lo sviluppo e la dinamicità della cultura e del pensiero intellettuale, intrinsecamente caratterizzati da discontinuità e riavvicinamenti dentro le generazioni. Questa posizione fu condivisa nel

⁶³ Thomas Anz, op. cit., pp. 33-35.

⁶⁴ *Ibidem*.

1991 anche da Jürgen Habermas, il quale affermò l'infondatezza della frontiera letteraria pre/post '89, volta a strumentalizzare ideologicamente il movimento politico-culturale del '68 da parte dei neoconservatori⁶⁵.

Sulla scia di queste tematiche si inscrivono le riflessioni di Aleida Assmann riguardo ai concetti di generazione, identità e memoria che interessano gran parte della nuova produzione letteraria e confutano le tesi della critica tradizionale sulla *Generation Berlin*. Considerando aspetti sociologici e antropologici, la studiosa contesta a sua volta il principio di *Abfolge* (successione) alla base delle rigide distinzioni generazionali, da intendere, invece, all'insegna della continuità temporale e delle sovrapposizioni inevitabili tra gruppi, che rispettando le singole esperienze e memorie personali si relazionano alla storia in modo differente⁶⁶. Le caratteristiche di una generazione sono da individuare, perciò, non solo cronologicamente, ma a partire dall'esperienza storica che i diversi gruppi sviluppano nel tempo, la quale a detta di Wilhelm Pinder non può essere ritenuta unitaria, poiché si svolge in un “tempo organizzato polifonicamente” dove coesistono voci generazionali distinte.

In questo senso, la cosiddetta alternanza generazionale deve essere collocata in un lasso temporale esteso, nel quale l'avvicendamento di generazioni diverse non è mai un processo immediato e automatico, quanto piuttosto protratto e differito negli anni. Assmann fa notare che oggi lo studio delle generazioni va svolto secondo un approccio che tenga conto dell'epoca post-individuale della globalizzazione, dove la distinzione tra gli individui si realizza più che su categorie di esclusione, su elementi di condivisione⁶⁷. In questo, la studiosa riscontra ai giorni nostri un rinnovato interesse a definire un'identità comune, che si realizza non solo nel recupero della storia familiare e collettiva, ma anche nel costruire insieme un'alternativa per il presente.

L'esperienza della *Generation Berlin* può essere così collocata in un contesto socio-antropologico che ha messo a confronto due specifici generi letterari, appartenenti alla *Erinnerungsliteratur* (letteratura della memoria): la *Väterliteratur* (letteratura dei padri) e il *Familienroman* (romanzo familiare) incarnano, secondo Assmann, due modalità

⁶⁵ Ivi, pp. 36-37.

⁶⁶ Cfr. Aleida Assmann, *Generationsidentitäten und Verurteilungsstrukturen in den neuen deutschen Erinnerungsliteratur*, Picus Verlag, Wien, 2006, pp. 19-21.

⁶⁷ Ivi, pp. 18, 19, 22.

differenti di affrontare il discorso della memoria, nonché di concepire i rapporti generazionali, caratterizzati sia da rotture sia da costanti. Entrambi questi generi sono classificati come autobiografici: l'identità del soggetto finzionale si costruisce attraverso il confronto con la propria famiglia e in senso più esteso con la storia, la quale resta in ogni caso protagonista anche della scena letteraria contemporanea. Si individuano, però, periodizzazioni differenti: la *Väterliteratur* viene associata in particolare al contesto precedente la *Wende*, mentre il *Familienroman* si iscrive nella cornice degli Anni '90 e in quella contemporanea.

Secondo l'analisi di Assmann la *Väterliteratur* si definisce nel segno dell'opposizione generazionale e del rapporto scottante con il passato come testimoniano il capolavoro di Günter Grass, *Die Blechtrommel (Il Tamburo di latta)*, 1959, l'opera di Christa Wolf, *Der geteilte Himmel (Il cielo diviso)*, 1963, oppure i più recenti romanzi *Stille Zeile Sechs (Via alla quiete, 6)*, 1991 di Monika Maron e *Eduards Heimkehr (Il ritorno di Eduard)*, 1999, di Peter Schneider. Il *Familienroman* si distingue, invece, sulla base delle continuità, dell'integrazione all'interno di un contesto storico ampio, che include la compresenza di generazioni diverse. La prospettiva del *Familienroman* dà luogo, così, alla costruzione di un'identità storica complessa che la *Väterliteratur* da parte sua non contempla. Di conseguenza il *Familienroman* si propone, oggi, come genere ibrido, a metà tra la finzione e la documentazione, che mette in scena la volontà di comprendere e definire la realtà, senza limitarsi esclusivamente a spiegarla in termini di opposizione rispetto al passato. Il genere del *Familienroman* si offre, così, come modello letterario attuale dove tematiche individuali, familiari e di storia collettiva possono integrarsi a vicenda nella stessa opera.

A questo riguardo è opportuno ricordare i testi di alcuni giovani scrittori già annoverati in precedenza, che nell'affrontare il rapporto con la storia hanno rivisitato tale modello: a cominciare dalla raccolta *Simple storys (Semplici storie)*, 1998, di Ingo Schulze, fino ai romanzi *Mitte (Mitte)*, 2001, di Normann Ohler e *Unter der Stadt (Sotto la città)*, 2001, di Christian Försch, e alle opere più recenti *Lagerfeuer (Il muro intorno)*, 2003, e *Die Mittagsfrau (La strega di mezzogiorno)*, 2007, di Julia Franck.

In questa trasformazione dalla *Väterliteratur* al *Familienroman* è da comprendere, perciò, il cambiamento odierno che si verifica nel concetto di generazione e negli orientamenti letterari dei giovani scrittori. La *Väterliteratur*, espressione di un'antitesi,

del conflitto tra padri e figli, ha rappresentato le tematiche principali del dopoguerra tedesco: la colpa, l'accusa di responsabilità, l'impegno morale; il modello del *Familienroman*, orientato verso la comprensione della storia, per contro, riunifica le prospettive di generazioni diverse nell'epoca della surmodernità, consentendo la rappresentazione di una collettività plurale dove contemporaneamente si relazionano soggetti, esperienze, valori e mentalità differenti⁶⁸.

Rispetto a quest'analisi, gli esponenti della *Generation Berlin* si contraddistinguono, dunque, per una generale presa di distanza nei confronti dell'obbligo morale a ricordare il passato e a confrontarsi con la storia dei padri. Non a caso il conflitto generazionale è sostituito spesso da rappresentazioni futuristiche, dove Berlino è ritratta in uno scenario tragico in cui la storia può rivelare senza censure le sue conseguenze più estreme, come nel romanzo *Terrordrom* (Terrordromo), 1998, di Tim Staffel. La maggioranza delle narrazioni odierne si limita, inoltre, a restituire un quadro quotidiano della capitale, rappresentata per lo più come crogiuolo catalizzatore di nuove esperienze per la formazione dell'identità delle giovani generazioni; si considerino in tal senso soprattutto le raccolte di racconti di Judith Hermann, *Sommerhaus, später* (Casa estiva, più tardi), 1998, e *Nichts als Gespenster* (Nient'altro che fantasmi), 2003.

Le distopie e l'imperativo della quotidianità spiegano così la persistenza di un certo dissapore verso i rappresentanti più autorevoli della letteratura del dopoguerra, i quali vengono accusati di gerontocrazia, nonché di monopolizzare il discorso letterario in termini pedagogici⁶⁹. Ciononostante, secondo l'osservazione di alcuni critici, tra cui Philip Broadbent, questa tendenza non descrive il trionfo della letteratura a-politica e a-storica evocata da Schirmacher, quanto piuttosto, come suggerisce l'analisi di Assmann, di una narrativa dal doppio binario, che descrive la tensione generazionale tra l'appello inevitabile del confronto con il passato e l'esigenza di una nuova estetica consona al contesto contemporaneo, svincolato dalla predominanza delle tematiche storiche e orientato verso una complessità e molteplicità di argomenti rispondenti al modello del *Familienroman*. Nell'antitesi tra *Erleben* (esperienza vissuta) e *Erfahrung* (esperienza concettuale), Broadbent riscontra il differente approccio della giovane e della vecchia

⁶⁸ Ivi, pp. 26-28.

⁶⁹ Cfr. Philip Broadbent, op. cit., p. 146.

generazione, per il quale la prima interpreta la capitale astoricamente, trasformandola in scenario o soggetto delle narrazioni, mentre la seconda la ritrae all'interno di un contesto storico-politico ben preciso. La *fiction* contemporanea testimonia senza dubbio una generazione che rompe i legami con le narrazioni del secolo scorso, scardinandole nel loro impianto metanarrativo e riducendole a cronaca realistica: "The post-Cold War city has become an illusionary ground zero for a generation that will have no truck with the past, at least with the metanarratives of twentieth century German history. Such, as it were, ahistorical and anti-ideological representations reflect a literary development encouraged by a largely unknown generation of young German writers"⁷⁰. In questo, Broadbent non vede, però, il rifiuto netto della prospettiva storica o impegnata, ma la condizione generale di una generazione affetta da amnesia, la quale si riflette in una letteratura sollevata da uno specifico compito ermeneutico verso la società.

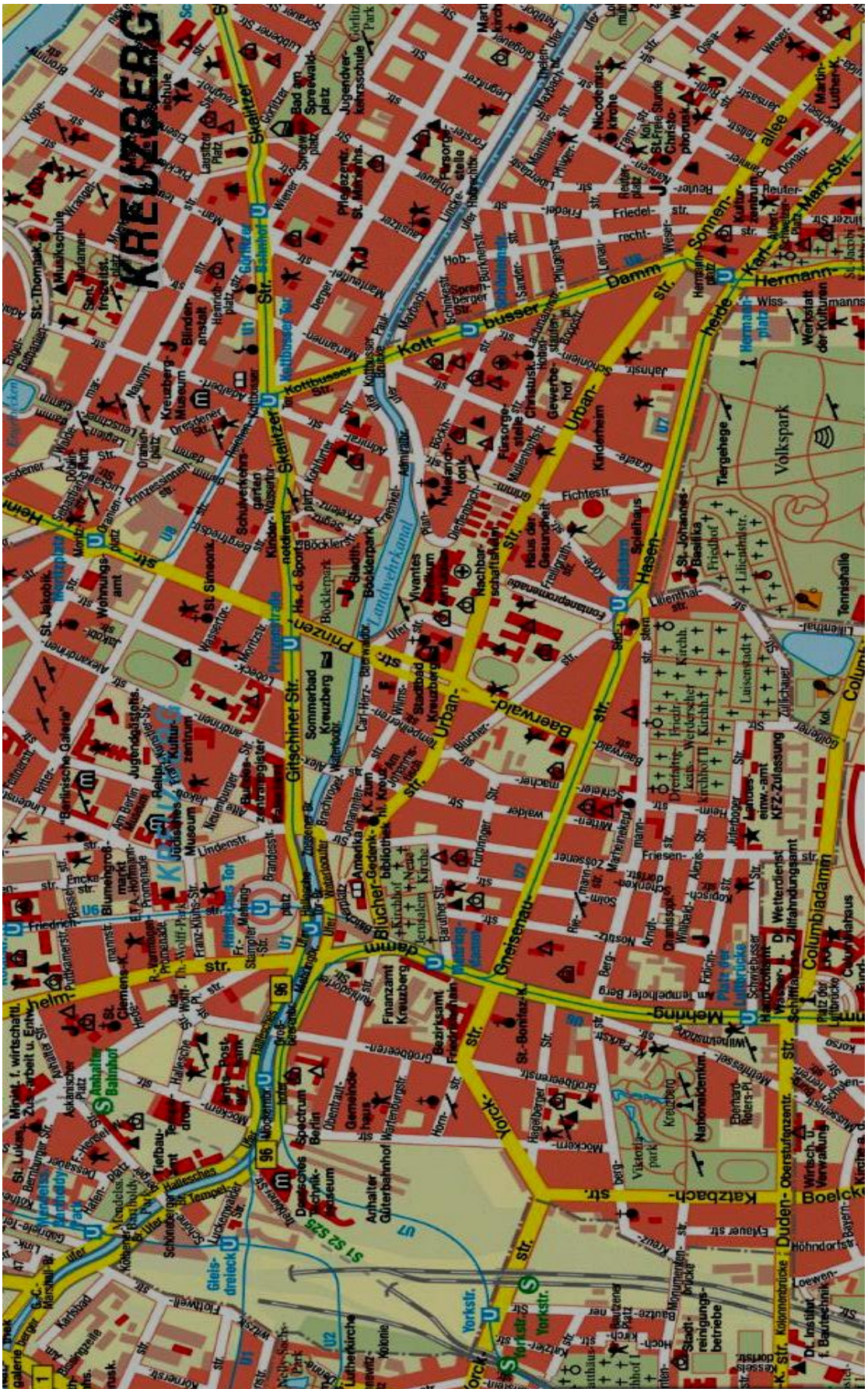
A riprova di ciò, le rappresentazioni odierne di Berlino non sono idealistiche, ma mostrano un disagio che viene trattato con stilemi diversi rispetto alla *war-generation*, ispirandosi al modello inclusivo del *Familienroman*. Spicca in particolare il sentimento di paralisi, abbandono e *homesickness*, temi di fondo delle narrazioni che si prenderanno in considerazione nel capitolo successivo, in cui Berlino è emblema di uno spazio familiare e domestico alla base della realizzazione e della scoperta del sé.

Queste tematiche mostrano che la letteratura svolge tuttora una funzione fondamentale nel rappresentare la realtà, nonostante l'uniformità proposta dai media; il che conferma la tesi che nel contesto della globalizzazione, essa può/deve ancora connotarsi come "sovversiva e necessariamente politica", impegnata nel discutere la storia e nell'indagare la società⁷¹. Una tale visione è sostenuta pienamente dallo stesso Phil Langer che vede proprio nel fenomeno del mito di Berlino la manifestazione di un fermento politico alla base della capitale tedesca, la quale si pone come ambito di sperimentazione per nuove utopie, orientate non solo verso un'azione letteraria, ma anche e soprattutto sociale.

I testi che si analizzeranno in dettaglio nel capitolo successivo sono, dunque, a mio avviso, testimonianza valida della ricezione attuale della storia, la quale è filtrata proprio attraverso il racconto di una Berlino tuttora intrisa di segni del passato.

⁷⁰ Ivi, p. 157.

⁷¹ Cfr. Stephen Brockmann, *Die Nation orten, die Literatur orten*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), op. cit., pp. 58-59.



4. Berlino: una casa possibile?

In questo capitolo si esamineranno i testi narrativi di tre giovani scrittori tedeschi, nati nella Germania dell'Ovest intorno agli Anni '70 e appartenenti alla cosiddetta “nuova generazione”, i quali appaiono sulla scena letteraria a partire dalla fine del decennio scorso con racconti o romanzi brevi ambientati nella capitale Berlino. Si tratta dei romanzi *Die Schattenboxerin* (*La ragazza che fa a pugni con l'ombra*) di Inka Parei (*1967), *Mitte* (Mitte) di Normann Ohler (*1970); infine del racconto *Sommerhaus, später* (*Casa estiva, più tardi*) di Judith Hermann (*1970)¹.

Sulla base degli aspetti del palinsesto berlinese finora considerati, si procederà all'analisi delle narrazioni prescelte al fine di indagare come tali autori elaborino il tema del mito di Berlino e traspongano in letteratura la topografia della capitale, intrisa di significati storici, culturali ed esistenziali. Seguendo questa linea di ricerca si faranno emergere dai testi i punti rappresentativi della condizione surmoderna della Germania contemporanea, dimostrata proprio dalla peculiarità topografica berlinese.

Rispetto a tali premesse, il tema della casa, che accomuna le tre narrazioni, guiderà la riflessione circa la trasfigurazione mitica e letteraria di Berlino e delle sue implicazioni con la condizione surmoderna, poiché in grado di mettere in luce le tematiche politiche, sociali e culturali affrontate nei capitoli precedenti. Il tema della casa consente, in effetti, di osservare la capitale in quanto luogo di *Sehnsucht* (tensione, nostalgia) verso uno spazio dell'accoglienza e della familiarità che non sempre soddisfa la ricerca di una *Gemütlichkeit* interiore (tranquillità domestica). Questo tema diventa, perciò, esemplificativo del *German malaise* che colpisce la Germania contemporanea, alle prese con la schizofrenia della rimozione del passato e l'ansia paradossale verso un'identità nuova, anche se spesso anonima e priva di radici.

Sulla scia di tale chiave di lettura si considereranno nei primi paragrafi le valenze che oggi il concetto di *Zuhause* (casa) assume in Germania, sottolineando come esso si leghi agli ideali di *Heimat* (patria) e di *Herkunft* (origine) tuttora alla base dell'identità tedesca, nonché della sua rielaborazione letteraria. Si proseguirà, infine, nei paragrafi successivi, all'analisi dei testi in cui il tema della casa si concretizza sia nella

¹ Inka Parei, *Die Schattenboxerin*, BTB Verlag, München, 2006 (trad. it. *La ragazza che fa a pugni con l'ombra*, traduzione di Umberto Gandini, Instar Libri, Torino, 2004); Norman Ohler, *Mitte* (Mitte), Rowohlt Verlag, Berlin, 2001; Judith Hermann, *Sommerhaus, später*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2000 (trad. it. *Casa estiva, più tardi*, traduzione di Barbara Griffini, Edizioni e/o, Roma, 2001).

descrizione verosimile di abitazioni, rovine o rifugi in una Berlino in decadenza; sia nella metafora di una condizione esistenziale precaria, di fuga continua alla ricerca del proprio sé, nonché del confronto inevitabile con il passato. La metafora della casa guiderà così l'analisi dei *non luoghi* e dei luoghi simbolici di Berlino vissuti dai protagonisti.

4.1 Una nuova casa: oltre la *Heimat*

Secondo le riflessioni di Hermann Bausinger, il concetto di *Heimat*² non è privo, oggi, in Germania, di una certa complessità, alla luce delle conseguenze che in nome di tale valore sono scaturite dalla storia tedesca e dalle trasformazioni odierne della globalizzazione. L'antropologo tedesco afferma che la surmodernità ha ridato voce, attraverso i fenomeni di internazionalizzazione dei rapporti politici, economici e culturali, al senso di appartenenza e di familiarità, sicché, il concetto di *Heimat* al di là della semplice connotazione folcloristica, è diventato l'espressione esistenziale del sentimento della nostalgia, inteso come desiderio del sentirsi a casa³ e ritrovarsi in un ambiente ospitale, al riparo dal disorientamento e dall'alienazione che la globalizzazione produce. Questo sviluppo segna il passaggio dalla realtà nazionale della patria a quella personale della casa; i confini politici si aprono, ma si rifugge dall'anonimato dei *non luoghi*, ancorandosi allo spazio intimo e privato delle pareti domestiche.

A riprova di questa trasformazione, Bausinger cita Martin Walser che attribuisce al significato del termine patria il senso della malattia mentale dell'Alzheimer, ossia i caratteri di una memoria deficitaria che incapace di orientarsi nel presente, si ripiega sui pochi ricordi rimasti. Con questa definizione, Walser intende esprimere l'inadeguatezza dell'idea tradizionale di *Heimat* nella nostra epoca. Rispetto agli scenari della globalizzazione e di fronte all'identificazione con la prospettiva allargata del mondo

² Come fanno notare Andrea Bastian e Jean Améry il concetto di *Heimat* non può essere che generalmente impreciso, poiché afferisce ad ambiti diversi (politici, sociali, letterari), tra i quali emerge soprattutto la connotazione di 'Paese delle proprie origini, dove si sono trascorse l'infanzia e la giovinezza'. Cfr. Roswitha Skare, *Auf der Suche nach Heimat? Zur Darstellung von Kindheitsheimaten in Texten jüngerer ostdeutscher Autorinnen und Autoren nach 1990*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), op. cit., p. 248.

³ Con questo Bausinger fa riferimento all'idea di Helmut Filhauer: "Heimat, homeland or native place, may no longer be defensible in its long-cherished sense of a sentimentally-colored folkloristic backdrop to life. The notion should rather be replaced by a comprehensive and sober concept of home and place of the kind found in the existential expression of what 'longing for home' means", Hermann Bausinger, *Heimat und Globalisierung*, in *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Vol. 55, n. 2, 2001, p. 135.

contemporaneo, l'orizzonte della nozione di patria non può che apparire limitato e problematico: dall'ideale “la patria era il mondo” si passa alla constatazione che oggi “il mondo è la patria”. Il significato classico di *Heimat* appare così svuotato, obsoleto: un “modello di fine serie”⁴.

A questo riguardo, Bausinger solleva la questione del senso attuale di tale concetto, riportando l'interrogativo del filosofo Villém Flusser *Wozu noch Heimat?* (A che pro ancora patria?), che contro la strumentalizzazione ideologica del valore dell'appartenenza nazionale, sottolinea la pura accidentalità, per ognuno di noi, del Paese di nascita e la relatività dei luoghi rispetto alla vita contemporanea, immersa nella simultaneità spaziale e temporale delle relazioni lavorative e interpersonali di ogni individuo. In costante tensione tra orizzonte mondiale e orizzonte regionale, la realtà della *Heimat* diventa così il simbolo della coesistenza in un contesto globale e condiviso di singolarità diverse. Nei confronti di questo nuovo significato, l'appartenenza politica, così come i confini geografici, lasciano il posto ad altri elementi costitutivi, quali la qualità della vita, il senso di sicurezza dato da rapporti affidabili e da esperienze determinanti per la costruzione dell'identità; il carattere nazionale che identificava tradizionalmente la *Heimat* è sostituito ora dal riconoscimento di una “patria plurale” – un fenomeno che Ulrich Beck definisce nei termini di “poligamia del luogo”.

Alla luce di queste considerazioni, la patria appare, secondo Bausinger, “uno spazio di tensione sociale e culturale” aperto continuamente alla negoziazione del suo valore, non privo di conflitti. Rispetto a ciò, prosegue l'antropologo, la cultura ha il compito di occuparsi della costruzione e del continuo rinnovamento di tale concetto, superando i localismi che di fronte alla molteplicità degli eventi, dei luoghi, delle culture, appaiono anacronistici e limitanti; riconoscendo così la *Heimat* come luogo dell'integrazione della diversità e, di conseguenza, della familiarità.

Questo discorso si inserisce pienamente nella riflessione sull'identità della Germania di oggi che, per la sua multiculturalità, è considerata un *homeland*, secondo una definizione che intende superare la connotazione nazionalistica di eredità patriarcale⁵,

⁴ Ivi, p. 124.

⁵ “The term *Heimat*, though, much like the similar word *Vaterland*, has a particularly masculine connotation, one that refers not only to the geographical land of one's father but also to the patriarchal heritage”, Davy N. Coury, *Servus Deutschland. Nostalgia for Heimat in Contemporary West German Cinema*, in Eva Rüschemann (ed.), *Moving pictures, Migrating Identities*, Jackson, University Press of

per affermare, invece, tale realtà anche come spazio di accoglienza per coloro che, stranieri, vivono l'esperienza dell'esilio e della nostalgia verso la loro terra d'origine. Il fenomeno dell'immigrazione ha avviato, in effetti, anche in Germania, un processo di fondazione di nuove radici, parallelo alla ricerca delle proprie origini, che è stata affrontata, invece, dai cittadini tedeschi, soprattutto in seguito alle trasformazioni della riunificazione. La condizione di esiliati sembra caratterizzare entrambi questi soggetti, esprimendo il disagio dei primi nei confronti di una cultura diversa e il senso di *unheimlich* dei secondi per un'instabilità esistenziale, figlia della globalizzazione e delle amnesie della storia.

A conseguenza di ciò, il concetto di *Heimat* è venuto assumendo il significato di *Herkunft* (origine), che soprattutto per gli autori dell'ex DDR negli Anni '90, ha guidato il processo di rammemorazione della loro infanzia e il recupero dei tasselli mancanti dell'identità adulta. Ne è un esempio il lavoro di Jana Hensel del 2002 *Zonenkinder (I figli della Germania scomparsa)* che mette in scena il ritrovamento del proprio sé bambino, vincendo l'oblio culturale esercitato contro la DDR dopo la caduta del Muro, definito “un'epoca del non voler sapere” e superando le contrapposizioni ideologiche Est-Ovest: “tuttora vorrei sapere da dove veniamo e mettermi alla ricerca dei ricordi perduti e delle esperienze cadute nell'oblio, anche se temo di non trovare più la via del ritorno”⁶. Anche in questo caso, la metafora dell'archeologia risulta nuovamente la più appropriata per indicare l'insabbiamento della storia da parte delle politiche della *Wende*, le quali hanno lasciato ferite scoperte in coloro che vissero gli avvenimenti dell'89, soprattutto se bambini; così Hensel riferisce di una doppia perdita, quella della propria infanzia e quella del proprio luogo di origine. In questa accezione, il significato di *Heimat* non riguarda tanto la reale autobiografia degli autori, caratterizzata da una normale quotidianità, quanto piuttosto la consapevolezza verso i ricordi, finalmente recuperati da una memoria fino ad allora negata⁷.

Come emerge da tale analisi, il campo semantico dell'ideale di patria è stato trasformato nel tempo dalla storia. Quest'ultima inflessione in ambito letterario

Mississippi, 2003, p. 77.

⁶ Jana Hensel, in Martina Caspari, *Die schwierige Konstitution von Identität zwischen den Welten: Jana Hensels Zonenkinder*, in *The German Quarterly*, Vol. 81, n. 2, Spring 2008, p. 203.

⁷ Cfr. Roswitha Skare, op. cit., p. 247.

conferma ulteriormente il processo di cambiamento che ha interessato i soggetti: da un'idea di collettività si è passati oggi a quella di singolarità; mentre la *Heimat* di Jana Hensel risponde ancora ad uno spazio sociale unitario – la scrittrice si sente parte di una generazione che apostrofa con il *noi*, le narrazioni odierne, invece, come i testi che si analizzeranno, presentano storie fortemente individuali, di solito raccontate da un *Io* che è alla ricerca di una familiarità – una casa interiore – in cui definire sé stesso e sentirsi al sicuro. In questa tensione verso un'identità che stabilizzi la precarietà del presente si ritrova anche la possibilità per l'utopia: il progetto di un futuro diverso⁸. Il sentimento di nostalgia che il senso di *Heimat* evoca è così proiettato in avanti, verso ciò che si desidera per sé, ma ancora non si è raggiunto. Questo spiega, a mio avviso, anche la mobilità dei personaggi, che non hanno tregua e si spostano continuamente da un capo all'altro della città, quando non partono, invece, per altri Paesi, sperando di trovare la felicità in luoghi diversi.

Il nuovo significato che il concetto di patria ha acquisito nella Germania contemporanea si lega così alla condizione surmoderna, dove il passato si dilegua, il presente non riesce ad offrire spessore all'esistenza, e la *Heimat* diventa, secondo la metafora di Paul Parin, “un'otturazione dell'anima”, ossia ciò che è in grado di colmare il vuoto esistenziale e lo sradicamento interiore dei soggetti⁹. Questa definizione esprime chiaramente il sentimento di mancanza, descritto nella letteratura di oggi che affronta il tema del “peso dei padri” e la condizione di essere “eredi della storia” nell'epoca contemporanea. Il vuoto esistenziale raffigura “l'esigenza di ricercare una relazione costante con il passato che sia fondante dell'identità nuova dei figli, senza caricarli di colpe, ma rendendoli liberi di procedere, fornendo così loro l'alimento, il combustibile della vita”¹⁰.

⁸ Ivi, p. 240.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Massimo Cacciari, *Il peso dei padri, che cosa significa ereditare il passato*, in *La Repubblica*, 04.05.2011, pp. 60-61. Così Massimo Cacciari rappresenta il senso dell'eredità più appropriato al nostro presente: “Eredità non significa caricarsi di contenuti dati, presupposti, ma ricercare il proprio stesso nome nell'interrogazione del passato. Eredità non significa assumere dei beni da ciò che è morto, ma entrare in una relazione essenziale, non occasionale, non contingente, con chi ci appare portante passato. Ma una tale relazione potrà essere voluta soltanto da chi si sente *da solo*, in quanto semplice io, deserto, mancante, impotente a dire e a vedere”. Secondo l'interpretazione del filosofo, la condizione di eredi implica l'angoscia per lo sradicamento e l'abbandono, sentimenti alla base dell'ascolto e dell'interrogazione della storia, costitutiva, nei suoi simboli essenziali, del nostro stesso essere nel presente.

In tal senso, il bisogno di patria, per quanto espressione di un'esigenza soggettiva, ribadisce, tuttavia, la consapevolezza del passato e la necessità di appartenere ad una storia collettiva condivisa, proprio perché “il bisogno di patria – di uno spazio in cui si possono ritrovare sicurezza, identità e possibilità d'azione, nonché la nostalgia verso gli altri individui, a cui si sente di appartenere – non deve essere distinta dalla storia dell'umanità”¹¹. In ciò emerge, a mio avviso, la potenzialità del tema della casa e si comprende l'affermarsi nella letteratura tedesca contemporanea del genere del *Familienroman* come modello di riferimento per le giovani generazioni. Questa tendenza smentisce l'accusa di a-storicità delle loro narrazioni, in cui proprio i temi esistenziali, così disprezzati dalla critica perché troppo individualistici, descrivono al meglio la condizione del sentirsi eredi nella surmodernità, che come osserva Cacciari contempla sia la fuga positiva da “nostalgie conservatrici – il passato può inghiottire chi se ne cerca erede, e in particolare proprio lui che presume di potersene appropriare –” sia la capacità di sopravvivere tra “libertà deliranti – cioè di un essere liberi in quanto assolutamente non destinati alla ricerca di essere eredi, di un necessario rapporto con l'altro da sé –”¹². Il tema della casa evidenzia, così, questa duplice posizione nei confronti della storia che i giovani autori dell'Est e dell'Ovest, seppure con dovute differenze, esprimono a partire dalla fine degli Anni '90. L'eccessivo soggettivismo delle loro opere indica, perciò, la difficoltà di rapportarsi con il passato nell'epoca della globalizzazione, ma non nega del tutto la riflessione sulla storia: ecco allora che i primi tentano di emanciparsi dall'autorità dei padri recuperando la loro storia personale, i secondi, invece, fuggono la società orfana della riunificazione, per andare alla ricerca di ciò di cui sono stati depauperati.

Gli Anni '90 catalizzano così “il familiare”, che affronta nell'ambito delle problematiche esistenziali non solo i risvolti politici della *Wende*, ma anche il rapporto rischioso con il passato, poiché, come osserva Christian Jäger, l'esigenza di una paternità può pericolosamente anche rievocare atteggiamenti nazionalistici, privando nuovamente le giovani generazioni della loro autonoma identità¹³.

¹¹ Roswitha Skare, op. cit., p. 240.

¹² Massimo Cacciari, op. cit., p. 61.

¹³ Cfr. Christian Jäger, *Der literarische Aufgang des Osten. Zu Berlin-Romanen der Nachwendzeit*, in

I romanzi che si prenderanno in esame si fanno portavoce di questo fragile equilibrio tra presente e passato, scegliendo di raccontare, attraverso il tema della casa, la ricerca del “familiare” nell’ambito di una dimensione quotidiana, confermando, così, lo slittamento dalla prospettiva della Grande Storia a quella contingente della quotidianità¹⁴; e illustrando, inoltre, il fenomeno della “metropolizzazione della letteratura tedesca”¹⁵ che oggi caratterizza il mito di Berlino. In questi racconti, la capitale si configura come patria prescelta di una generazione che trae dalla propria città il carattere di indefinibilità, diventando specchio della metropoli incompiuta nella quale si identifica e di cui, tuttavia, contribuisce ad alimentare la nevrosi illusionistica. Ciononostante, il vuoto interiore che colpisce i protagonisti, rivela anche la consapevolezza di una crisi che la stessa scrittura denuncia, proprio in virtù del suo potere di indagare e sfatare la realtà¹⁶.

In questo senso, si deve leggere, a mio avviso, il tentativo della giovane generazione di affrontare il rapporto con la storia: ricercare a partire dalle condizioni attuali un'emancipazione da essa, costruendo un presente non succube del passato, ma in costante dialogo con esso e perciò libero di autodeterminarsi.

4.2 La nostalgia della casa: Berlino è una topografia dell'anima¹⁷

Come è emerso nelle pagine precedenti, il tema della casa, oltre ad essere una metafora esistenziale del rapporto con il passato e della condizione di vita nella Germania contemporanea, è espressione di una precisa tendenza letteraria, per la quale il discorso pubblico confluisce nella sfera del privato e perde ogni connotazione politico-sociale: il raggio dell'azione narrativa è così privatizzato e si registra la presa di distanza

Erhard Schütz, Jörg Döring (Hg.), op. cit., p. 31.

¹⁴ Cfr. Volker Wehdeking, *Mentalitätswandel in der Gegenwartsprosa - Berliner Autor(inn)en und Themen*, in Volker Wehdeking, Anne-Marie Corbin (Hg.), *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2003, p. 16.

¹⁵ Cfr. Susanne Ledanff, op. cit., pp. 275-289.

¹⁶ Ivi, p. 275.

¹⁷ Cfr. Hania Siebenpfeiffer, *Topographien des Seelischen, Berlinromane der neunziger Jahre*, in Matthias Harder (Hg.), *Bestandsaufnahmen: deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, pp. 85-104.

dall'impegno, nonché dalla critica diretta nei confronti delle dinamiche politiche ed economiche¹⁸. In base a tale caratteristica, la topografia di Berlino viene definita da Hania Siebenpfeiffer una topografia della percezione che si traduce a sua volta in una topografia dell'anima: Berlino assume i caratteri psicologici ed esistenziali dei suoi abitanti che sembrano vivere in simbiosi con la città, facendo corrispondere al paesaggio urbano il loro stato d'animo; così la capitale tedesca è specchio dell'interiorità dei personaggi, dà figura alle loro aspirazioni e alle loro necessità. È così che la Berlino della finzione diviene luogo di contingenza e incompiutezza in cui la ricerca del sé prevale sulla sua effettiva realizzazione; lo spazio urbano appare luogo di sperimentazione dell'identità e di interrogazione del passato, nonché della transitorietà spaziale ed esistenziale dei soggetti nel presente¹⁹.

Nelle narrazioni che si analizzeranno, l'immagine di Berlino è, di fatto, fortemente soggettiva, legata alle storie dei protagonisti, personaggi in crisi, anti-eroi che nella città cercano di sopravvivere alla solitudine e allo sradicamento. Il palinsesto urbano che emerge dalle narrazioni costituisce pertanto una “topografia negativa”, ossia una “topografia del disfacimento e antropomorfa [che] racconta il paesaggio di una città dilaniata, incompiuta, degradata, in rovina e sudicia”²⁰. Questa rappresentazione della capitale è ribadita fortemente anche dallo stile letterario che domina nelle narrazioni, caratterizzate dalla brevità e da storie spesso surreali e lasciate incompiute. Gli aspetti stilistici, svolgono, in effetti, un ruolo attivo proprio nel testimoniare linguisticamente la crisi della letteratura di oggi, sollevando la questione della possibilità di raccontare e rappresentare quanto in realtà si presenta come incompiuto, disparato e inafferrabile.

Se, quindi, la topografia berlinese si trasforma in un paesaggio interiore, ecco che nei romanzi essa appare come rovina, periferia, deserto, cantiere, tana, terra sterile, oltre che scenario di abitazioni abbandonate, fatiscenti, diroccate o che presto verranno abbattute, simboli dell'esperienza della perdita e del vuoto interiore a cui si cerca ininterrottamente, anche se spesso invano, di porre rimedio. La città, privata dalla sua storia perde, così, il ruolo identitario di *Heimat* e diventa una metropoli senza volto al

¹⁸ Cfr. Phil C. Langer, op. cit., p. 218.

¹⁹ Cfr. Hania Siebenpfeiffer, op. cit., pp. 86, 104.

²⁰ Ivi, p. 87.

pari dei suoi abitanti: “Tutto è provvisorio, e per chi nasce a Berlino, la città è oggi ancor meno una patria che per gli immigrati”²¹.

La perdita della propria patria, intesa nella complessità dei significati che ciò oggi comporta, è comune ai personaggi delle narrazioni che si analizzeranno, i quali vivono una struggente nostalgia verso quella “familiarità ritrovata” che possa guarire il loro malessere. Rispetto a ciò, come ribadisce Phil Langer, Berlino diventa l'obiettivo, la realtà su cui proiettare e in grado di catalizzare le aspirazioni della felicità e della realizzazione di sé²². Questo conferma la stretta relazione di condizionamento reciproco tra topografia urbana e topografia interiore, così come è stata individuata dall'analisi di Hania Siebenpfeiffer, secondo la quale il mito di Berlino è manifestazione della convergenza tra spazio, soggettività e raffigurazione letteraria oltre che esplicitazione delle aspettative che le giovani generazioni hanno verso la capitale, simbolo innanzitutto di una nuova cultura da riprogettare insieme. Berlino, con i suoi riferimenti, esprime così la possibilità di una narrazione nuova, svincolata dall'utopia sociale e ancorata alla contingenza, dove, però, l'assenza di azione nelle storie implica anche la presenza di un fato che negativamente atrofizza la ricerca identitaria dei personaggi. Questi vedono svanire l'aspirazione a vivere serenamente la normalità quotidiana, anche a causa della loro stessa letargia esistenziale che li colloca sempre in ritardo rispetto a quanto accade. La temporalità dello *später* (ritardo) definisce l'indecisione e l'indifferenza dei protagonisti, vanificando il tentativo di affermazione nella realtà in cui vivono, ma anche descrivendo il rapporto problematico con il passato. Una tale dimensione acquista un valore significativo nel racconto di Judith Hermann, dove il senso di sospensione che avvolge la storia di fatalità condanna i protagonisti alla passività e all'esperienza dell'insensatezza.

L'idea di futuro è dunque sempre negata dal continuo differimento nell'affrontare i conflitti, il che acuisce il malessere e intrappola la vita in un eterno presente, sempre uguale. In questo senso, Berlino è punto di fuga per esistenze disancorate che fluttuano da un capo all'altro della città nella speranza di trovare risposta al loro disagio, il quale a volte trova soluzione a seguito del ritrovamento del proprio sé (si veda il romanzo *La ragazza che fa a pugni con l'ombra* di Inka Parei) o del confronto positivo con la storia

²¹ Phil C. Langer, op. cit., p. 203.

²² Ivi, p. 49.

(si veda l'opera *Mitte* di Norman Ohler). I personaggi sono moderni *flâneurs*, nomadi che, tuttavia, presentano i caratteri astratti di uno stato d'animo collettivo; le storie contemporanee, pur nella loro eterogeneità, ribadiscono, in effetti, l'appartenenza simbolica dei giovani autori alla *Generation Berlin*. Il sé esplorato dalle narrazioni è, difatti, indissolubilmente legato alla condizione storica, politica, culturale della surmodernità che le nuove generazioni condividono non solo nell'esperienza quotidiana della capitale, ma anche nel particolare modo di rapportarsi con la memoria della città.

La topografia della città rappresenta, quindi, la ricerca di se stessi, ma anche di rapporti familiari stabili, di un normale corso dell'esistenza; il desiderio di un luogo fisso e sicuro, dove poter costruire un futuro condiviso. Questo, come ribadisce Helga Meise, viene rappresentato dall'immagine e dal significato metaforico della casa²³. Il palinsesto di Berlino è riprodotto così nelle narrazioni attraverso la dialettica tra luoghi identitari e *non luoghi*, secondo la polarità che Marc Augé ha descritto; i protagonisti dei testi che si analizzeranno fluttuano, in effetti, tra l'aspirazione a vivere in luoghi intrisi di identità, relazione e storia, su cui fondare una casa solida e la realtà dei *non luoghi* anonimi tra i quali si collocano le stesse case che abitano. Si osserva a tal riguardo la dialettica tra casa e città, spazio interno e spazio esterno, sé ed altro²⁴. Queste opposizioni segnano il percorso di ricerca dei personaggi all'interno della capitale, caratterizzato da ostacoli e conflitti che, tuttavia, nei romanzi di Inka Parei e Norman Ohler, si risolvono positivamente.

Alla luce di queste riflessioni, si evidenzierà nei paragrafi successivi la connotazione della casa come *non luogo* da cui fuggire e come luogo simbolico verso il quale tendere per realizzare la propria felicità, costruirsi un'identità solida e recuperare un rapporto sereno e fecondo con il passato.

²³ Cf. Helga Meise, *Mythos Berlin, Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann*, in Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (Hg.), *Fräuleinwunder Literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005, p. 127.

²⁴ Ivi, p. 129.

4.3 La casa: *non luogo* dell'estraneità e del vuoto La casa e la Berlino di Hell e di Stein

Come premessa all'analisi dell'immagine della casa in quanto *non luogo*, è rilevante, come osserva Helga Meise, che tutti i protagonisti delle narrazioni considerate possiedono un'abitazione in cui vivere, a differenza degli eroi classici, quali Franz Biberkopf, che, invece, fin dall'inizio non hanno una propria dimora. Ciononostante, le abitazioni di Hell e Stein, protagonisti rispettivamente delle storie di Inka Parei (*La ragazza che fa a pugni con l'ombra*) e Judith Hermann (*Casa estiva, più tardi*), rispecchiano uno *Zuhause* dai caratteri tutt'altro che idilliaci, il quale evoca il sentimento di sradicamento e un senso dell'abitare estraneo, distaccato e freddo.

In entrambi i racconti, la casa si configura, infatti, come rovina concreta e simbolica, riconoscibile in palazzi fatiscenti dove dominano la solitudine e l'estraneità – aspetti che riflettono anche la percezione che Hell e Stein hanno di Berlino, città in cui risiedono e nella quale si spostano continuamente. Al tempo stesso la casa costituisce, però, anche la soglia, lo spazio transitorio aperto alla trasformazione, oltre il quale i personaggi possono ritrovare sé stessi e progettare il proprio futuro, quando non si smarriscono nell'anonimato. Il recupero della propria identità si realizza, in effetti, solo nel caso di Hell, senza compiersi, invece, per Stein, il quale non riesce a coronare nella casa per le vacanze da poco acquistata il proprio sogno d'amore. Così, per Hell, la casa si trasforma da *non luogo* desolato, tana in cui estraniarsi dal mondo, dove la protagonista si rifugia in seguito alla violenza subita, a luogo simbolico di allenamento fisico ed elaborazione psicologica del trauma. Ciò le permetterà di affrontare il suo aggressore, oltre che ritrovare finalmente la sua vicina di pianerottolo, Dunkel, con la quale si trasferirà alla fine della vicenda in un'altra abitazione per cominciare una nuova vita nel segno di un'identità forte e consapevole. Come si evince dalla simbolicità dei nomi Hell (luce) e Dunkel (buio), il ricongiungimento dei due personaggi rappresenta l'unità ricomposta e solida di soggetti deboli e isolati: “L'appartamento [...] di Hell/Dunkel costituisce il luogo dell'estraneità dei personaggi, ma anche del loro superamento”²⁵.

Nella storia di Judith Hermann, al contrario, il finale lascia il lettore ad interrogarsi sulla sorte del protagonista, di cui si apprende solo la notizia di cronaca relativa all'incendio che ha coinvolto la sua casa. Anche in questo racconto, il nome Stein

²⁵ Ivi, p. 136.

(pietra) ha una forte carica simbolica, soprattutto alla luce della conclusione che evidenzia la fragilità dell'abitazione su cui si desidera fondare la realizzazione di sé e del proprio amore; il rudere della campagna berlinese, acquistato con tanto entusiasmo, non assolve così la funzione di sicuro nido domestico, dimostrando l'impossibilità, nella Berlino surmoderna, di rapporti personali profondi che facciano da fondamenta solide al proprio *Zuhause* interiore. Nel racconto di Hermann domina il pessimismo circa la possibilità di costruire legami affidabili; prevalgono i temi dello sradicamento, della solitudine e dell'estraniamento²⁶.

In questo senso, le due narrazioni si distinguono anche per il modo di rappresentare e percepire lo spazio urbano di Berlino nei suoi aspetti di *non luogo*, ossia di una casa che non guarisce il vuoto esistenziale della surmodernità. Il racconto *Casa estiva, più tardi* evidenzia, a questo riguardo, la contrapposizione tra la capitale e la campagna di Canitz presso Angermünde, dove Stein acquista la sua casa; tra il desiderio di cambiamento e la realtà di una vita immobile. Si assiste, inoltre, alla sovrapposizione di reale e virtuale: Stein immagina la sua abitazione come luogo idilliaco campestre da contrapporre all'anonimato e alla transitorietà dello spazio cittadino. Berlino come *non luogo* è definita, in effetti, dall'azione stessa del personaggio che vi lavora come tassista senza fissa dimora: ai suoi occhi la città si configura come spazio vuoto, alienante, funzionale alla sola mobilità.

Nel romanzo di Inka Parei, Berlino appare, invece, un *non luogo* chiuso oltre il quale non c'è narrazione, ma in cui gli ambienti sono estremamente significativi per la vicenda dei personaggi e per il loro percorso di formazione. A tal proposito, si registra, nel palinsesto urbano, la continuità tra spazi simbolici e *non luoghi* che costituiscono i punti di svolta della narrazione, in quanto segnano le esperienze fondamentali della protagonista. Questa, nel suo viaggio verso la realizzazione di sé, risimbolizza a poco a poco lo spazio cittadino, ritrovando il suo *Zuhause* interiore. Berlino, da spazio alienante, *non luogo*, diventa di fatto alla fine del romanzo il trampolino di lancio per iniziare una nuova vita²⁷.

²⁶ Cfr. Katja Stopka, *Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann*, in Matthias Harder (Hg.), *Bestandsaufnahmen: deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, cit., p. 159.

²⁷ Cfr. Helga Meise, op. cit., p. 139.

La storia di Hell si distingue così dalla condizione di anonimato ed emarginazione che invece caratterizza l'intera esperienza di Stein, di cui alla fine, dopo l'incendio della casa, non si hanno più notizie. Nel racconto di Judith Hermann, Stein viene inghiottito da uno spazio urbano e domestico fortemente allegorico, specchio di un contesto relazionale indifferente, dove la ragazza amata dal protagonista rimanda sistematicamente la sua decisione a trasferirsi con lui nell'abitazione da poco acquistata, rifiutando di fatto il suo amore e il progetto di una vita insieme. Questo ritardo, evocato nel titolo da *später* (più tardi), sarà fatale per la conclusione della storia, poiché negherà ogni possibilità di futuro ed emancipazione per il protagonista. Di conseguenza, l'abitazione stessa si trasforma in spazio vuoto e inesistente: la ricerca di un luogo identitario e familiare si protrae all'infinito, la tensione verso un possibile *Zuhause* avvolge l'intero racconto, restando irrisolta fino alla fine.

Alla luce dei punti finora individuati, si citeranno nei paragrafi seguenti i passi significativi delle due narrazioni in cui l'immagine della casa, nonché la topografia della città, assumono il valore simbolico delle esistenze ai margini di Hell e Stein. Berlino e le abitazioni in cui agiscono i personaggi si rispecchiano vicendevolmente, costituendosi come luoghi di esperienza e di confronto per i protagonisti. In questo senso, il palinsesto urbano si manifesta attraverso la percezione dei soggetti che si identificano in esso, alla ricerca di una tranquillità interiore che li possa condurre al ritrovamento di sé e alla scoperta di una Berlino autentica.

4.3.1 L'essenzialità dello stile

Prima di procedere con l'analisi delle narrazioni, è opportuno soffermarsi sugli aspetti stilistici che le accomunano e che ritengo fondamentali non solo per una corretta interpretazione, ma soprattutto per comprenderne il valore nel contesto della letteratura contemporanea. La condizione esistenziale denunciata dai giovani scrittori in questi testi non è esauribile nel soggettivismo estremo che i critici riscontrano, ma esprime, a mio parere, una lettura consapevole della Germania odierna, in particolare solleva pesanti riserve nei confronti della globalizzazione.

Il senso di sradicamento e di vuoto che guida la ricerca estenuante di una familiarità, oltre ad essere ben rappresentato dal tema della casa e dello spazio urbano, è espresso, a mio giudizio, anche dal punto di vista stilistico attraverso una lingua essenziale che si

manifesta concretamente nel ricorso ad un linguaggio scarno e colloquiale, offrendosi come lente di ingrandimento per cogliere i riferimenti simbolici della trama al di là dei piccoli eventi quotidiani che contraddistinguono i racconti.

La lingua si mantiene, in effetti, semplice e uniforme durante tutto il corso delle narrazioni, caratterizzando ulteriormente i personaggi e il rapporto di simbiosi che essi vivono con la capitale. La descrizione dei luoghi, pur essendo dettagliata, non va oltre l'elencazione fredda, per asindeto e paratassi, dei nomi delle strade, dei pensieri o dei dialoghi dei protagonisti ai quali si applica lo stesso registro di rappresentazione usato per la città.

A prescindere dalle singole peculiarità linguistiche che si avrà modo di considerare durante la trattazione dei testi, desidero qui sottolineare il ruolo attivo di una tale espressione linguistica che contribuisce pienamente all'azione narrativa, la quale, in effetti, si ancora più che alla successione progressiva degli eventi, alla descrizione monotona e reiterata degli atti e dei pensieri dei personaggi. La preferenza per un registro linguistico quotidiano e minimalista realizza, inoltre, dal mio punto di vista, un importante effetto retorico, poiché esprime proprio nella sua "povertà" sintattica e semplicità semantica l'estraneità e il vuoto che caratterizzano l'esperienza della casa e della città vissute dai protagonisti, assumendo così un alto potenziale simbolico alla base del significato dei racconti.

A tal proposito vorrei sottolineare, in particolare, il ritmo sincopato che scandisce nei testi sia i dialoghi sia le azioni dei personaggi, acuendo la frenesia, la mobilità estrema nel raggiungere gli obiettivi che questi si pongono, la difficoltà della ricerca interiore che procede attraverso traumi, illusioni e disillusioni. Il ricorso alla narrazione in prima persona (si vedano a riguardo i racconti di Parei e di Hermann) costituisce poi un ulteriore esempio di come lo stile descrittivo e denotativo dominante nei testi esprima l'estraneità e il disagio esistenziale dei personaggi nella metropoli, nonostante la scelta da parte delle autrici di un filtro soggettivo attraverso cui raccontare le storie. Su quest'ultimo punto desidero evidenziare alcuni aspetti che ritengo importanti per cogliere il ruolo attivo giocato dallo stile nelle narrazioni.

Per quanto riguarda il romanzo di Parei la scelta di costruire la storia attraverso il filtro dell'Io narrante conferisce innanzitutto il valore di testimonianza al percorso di formazione di Hell nella città, ancorando la vicenda personale alla realtà di una Berlino

negativa da cui la protagonista deve riscattarsi. Il realismo quasi documentaristico con cui la città e le avventure di Hell vengono narrate dà credibilità all'esperienza individuale del personaggio, collocandola in un contesto autentico e confutando così le accuse di escapismo e ripiegamento intimistico rivolte contro il romanzo.

Relativamente al racconto di Hermann si può osservare, invece, che l'uso della prima persona traspone immediatamente la storia in una dimensione fortemente personale, poiché legata, peraltro, ai ricordi della narratrice e al suo potere decisionale sull'esito della vicenda. Tuttavia, in questo caso, la scelta di una narrazione autobiografica non inficia il senso di realismo incarnato proprio dalla protagonista femminile, la quale fino all'ultimo si rifiuta di immaginare, come fa invece Stein, una vita diversa nella casa estiva, negando perciò ogni trasformazione della realtà e restando prigioniera di quanto oggettivamente le appare davanti agli occhi. Quest'obiettività si traduce proprio sul piano linguistico nell'accumulo di dettagli che descrivono la fatiscenza dell'abitazione, così come nella coordinazione di periodi brevi che, giustapposti, sottolineano la consapevolezza e la rassegnazione davanti agli eventi, spogliati da qualsiasi visione soggettiva. Anche in tale aspetto, si riscontra, dunque, il contributo dello stile per l'interpretazione delle narrazioni esaminate, in particolare per la rappresentazione di Berlino che si mette in scena. Quest'ultima risponde al tentativo di dare voce oggettivamente ad un disagio condiviso da un'intera generazione nella Germania di oggi.

La tragicità dell'epilogo nel racconto *Casa estiva, più tardi* offre, infine, un ulteriore esempio a riguardo. Il dramma del finale si scontra, in effetti, con la lingua fredda e asciutta della sua narrazione: la voce narrante si distingue per l'indifferenza con cui riporta la cronaca degli eventi, come registrati da una cinepresa e poi presentati in un film muto. L'unicità del punto di vista narrativo così distaccato dalla tensione che avvolge l'intera storia e che conduce al suo inevitabile esito negativo, trasferisce l'intera vicenda in uno scenario surreale, dove proprio la passività e l'inerzia dell'io narrante lasciano il lettore impotente, suscitando in lui uno scatto di ribellione nei confronti della realtà rappresentata. In tal modo il coinvolgimento del lettore si realizza grazie alla dissonanza tra il dramma della trama e il linguaggio impersonale con cui questa viene raccontata, dalla quale, a mio parere, dipende gran parte della *Spannung* della storia, che fin dall'inizio è proiettata verso una conclusione tragica. La potenzialità della narrazione

sembra allora essere presente, oltre che nel suo contenuto, proprio nei tratti stilistici sopra evidenziati, che catturano il lettore e lo lasciano interrogarsi sulla possibilità di agire nella realtà urbana e sull'identità della Germania di oggi.

Come si è cercato di dimostrare nelle osservazioni precedenti, un tale linguaggio, denso di dettagli, basato sulla paratassi e sulla figura retorica dell'accumulazione, dove le frasi non si includono ma restano a fronteggiarsi determinando un alto grado di tensione, se da un lato ritrae fedelmente gli aspetti esteriori della città, dall'altro non tralascia, però, di svelare l'interiorità dei personaggi, che si specchia nella rappresentazione di una Berlino fredda ed estranea. In ciò risiede, dunque, l'importanza dello stile che in questi racconti assume la portata di una vera e propria forza narrativa: la lingua arida esprime, in effetti, la banalità e il vuoto dietro cui si nasconde il disagio esistenziale dei personaggi, approfondito poi attraverso la metafora della casa.

Queste scelte linguistiche, oltre che aderire a tendenze narrative caratteristiche dell'oggi, come la *vague* americana di scrittori quali Carver e del genere letterario della *short story*, sono dettate, a mio avviso, anche dall'esigenza di comunicare un'impotenza nei confronti del reale e della sua complessità. L'essenzialità dello stile sembra allora un mezzo di resistenza ed opposizione alla simulazione e al continuo mascheramento della realtà contemporanea, nonché ad un linguaggio martellante che limita gli spazi di riflessione e di scambio interpersonale, avendo come unico scopo la quantità di informazioni con cui subissare i suoi potenziali destinatari. In questo senso, il ricorso ad una lingua semplice e ridotta ai suoi minimi termini simboleggia la volontà di riappropriarsi della realtà, senza aver timore di affrontare il vuoto esistenziale della nostra epoca.

L'asprezza e l'aridità dello stile narrativo di queste opere è allora da comprendere, a mio avviso, nel senso di un linguaggio spoglio, asciutto e asettico, indice della condizione esistenziale tipica del mondo globalizzato, dove l'afasia appare strumento di denuncia e si costituisce nei testi come chiave interpretativa fondamentale di una letteratura che, al di là di un semplice realismo, si fa portavoce di importanti contenuti simbolici.

4.3.2 La casa è una rovina

L'appartamento occupato abusivamente da Hell nella Lehninerstraße e la casa di campagna acquistata da Stein a Canitz, presentano entrambe le sembianze di rovine sul punto di crollare; nel caso di Hell si tratta di un vecchio condominio di Berlino Est, ormai disabitato poiché destinato alla ricostruzione²⁸, nel caso di Stein, di una casa di campagna venduta per pochi soldi, in seguito allo sfratto di una famiglia indigente, che lì aveva trovato riparo - una casa che nel suo essere quasi un rudere diroccato, sembra già preannunciare la fine della vicenda di Stein. Entrambi i racconti collocano precisamente dal punto di vista geografico le due abitazioni, anche se il paese di Canitz è in realtà frutto dell'immaginazione dell'autrice che tuttavia descrive realisticamente gli aspetti della tipica provincia berlinese.

La tana di Hell

L'appartamento di Hell è situato al terzo piano di un edificio abbandonato:

Seit einer Woche ist es still im Seitenflügel des ehemals vornehmen jüdischen Mietshauses in der Lehniner Straße, den wir als einzige noch bewohnen, sie und ich. Ein Trakt mit düsteren Berliner Zimmer, geformt wie Quadrate, denen man eine Ecke abgehackt hat, Zimmer mit drei Außenwänden, praktisch unbeheizbar, und das Klo liegt auf halber Treppe.²⁹

Qui Hell vive nell'anonimato e abusivamente; la sua esistenza nell'ombra si rispecchia nella decadenza del palazzo che rappresenta al tempo stesso, come evidenzia il verbo *verkrichen* (rintanarsi), sia un rifugio sicuro per la sopravvivenza sia uno spazio opprimente e sudicio, infestato da zecche e scarafaggi:

Unwahrscheinlich, dass man dieses verfallene Haus einfach vergessen würde, während alle anderen nach und

²⁸ Il romanzo *La ragazza che fa a pugni con l'ombra* inizia con la descrizione del palazzo fatiscente in cui vivono Hell e Dunkel. Si tratta di uno dei tanti condomini di Berlino Est, destinati alla *Sanierung* dopo la caduta del Muro. L'improvvisa scomparsa di Dunkel, spingerà Hell e März, un ragazzo venuto dall'Ovest per trovare suo padre, ad intraprendere la ricerca della ragazza, intesa come percorso di formazione verso un'identità nuova. I due ragazzi esploreranno Berlino: i luoghi da loro attraversati scandiscono le tappe narrative del romanzo, attribuendo alle loro esperienze un preciso significato esistenziale.

²⁹ “Da una settimana la nostra ala dell'edificio sulla Lehniner Straße è silenziosa. Siamo rimaste solo noi ad abitarci. Un tempo era una distinta casa d'affitto di ebrei. Una costruzione fatta di cupe stanze berlinesi, quadrati con un angolo mozzato, stanze esposte al gelo su tre lati, praticamente irriscaldabili, con il gabinetto a metà scala”. Inka Parei, op. cit., p. 5; trad. cit., p. 3.

nach saniert werden. Es war vorhersehbar, dass ich mich hier nicht ewig würde verkriechen können, ohne Mietvertrag, von keiner Verwaltung gekannt oder registriert.³⁰

Lo spazio angusto della stanza, la penombra del *Berliner Zimmer*, trasfigurano, inoltre, l'appartamento nello spazio simbolico di una tana³¹ o di una prigione, che nei sogni della protagonista si anima impedendole di fuggire via:

Noch dazu bin ich seit Tagen umzingelt von nachtaktiven Getier, von Asseln, Schaben und kleinen Ratten, die mir das Wohnrecht streitig machen. Und kürzlich habe ich den Fehler gemacht, das verödete Vorderhaus zu erkunden. Die im Erdgeschoß verschimmelnden cremefarbenen Polstgarnituren beugen sich jetzt nachts im Traum über mich und schnüffeln an einem vor Schmutz brettharten FDJ-Hemd, das im zweiten Stock am Fensterkreuz hing. Es ist oben am Hals mit meiner Haut verwachsen, so dass ich es nicht ausziehen kann, kurz gesagt: Ich verliere die Nerven.³²

In questo senso, la casa di Hell si definisce come *non luogo* che esprime non solo isolamento e provvisorietà (“Kein Schlüsselbundklappern, kein Hüsteln, keine fremde Schritte sind mehr zu hören. Gelegentlich wird die Hoftür von einem Windstoß erfaßt und ins Schloß geworfen. Sonst ist alles still, still wie Stein”³³), ma anche i traumi e le angosce latenti nell’inconscio. La protagonista racconta, infatti, che da tre anni vive barricata in quell'appartamento per dimenticare la violenza subita da uno sconosciuto e

³⁰ “D’altra parte era inverosimile che si dimenticassero di questa vecchia casa fatiscente mentre la riqualificazione edilizia ingoia via via tutte quante. Era prevedibile che non mi ci sarei potuta rintanare in eterno, senza contratto d’affitto, senza essere registrata da nessuna amministrazione”. Ivi, pp. 7-8; trad. cit., p. 5.

³¹ Cfr. Helga Meise, op. cit., p. 134.

³² “Come se non bastasse, nelle ultime notti mi sono vista contendere il domicilio da zecche, scarafaggi e topi. Inoltre ho commesso l’errore di esplorare la parte anteriore dell’edificio, completamente abbandonata. Adesso i divani color crema che ammuffiscono al pianterreno si chinano su di me in sogno, di notte, fiutando una camicia della FJD dura come un’asse per la sporcizia, un cencio che ho visto appeso al telaio a croce di una finestra del secondo piano e che nel sogno è diventato tutt’uno con la mia pelle, fino al collo, tanto che non posso togliermelo. In breve, mi saltano i nervi”. Inka Parei, op. cit., p. 9; trad. cit., pp. 5-6.

³³ “Non sento più le chiavi che tintinnano, il tossicchiare, i passi estranei. Ogni tanto un colpo di vento fa sbattere violentemente la porta del cortile. Per il resto tutto è silenzio, un silenzio di pietra”. Ivi, p. 6; trad. cit., p. 4.

prepararsi con l'apprendimento delle arti marziali a vendicarsi contro il suo aggressore.

Il titolo *La ragazza che fa a pugni con l'ombra* fa riferimento, in effetti, alla tecnica di combattimento contro un nemico immaginario, che insegna ad essere vigili e ad acquisire forza fisica e interiore. È questo che aiuterà Hell a ritrovare la fiducia in se stessa e ad intraprendere il viaggio nella città alla ricerca di Dunkel (ossia dell'altra parte di sé³⁴), e di quella familiarità perduta nei *non luoghi* abbandonati della metropoli.

La casa in quanto spazio di emarginazione, appare, dunque, la condizione necessaria per il cambiamento della protagonista: l'allenamento di ogni giorno, così come le azioni ripetute abitualmente, rappresentano la modalità di riappropriarsi piano piano di sé, recuperare la normalità e lasciar riaffiorare anche i ricordi traumatici:

Ich stöple das Telefon aus, beantrage Waisenrente, vermeide Außenkontakte. Einmal wöchentlich kaufe ich in nächstgelegenen Supermarkt ein, staple die Vorräte in einer schattigen Ecke des Balkons.³⁵

Dopo le prime pagine dedicate alla descrizione dell'appartamento e alle giornate della protagonista, segue il flash back della violenza, avvenuta in una zona degradata di Berlino Ovest che rappresenta il *non luogo* assoluto all'interno del romanzo, rievocando a sua volta lo spazio alienante e claustrofobico della casa della ragazza. Per questo, l'abitazione di Hell esprime la ferita del trauma che verrà rimarginata proprio nella città in cui la protagonista poco alla volta riacquisirà identità e sicurezza. Ciò ribadisce la simbiosi esistente tra il personaggio e Berlino, nonché tra lo spazio dell'interiorità – della storia individuale – e lo spazio dell'esteriorità – della storia collettiva.

All'interno del palinsesto urbano il *non luogo* della violenza occupa un'area periferica di Berlino Ovest. Qui la ragazza giunge in seguito ai disordini avvenuti durante una manifestazione che la spingono ad allontanarsi nei pressi di Görlitzer Bahnhof. Come tutti gli spostamenti di Hell, anche questo è caratterizzato dalla fuga verso uno posto sicuro. Il casello ferroviario in cui Hell cerca riparo, si rivela, però, una trappola:

Ich sehe mich nach Hilfe um. [...] Ich springe auf und beginne zu rennen, weg von den Feuern, auf die Ruine des Bahnhäuschens zu. Der Hund hat meine Flucht

³⁴ Cfr. Helga Meise, op. cit., p. 134.

³⁵ “Stacco la spina del telefono, faccio domanda per avere la pensione da orfana, evito le relazioni sociali. Vado a fare la spesa una volta a settimana nel supermercato più vicino, ammuocchio le provviste in un angolo del balcone dove non picchia il sole”. Inka Parei, op. cit., p. 117; trad. cit., p. 83.

erkannt.[...] Ich habe das alte Backsteingebäude erreicht, laufe hinein, will die halboffene, verrostete Tür schließen, aber es gelingt mir nicht. Ich stehe zwischen Pfützen, alten Spritzen, im Uringestank. Mein Versteckt ist eine Falle.³⁶

Questo passo è significativo sia per il tema della casa che caratterizza tutti i luoghi del romanzo deputati in apparenza ad essere spazi dell'accoglienza, salvo poi rivelarsi prigioni ovvero nascondigli pericolosi, sia dal punto di vista del ritmo narrativo che viene definito da azioni concitate elencate in rapida successione e dall'uso di verbi dinamici *saltare, correre via, raggiungere, entrare (springen, rennen, erreichen, hinein laufen)* che scandiscono il racconto secondo la temporalità frenetica della fuga.

Il degrado del casello ferroviario, in cui la ragazza spera di trovare protezione caratterizza, inoltre, anche l'ambiente circostante, icona a sua volta di un vuoto simbolico che sembra già preannunciare l'esito fatale della vicenda:

Draußen stehe ich auf einem Hügel aus hellbrauner körniger Leere [...] Die dünenhafte Anhöhe, auf der das Haus steht, ist der Bereich, in dem es keinen Ausgang gibt. Ein Teil des Sandbergs fällt steil ab und endet an einer Mauer, der andere geht über in das Dach eines schiffsförmigen Schwimmbads, auf dem trübe Oberlichter kleben, die an Kaugummiblasen erinnern. Um hier wegzukommen, muss ich in der Gegenrichtung nach unten klettern, mich quer durch das Gelände kämpfen, zu einem der Ausgänge im Mittelteil.³⁷

La zona appare desolata e abbandonata, come una discarica:

Planlos verstreute Schuppen und Haufen aus bizarr geformten Baustoffen säumen das Gelände, umgekippte Pfähle einstiger Gleisbeleuchtung und zerschlagenes Milchglas aus einer dieser altmodischen, in beleuchtete Felder geteilten Kästen, die mit aufflammendem Licht die

³⁶ “Mi guardo intorno in cerca di aiuto. [...] Salto su e comincio a correre, lontano dai fuochi, verso il casello ferroviario in rovina. Il cane ha capito che sto fuggendo. [...] Ho raggiunto la vecchia costruzione di mattoni, corro dentro, tento di chiudere la porta semispalancata, arrugginita, ma non ci riesco. Mi ritrovo fra pozzanghere, siringhe usate e puzza di piscio. Il mio nascondiglio è una trappola”. Ivi, p. 19; trad. cit., pp. 13-14.

³⁷ “Fuori mi trovo su una collina fatta di un vuoto giallastro [...]. L'altura su cui sorge la casupola è simile a una duna ed è pressoché inaccessibile. Da una parte il monticello di sabbia dirupa verso un muro, dall'altra si esaurisce a ridosso del tetto di una piscina a forma di nave con i lucernari che sembrano bolle opache di gomma da masticare. Per andarmene devo scendere faticosamente nella direzione opposta, di sbieco, fino a una delle uscite”. Ivi, p. 64; trad. cit., p. 46.

Fahrtrichtungen von Zügen bekanntgeben.³⁸

In questo episodio, emerge chiaramente come il vuoto della città si trasformi in smarrimento interiore: Hell viene sopraffatta dalla paura che immobilizza i suoi movimenti. La negatività che caratterizza l'esperienza della protagonista a Berlino è espressa anche dal ritmo della narrazione che diventa sincopato; il procedere a singhiozzo dell'azione è reso attraverso uno stile telegrafico dove i periodi brevi nella loro lapidarietà accrescono la connotazione negativa già trasmessa dal lessico. In questo caso le espressioni *impossibile, non farcela, lacerato (unmöglich, nicht schaffen, zerrissen)* innalzano il livello di tensione narrativa e sottolineano il rischio di quanto sta per accadere. Quest'alternanza di dinamicità e staticità, velocità degli spostamenti e improvviso arresto dell'azione, si ripete ciclicamente in tutto il romanzo:

Unmöglich, in diesem Zustand eine Straße zu betreten, eine Haltung, die sich zu Furcht steigert. Zur Furcht, ich könnte, unten angekommen, den entscheidenden Schritt nach draußen nicht schaffen, zerrissen werden im Übergang von der Leere zur Enge der Stadt, wie zwischen sich gegenseitig ausschließender Anziehung zweier Pole.³⁹

La rappresentazione inquietante di Berlino, sebbene ambientata pochi mesi prima della caduta del Muro, preannuncia già la percezione di città in decadenza della *Wende* che è stata descritta nei capitoli precedenti. La connotazione di *non luogo* in quanto spazio del trauma spiega il sentimento di profonda estraneità che colpisce la protagonista, sia nei confronti della sua casa precaria sia verso la città, descritta come una rovina, un enorme cantiere in corso di smantellamento durante gli anni del dopo Muro. Questi aspetti verranno approfonditi nel paragrafo successivo, in cui gli spazi urbani saranno analizzati anche in quanto *non luoghi* di mobilità e alienazione.

Il disagio esistenziale di Hell verrà superato grazie alla crescita interiore, all'elaborazione delle paure e dei ricordi che si compieranno necessariamente all'interno del palinsesto urbano: quest'ultimo si trasformerà in vero *Zuhause* quando Hell e

³⁸ “L'area è disseminata di mucchi di materiale da costruzione dalle forme bizzarre, pali divelti del sistema di illuminazione dei binari in disuso e pezzi di vetro lattiginoso di un vecchio quadro di controllo, di quelli con le luci che si accendevano e spegnevano secondo il movimento dei treni”. *Ibidem*.

³⁹ “Non posso camminare per strada in questo stato: è una constatazione che diventa paura. Paura di non riuscire a fare il passo decisivo e di essere dilaniata nel passaggio dal vuoto all'angustia della città, come fra due poli opposti”. *Ivi*, p. 65; trad. cit., p. 47.

Dunkel sceglieranno di abitare insieme in una nuova casa, abbandonando così la loro tana. Il romanzo si concluderà positivamente nel ricongiungimento delle due amiche che usciranno così dall'anonimato e dall'estraniamento in cui si erano rifugiate.

La casa estiva di Stein

Prima di descrivere la casa di Stein, vorrei soffermarmi sulla definizione che il narratore, la ragazza di cui Stein è innamorato, dà di lui nel testo: un uomo senza fissa dimora che viaggia in città per lavoro, portando con sé pochi effetti personali sistemati in borse di plastica e lasciandosi ospitare durante la notte sempre da persone diverse. In questo senso, Stein ritrae il *flâneur* contemporaneo di Berlino, interpretando la transitorietà urbana della capitale:

Er stellte seine Plastiktüten in meinen Flur und blieb drei Wochen lang. Stein hatte nie eine eigene Wohnung besessen, er zog mit diesen Tüten durch die Stadt und schlief mal hier und mal da, und wenn er nichts fand, schlief er in einem Taxi. Er war nicht das, was man sich unter einem Obdachlosen vorstellt. Er war sauber, gut angezogen, nie verwahrlost, er hatte Geld, weil er arbeitete, er hatte eben keine eigene Wohnung, vielleicht wollte er keine.⁴⁰

Come si è accennato in precedenza la caratterizzazione dei personaggi segue gli stilemi della rappresentazione urbana: Stein è ritratto in base al suo modo di vivere quotidianamente la città. La lingua è sempre essenziale, ma puntuale nella descrizione; lo stile resta un filtro importante attraverso cui cogliere anche l'interiorità del protagonista.

La casa, di cui Stein è alla ricerca, non è un appartamento berlinese, ma una villa di campagna che esprime il desiderio di fuga da Berlino, considerata un *non luogo* inospitale:

Haus. Ich erinnerte mich. Stein und sein Gerede von *dem* Haus, raus aus Berlin, Landhaus, Herrenhaus, Gutshaus, Linden davor, Kastanien dahinter, Himmel darüber, See

⁴⁰ “Aveva appoggiato i suoi sacchetti di plastica nel mio corridoio e si era fermato tre settimane. Stein non aveva mai avuto un appartamento proprio, vagava per la città con quei sacchetti fermandosi a dormire un po' qui un po' là, e quando non trovava niente, dormiva nel suo taxi. Non era quello che si dice un senzatetto. Era pulito, vestito bene, mai sciatto, aveva denaro perché lavorava, solo che non aveva una casa, forse non la voleva”. Judith Hermann, op. cit., p. 141; trad. cit., pp. 98-99.

märkisch, drei Morgen Land mindestens, Karten
ausbreitet, markiert, Wochen in den Gegend
rumgefahren, suchend.⁴¹

In tali parole è possibile osservare come il personaggio femminile concretizza nelle immagini delle diverse abitazioni i desideri di Stein, definendo così l'obiettivo della sua ricerca. Dal punto di vista stilistico, l'elencazione assume un forte valore icastico: tutti gli aspetti che compongono l'abitazione ideale di Stein passano in rassegna sotto gli occhi del lettore; la ripetizione del vocabolo *casa* (*Haus*), accentua, inoltre, ancora di più, il senso di ossessione e il bisogno estremo del protagonista di un luogo familiare in cui stabilirsi e trovare la propria identità.

Tuttavia, la casa estiva che finalmente viene acquistata da Stein, non realizza in realtà le sue aspirazioni, poiché si rivela un vecchio rudere abbandonato:

Das Haus sah aus, als würde es jeden Moment lautlos und plötzlich in sich zusammenfallen [...]. Das Haus war ein Schiff. Es lag am Rand dieser canitzschen Dorfstraße wie ein in lange vergangener Zeit gestrandetes, stolzes Schiff. Es war ein großes, zweistöckiges Gutshaus aus rotem Ziegelstein, es hatte ein skelettiertes Giebeldach mit zwei hölzernen Pferdeköpfen zu beiden Seiten, in den meisten Fenstern waren keine Scheiben mehr. Die windschiebe Veranda wurde nur noch vom dichten Efeu zusammengehalten, und durch Mauerwerk liefen daumendicke Risse. Das Haus war schön. Es war *das* Haus. Und es war eine Ruine.⁴²

La metafora della nave incagliata come un relitto del passato nel piccolo paesino di provincia connota l'abitazione come una visione fantasma, appartenente ad un tempo ormai perduto. Una tale percezione da parte della narratrice aumenta la distanza tra realtà e immaginazione, per la quale il sogno di Stein sembra già inevitabilmente

⁴¹ “Casa. Adesso mi ricordavo. Stein e i suoi discorsi *sulla* casa, fuori da Berlino, rustico di campagna, casa padronale, maniero, davanti tigli, dietro castagni, sopra cielo, tipico lago del Brandeburgo, tre iugeri di terra almeno, le carte stradali aperte, segnate con la penna, settimane passate a perlustrare la zona, in cerca”. Ivi, p. 139; trad. cit., p. 97.

⁴² “La casa dava l'impressione di essere sul punto di crollare, senza rumore e all'improvviso. [...] La casa era una nave. Sorgeva ai margini della strada del paese di Canitz come una maestosa nave incagliata lì da tempo immemore. Era una grande casa padronale a due piani di mattoni rossi, del tetto a falda restava solo lo scheletro con due teste di cavallo in legno sui due lati, la maggior parte delle finestre non aveva più vetri. La veranda sghemba era tenuta insieme ormai solo da un fitto intrico di edera e nei muri correivano crepe larghe un pollice. La casa era bella. Era la casa. Ed era un rudere”. Ivi, p. 148; trad. cit., p. 105.

irrealizzabile. Le ultime tre frasi, inoltre, con il loro stile definitorio asseriscono la validità di quanto l'io narrante osserva, determinando una climax attraverso l'iterazione della parola *casa* inizialmente associata ad espressioni positive che ne esaltano l'eccezionalità, ma poi completamente ribaltata nel suo valore: alla fine l'abitazione è descritta come un rudere in decadenza.

L'antitesi tra ciò che sembra, ciò che si vorrebbe fosse e ciò che è realmente si realizza così stilisticamente grazie alla giustapposizione dei periodi, dove, infine, l'uso della congiunzione "e" al posto dell'avversativa "ma" gioca un effetto sorpresa sulle aspettative del lettore e ribadisce lo scarto, l'apparente contiguità e consequenzialità tra immaginazione e realtà: la casa al di là di ciò che simboleggia, per quanto bella, per quanto maestosa, non è altro che una rovina. In questo passo, lo stile mette in luce un importante sottotema del racconto: la relazione tra verità e illusione, oggettività e soggettività, diventa, difatti, una categoria critica fondamentale per la comprensione della storia.

Ciononostante, Stein vede nella casa estiva la completa realizzazione di sé e di un ambiente familiare; ai suoi occhi l'abitazione è, in effetti, intrisa di storia e identità, così come dimostrano le numerose chiavi delle stanze⁴³. L'opposizione tra passato e presente sembra, così, essere un'altra chiave di lettura del racconto, secondo la quale il bisogno di ritrovare il proprio sé autentico in una casa antica, seppur usurata dal tempo, esprime la sofferenza esistenziale del protagonista nei confronti della realtà contemporanea. Il senso di realismo con cui l'io narrante demistifica la visione idilliaca di Stein comunica a sua volta un'insoddisfazione nei confronti del reale, che si manifesta nell'apatia e nell'estrema obiettività che immobilizza l'azione del personaggio femminile e vanifica ogni opportunità di cambiamento del sé e della realtà. Ecco che allora nel passo seguente il racconto introduce un ulteriore motivo racchiuso nel macrotema della casa, quale il dissidio tra storia e contemporaneità, tra libertà di azione individuale e fatalità, tra fuga nel passato e prigionia in un presente immobile:

Stein [...] warf mir das Schlüsselbund in den Schoß. Ich zählte die Schlüssel, es waren dreiundzwanzig Stück, ganz kleine und sehr große, alle alt und mit schöngeschwungenem Griff, ich sang halblaut vor mich hin: – Der Schlüssel zum Stall, der Schlüssel zum Boden,

⁴³ Cfr. Helga Meise, op. cit., p. 146.

der fürs Tor, für die Scheune, fürs gute Zimmer, für Melkklammer, Briefkasten, Keller und Gartentor –, und auf einmal – ohne, dass ich das wirklich gewollt hätte – verstand ich Stein, seine Begeisterung, seine Vorfreude, seine Fiebrigkeit.⁴⁴

In base a tale descrizione, la casa estiva rappresenta il luogo simbolico della familiarità, nonché dell'equilibrio interiore. Forte di questa fiducia ritrovata, Stein insiste per mostrarla alla ragazza che ama, esprimendosi con il verbo modale *dovere* (*müssen*), sottolineato a sua volta dal corsivo nel testo originale, che evidenzia come per lui l'abitazione sia effettivamente l'emblema di un bisogno interiore, di una condizione esistenziale inderogabile: “Du *mußt* es dir ansehen, es ist unglaublich, es ist großartig, es ist toll”⁴⁵. L'uso di *müssen*, associato alla climax che intensifica il valore positivo della casa, rafforza il significato ideale che questa assume per il protagonista e suggerisce al lettore di adottare una chiave interpretativa simbolica per l'intero racconto.

Come è emerso nelle osservazioni precedenti i personaggi esprimono, tuttavia, due punti di vista opposti e perciò, durante la visita della villa, sono attraversati da sentimenti contrastanti: la paura di lei per il crollo imminente dell'abitazione, l'entusiasmo febbrile di lui nel farle ammirare ogni stanza:

[...] Steins fieberndes Gesicht erschien zwischen den Glaszacken einer Scheibe, angeleuchtet vom Schein einer Petroleumlampe. – Stein! – rief ich. – Komm da raus! Es stürzt zusammen! – Komm rein! – rief er zurück. – Es ist doch mein Haus! – [...] Ihre Bretter ächzten, der Efeu verschluckte sofort jedes Licht, ich schob angewidert die Ranken beiseite und dann zog mich Steins eiskalte Hand in den Hausflur hinein. [...] Das Schlüsselbund, das schwer in meiner Jackentasche wog, war überhaupt nicht notwendig, alle Türen standen offen oder waren nicht mehr vorhanden. Stein leuchtete, zeigte, beschrieb, [...] zog mich weiter [...] ich brauchte ihm nicht zu antworten,

⁴⁴ “Stein [...] mi buttò in grembo il mazzo di chiavi. Contai le chiavi, erano ventitré, ce n'erano di piccolissime e di grandissime, tutte vecchie, con gli anelli dalle forme armoniose, io canticchiai a voce bassa: – La chiave della stalla, la chiave della soffitta, quella del portone, del fienile e del salottino, quella del mungitoio, della cassetta delle lettere, della cantina e del cancello – e tutt'a un tratto – senza rendermene conto – compresi Stein, il suo entusiasmo, la sua trepidazione”. Judith Hermn, op. cit., p. 147; trad. cit., p. 104.

⁴⁵ “*Devi* venire a vederla, è incredibile, è grandiosa, è fantastica!”. Ivi, p. 140; trad. cit., p. 97.

er redete zu sich selbst.⁴⁶

La parte dedicata alla visita della casa costituisce il punto di *Spannung* più alto della narrazione, poiché rappresenta lo scontro tra il piano della realtà e quello dell'immaginazione. Il ricorso all'uso dell'imperativo nel dialogo tra i due personaggi segna non solo il passaggio da uno stile descrittivo ad uno soggettivo, ma esplicita ancora di più la visione opposta dei due protagonisti, i quali rispettivamente si apostrofano con ordini antitetici. Se tuttavia la narratrice ricorre a principi obiettivi per giustificare le sue affermazioni (il mazzo di chiavi è praticamente inutile, perché le porte sono scardinate o mancano del tutto), Stein resta, invece, sempre all'interno di una visione personale, evidenziata in particolare dall'uso del pronome possessivo nell'espressione *È la mia casa!* (*Es ist doch mein Haus!*) che nega ogni contatto con la realtà circostante, limitando così la sua prospettiva solo a quello che egli desidera vedere.

Nel passo successivo, il significato che Stein attribuisce alla casa estiva viene finalmente sciolto nelle parole che rivolge alla narratrice, quando decide di confessarle il suo amore proponendole una vita insieme. In tal modo il protagonista affida ciecamente la realizzazione di sé alla donna di cui è innamorato, alla quale, infatti, ha già consegnato simbolicamente il pesante mazzo di chiavi:

Stein [...] sagte: – Was soll ich dir denn sagen. Das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen. Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann sie wahrnehmen oder abbrechen und woanders hingehen. Wir können sie zusammen wahrnehmen oder so tun, als hätten wir uns nie gekannt. Spielt keine Rolle. Ich wollt's dir nur zeigen, das ist alles –⁴⁷

⁴⁶ “[...] la faccia febbricitante di Stein apparve tra gli spunzoni di vetro di una finestra illuminata dal bagliore di una lampada a petrolio. – Stein – gridai – Vieni fuori! Sta crollando! – Vieni dentro! – gridò Stein in risposta. – È la mia casa! – [...] Le assi gemevano, l'edera inghiottiva ogni raggio di luce, con un vago senso di disgusto mi feci largo fra i tralci, e poi la mano gelida di Stein mi tirò dentro l'ingresso della casa. [...] Il mazzo di chiavi che pesava nella tasca della mia giacca non serviva a niente, le porte erano tutte aperte oppure non c'erano più. Stein illuminava, mostrava, descriveva [...] si incamminò di nuovo tirandomi dietro [...] non avevo bisogno di rispondergli, lui parlava a se stesso”. Ivi, pp. 149-150; trad. cit., pp. 105-106.

⁴⁷ “Stein [...] disse: – Cosa vuoi che ti dica. Questa è una possibilità, una delle tante. La puoi realizzare oppure lasciar perdere. Io posso realizzarla oppure troncare e andare da qualche altra parte. Possiamo realizzarla insieme oppure far finta che non ci siamo mai conosciuti. Non ha importanza. Volevo soltanto fartela vedere, tutto qua –”. Ivi, p. 152; trad. cit., p. 108.

Questo punto della narrazione segna, così, il passaggio dal registro della necessità a quello della possibilità – si noti il ricorso al modale *potere (können)* – che nuovamente trasfigura l’abitazione in una dimensione irreali, poiché Stein fa dipendere la sua trasformazione esclusivamente dalla volontà della protagonista femminile. Il passo è, perciò, particolarmente significativo per la carica utopica che il tema dello *Zuhause* suggerisce soprattutto attraverso il personaggio di Stein, il quale rappresenta sia l’esigenza sia il tentativo di cambiare la realtà insoddisfacente in cui vive.

Da questo momento in poi, la storia segue la linea discendente che condurrà alla sua conclusione negativa: il protagonista, non essendo ricambiato nell'affetto dalla ragazza, si isola, pur rinnovandole continuamente l'invito a fargli visita: “*Den Efeu schneid ich, wenn du kommst, du hast die Schlüssel immer noch*”⁴⁸. A tal riguardo, è importante soffermarsi proprio sulla lingua che il protagonista usa. L'espressione *se tu vieni (wenn du kommst)* racchiude, in effetti, tutto il senso della casa estiva: essere una necessità inderogabile e al tempo stesso la possibilità di realizzazione del sé e di trasformazione della realtà. L'uso del condizionale, anziché dell'imperativo, esprime entrambe queste dimensioni, segnando il divario tra quello che la casa appare, un *non luogo* fatiscente e desolato, e quello che potrebbe diventare, uno spazio identitario e familiare.

Questo cambiamento, a differenza della vicenda di Hell, non si compie, lasciando sprofondare il protagonista nuovamente nell'estraneità e nello sradicamento. La scelta del condizionale sottolinea, infatti, la consapevolezza che la casa estiva offre solo la possibilità di un sogno, senza garantirne la realizzazione. Questo spiega, d'altronde, la risposta negativa della ragazza, che non accetta la responsabilità di scegliere autonomamente, restando prigioniera della propria condizione. La libertà di decisione che Stein le concede, blocca così il possibile evolversi positivo della narrazione:

Danach kamen regelmässig Karten, ich wartete, wenn sie einen Tag ausblieben, war ich enttäuscht. Es waren immer Fotos der Kirche und immer vier oder fünf Sätze, wie kleine Rätsel [...]. Stein schrieb oft... *wenn du kommst*. Er schrieb nicht: – Komm –. Ich beschloß, auf das – komm – zu warten, und dann loszufahren.⁴⁹

⁴⁸ “*Tagliero l’edera se verrai, le chiavi, lo sai, le hai ancora tu*”. Ivi, p. 155; trad. cit., p. 110.

⁴⁹ “Dopo arrivarono regolarmente altre cartoline, io aspettavo, se saltavano un giorno restavo delusa. Erano sempre foto della chiesa e sempre quattro o cinque frasi, come dei piccoli enigmi [...]. Stein scriveva spesso... *quando verrai*. Non scriveva: – Vieni –. Decisi di aspettare il “Vieni” e poi di partire”. *Ibidem*.

L'attesa della protagonista femminile è tuttavia emblematica della staticità esistenziale di entrambi i personaggi, immersi in una contingenza assoluta che impedisce loro qualsiasi visione di un futuro diverso. Come osserva Katja Stopka, la vita della narratrice si irrigidisce proprio nella sua reiterata indecisione, che paradossalmente è anche la causa principale della sua sofferenza in una quotidianità piatta da cui anch'essa desidera fuggire⁵⁰.

Così i protagonisti si rifugiano in una temporalità sospesa rinunciando all'azione, impedendo alla storia di proseguire e di concludersi positivamente. Il finale è conseguenza del continuo differimento della loro azione: Stein ripone tutti i suoi desideri nell'amata, quest'ultima aspetta che lui le ordini di raggiungerla. Entrambi non affrontano con convinzione il cambiamento delle proprie vite, nonostante lo desiderino. Anche di fronte alla notizia dell'incendio, la ragazza sceglie, di fatto, di restare indifferente, rimandando ancora una volta di prendere qualsiasi decisione:

In Mai kam keine Karte, aber ein Brief. [...] Im Umschlag war ein aus dem Angermünder Anzeiger ausgeschnittener Zeitungsartikel [...] Ich faltete den Artikel auseinander und las: [...] *In der Nacht zu Freitag brannte in Canitz das ehemalige Gutshaus bis auf die Grundmauern ab. Der Besitzer, ein Berliner [...] ist seitdem als vermißt gemeldet.* [...] Ich lief ins hintere Zimmer, zog die Schreibtischschublade auf und legte den Briefumschlag zu den anderen Karten und dem Schlüsselbund. Ich dachte: – Später –⁵¹

La scelta di concludere il racconto con un articolo di cronaca che informa su quanto è accaduto si iscrive pienamente nell'ambito delle osservazioni sul ruolo dello stile che si sono espresse in precedenza. La sinteticità tipica della lingua giornalistica aumenta il grado di realismo attribuendo alla storia un grande significato fattuale che sembra così dominare la dimensione immaginativa. Lo stile impersonale della narrazione esprime, così, il distacco e l'indifferenza dell'Io narrante nei confronti della vicenda di Stein,

⁵⁰ Cfr. Katja Stopka, op. cit., p. 162.

⁵¹ “In maggio non arrivarono cartoline, bensì una lettera. [...] Dentro c'era un articolo ritagliato dal giornale di Angermünde [...] dispiegai l'articolo e lessi: [...] Nella notte di giovedì è bruciata a Canitz la vecchia casa padronale, non sono rimasti che i muri maestri. Il proprietario, un berlinese [...] è dato per disperso. [...] Corsi nella camera in fondo, aprii il cassetto della scrivania e riposi la busta insieme alle altre carte e al mazzo di chiavi. Pensai: – Più tardi –”. Judith Hermann, op. cit., pp. 155-156; trad. cit., p. 111.

diventando, inoltre, il segno di un immobilismo interiore che tiene in scacco i personaggi.

Tuttavia, proprio la distanza creata dai due livelli di narrazione, quello della cronaca e quello dell'io narrante, lascia la vicenda sospesa e incompiuta, avvolta nel paradosso e nell'ambiguità del suo finale. Questo causa disorientamento nel lettore per l'inconciliabilità tra il fatto di cronaca riportato dall'articolo di giornale e la possibilità di azione che la narratrice sembra ancora riservarsi quando nuovamente parlando a se stessa dice: *più tardi*. La storia, il suo esito oggettivo, così come la vera fine di Stein, sembrano coesistere allora in una dimensione surreale che riporta in gioco il delicato equilibrio presente in tutto il testo tra realtà e finzione, azione e passività, critica della realtà e sua fedele rappresentazione.

L'avverbio temporale *più tardi* conclude, così, negativamente il racconto suggellando una condizione esistenziale destinata a restare intrappolata nella precarietà del presente, in cui gli stessi legami personali non soddisfano la ricerca della felicità, né di uno *Zuhause* dove ancorare se stessi. La visione utopica di Stein viene sopraffatta dall'indecisione della narratrice e dal senso di obiettività che atrofizza ogni intervento sulla realtà⁵². La casa, come ribadisce Helga Meise, è dunque il simbolo di “un luogo identitario, storico e mitico – luogo unico e punto di congiunzione”⁵³, che nel racconto resta purtroppo irraggiungibile, non riuscendo a conciliare le aspirazioni del soggetto con il mondo in cui si trova a vivere.

In tal senso, il mito di Berlino confluisce chiaramente in quello della casa: la villa di campagna si configura, in effetti, a sua volta, *non luogo* per eccellenza della “liquidità”⁵⁴ surmoderna di fronte alla quale le nuove generazioni di scrittori scelgono di interrogarsi criticamente con le loro narrazioni.

4.3.3 Berlino: spazio della fuga

In questo paragrafo si osserveranno i luoghi della città che vengono descritti nelle narrazioni di Parei e di Hermann, dove Berlino è luogo degli accadimenti, ma anche e

⁵² Cfr. Katja Stopka, op. cit., pp. 162-163.

⁵³ Helga Meise, op. cit., p. 147.

⁵⁴ Cfr. Zygmunt Baumann, *Vita liquida*, Laterza, Roma, 2006.

soprattutto luogo della percezioni e della rappresentazione della realtà da parte dei personaggi. In questo senso, la capitale si configura come punto di fuga del vagabondare di Hell e Stein; entrambi i protagonisti si spostano senza meta per la città: la prima alla ricerca di sé, così Berlino appare spazio di formazione, il secondo per fuggire il vuoto interiore, sicché Berlino diviene spazio del disagio esistenziale.

Dalla mobilità dello sguardo a quella del soggetto

Per quanto riguarda il romanzo *La ragazza che fa a pugni con l'ombra*, poiché lo spazio della casa e della città sono filtrati sempre dallo sguardo di Hell, si osserva un progressivo ampliamento della visione, che simbolicamente registra anche la crescita interiore della protagonista verso il riconoscimento della propria identità e l'uscita dall'emarginazione in cui si era rifugiata. La città è così raccontata attraverso una prospettiva duplice: dagli interni della casa ai luoghi aperti della strada. All'inizio, lo spazio vissuto da Hell coincide quasi del tutto con quello del suo appartamento che trasmette una sensazione di claustrofobia, espressione del disagio di un'esistenza ripiegata su se stessa:

An manchen Tagen scheint mein Leben von der Zimmertür bis zur Balkonbrüstung zu reichen, an anderen nur bis zu den Kanten der Matratze. Hin und wieder endet es an der Stelle, wo mein Körper das Ende seiner physischen Ausdehnung erreicht hat. Ich ahne, dass es vielleicht möglich wäre, sich noch weiter zu minimieren, nach innen hinein, aber an diesem Punkt überfällt mich Angst, und ich stehe auf. [...] beginne meinen Rückzug erneut.⁵⁵

Il senso di oppressione che l'appartamento suscita trova poi sfogo nella dimensione libera della strada. Questo graduale spostamento verso l'esterno è segnalato nel seguente passo in cui Hell posa lo sguardo oltre la finestra, restando comunque prigioniera della propria prospettiva che restituisce anche al lettore una realtà deformata:

Eine Weile bleibe ich stehen und lasse mir von den Scheiben Stirn und Wangen kühlen. [...] verliere ich mich im Anblick einer Katze, die auf dem Nachbargrundstück

⁵⁵ “Certi giorni la mia vita sembra limitarsi allo spazio fra la porta della stanza e la ringhiera del balcone, a volte addirittura al materasso, ai confini del mio corpo. Intuisco che forse sarebbe possibile restringersi ancora, verso l'interno, ma a quel punto mi assale la paura e mi alzo. [...] poi torno a rintanarmi”. Inka Parei, op. cit., p. 117; trad. cit., pp. 83-84.

gierig um den Müll herumstreicht. Das alte Fensterglas bildet ein Zerrfeld, das ihr den Bauch aufbläht.⁵⁶

Proseguendo nella narrazione, dal cortile interno del palazzo la visuale della ragazza si amplia fino al tetto per raggiungere, infine, l'esterno:

Ich schaue über die Dächer in meiner Straße, wo die Häuser nach Osten erst niedriger werden und dann in eine Schrebergartenkolonie übergehen. Ich [...] beobachte, wie über den Dächern der Nachbarhäuser, über der rotbraunen Fassade eines Filmkopierwerks, über geschnittenen Hecken, Apfelbäumen und Maschendrahtzäunen die Sonne untergeht.⁵⁷

Le prime immagini che il lettore riceve della città sono, perciò, legate allo stato d'animo della protagonista e alla vita ritirata che essa conduce nel suo appartamento, che nella prima parte del romanzo rappresenta il punto di osservazione privilegiato sulla città. Tuttavia, se una tale prospettiva riporta la visione personale di Hell sulla capitale, al tempo stesso comunica l'estraneità della protagonista nei confronti di Berlino che viene esplorata da lontano, attraverso le finestre delle mura domestiche. In questo senso, la casa appare sia uno spazio intermediario, sia uno spazio della distanza, frapposto tra il soggetto e la realtà urbana. Come si è accennato in precedenza, la relazione tra individuo e società, soggettivo e oggettivo, pertiene dunque al tema della casa e accomuna anche la narrazione qui esaminata.

L'esperienza urbana è connotata negativamente attraverso il senso di estraneità che caratterizza la protagonista durante il suo vagabondare per Berlino:

An manchen Tagen laufe ich durch die Stadt, in der ich geboren bin, wie eine Fremde, zum Beispiel neulich, da gerate ich in den Bahnhof Friedrichstraße. Ich bin auf der Suche nach einer S-bahn, die mich zur Bornholmer Straße bringt, und unfähig, inmitten aufgerissener und wieder zusammengeflickter Architektur, die sich gegenseitig ausschließenden Gesellschaftssystemen entsprungen ist, ein Schild zu lesen oder den Ausgang zu finden. Ich bin

⁵⁶ “Per un po’ rimango immobile e mi rinfresco la fronte e le guance a contatto con i vetri. [...] mi perdo a guardare un gatto che si aggira ingordo attorno all'immondizia. Il vetro irregolare della finestra gli distorce la pancia facendola sembrare gonfia”. Ivi, pp. 22-24; trad. cit., p. 17.

⁵⁷ “Guardo oltre i tetti della via che si abbassano verso est, in corrispondenza di un gruppo di casette con gli orti. [...] osservo il tramonto sui tetti delle case vicine, sulla facciata rossiccia di uno stabilimento in cui duplicano le pellicole, sulle siepi patate, sui meli e sulle recinzioni metalliche”. Ivi, p. 123; trad. cit., p. 87.

gefangen in einem Dschungel aus Symbolen und Beschriftungen, deren Botschaften verfrüht oder veraltet sind. Sie beziehen sich auf Gebäudeteile, die nicht mehr existieren, wie der aufdringlich zackige und gleichzeitig gequetscht wirkende Schriftzug Intershop. Oder auf solche, die noch nicht vorhanden sind, wie der Aufkleber mit dem Fahrstuhl, der mich zu einen offenen Schacht führt, notdürftig abgeriegelt mit rotweiß gestreiftem Baustellenplastikband. Nach langem Irrlauf verlasse ich den Ort, aufgerieben an zueinander unpassenden Kachel-Boden-und Rolltreppen.⁵⁸

La capitale è ritratta all'epoca del dopo Muro, dove i cambiamenti, soprattutto all'Est, sono fonte di disorientamento per gli abitanti, completamente immersi in una dimensione transitoria e prigionieri di una città che, come una giungla di segni indecifrabili, appare sospesa tra vecchi e nuovi riferimenti. Il movimento per inerzia è, così, per Hell il modo per sopravvivere in una realtà che non le appartiene più, dove lo spostamento da un luogo all'altro esprime, tuttavia, anche il tentativo di comprendere Berlino alla luce delle trasformazioni degli Anni '90. La topografia negativa della capitale possiede, in effetti, una grande potenzialità: durante l'esplorazione del paesaggio urbano, Hell ha la possibilità di riscrivere i *non luoghi* di Berlino, rappresentati soprattutto dalle stazioni metropolitane, che non solo simboleggiano l'alienazione dei soggetti, ma sono intesi anche come spazi della formazione, ossia luoghi dove l'azione e la consapevolezza diventano nuovamente possibili.

Le immagini del centro smantellato di Berlino esprimono efficacemente il vuoto simbolico del palinsesto urbano, incapace ormai di assolvere la funzione di luogo di aggregazione. La città privata della sua identità si riflette, pertanto, nel senso di smarrimento che vive la protagonista, la quale deve ricorrere all'uso di una cartina per ritrovare l'orientamento e ricostruire una mappa di riferimenti personali che nella realtà non esistono più:

⁵⁸ “Certi giorni cammino per la città in cui sono nata e mi sento un'estranea; ultimamente, per esempio, mi è capitato alla stazione di Friedrichstraße. Sto cercando un S-Bahn che mi porti in Bornholmer Straße e non riesco a trovare né un cartello né l'uscita giusta in mezzo agli sventramenti e ai rattoppi architettonici scaturiti da sistemi sociali che si escludono a vicenda. Sono prigioniera di una giungla di simboli e di scritte i cui messaggi arrivano in anticipo o in ritardo. Si riferiscono a parti di edifici che non esistono più, come la scritta INTERSHOP, slanciata e masiccata al tempo stesso, o che non esistono ancora, come l'adesivo con l'ascensore che mi indirizzava verso uno scavo scoperto, precariamente delimitato dal nastro di plastica a strisce bianche e rosse dei cantieri edili. Dopo aver vagato a lungo inutilmente, me ne vado esausta, stanca di piastrelle, pavimentazioni e scale mobili che non si combinano tra loro”. Ivi, pp. 77- 78; trad. cit., p. 55.

Ich selbst befinde mich im Zentrum, ungefähr zwischen N12 und T7, und dieses Zentrum löst sich langsam auf. Am Tiergarten, abgegriffen vom vielen Blättern, kleben Krümel einstigen Grüns. Siegestsäule und Brandenburger Tor sind völlig in Knickfurchen verschwunden.⁵⁹

In questa prospettiva, la capitale diventa spazio aperto alla sperimentazione di nuovi percorsi e alla risimbolizzazione dei luoghi. Il girovagare senza meta di Hell connota significativamente gli spostamenti che, nella loro stretta referenzialità geografica, rappresentano la tensione tra luoghi anonimi e spazi della familiarità:

Wenn mir nach Stadtflucht zumute ist, steige ich in den Tunnel aus bröckelndem Orange, von dem aus eine Bahn nach Norden fährt. [...] Endstation ist Wittenau. Von dort aus laufe ich, bis ich das kleine Dorf Lübars erreicht habe. [...] Solange ich einen Schritt vor den anderen setze, gelingt mir die Vorstellung, etwas Sinnvolles zu tun.⁶⁰

Nel passo sopraccitato è evidente come per Hell la mobilità urbana sia una necessità per sentirsi viva, nonché come Berlino si costituisca zona di transito, e quindi di progressiva risimbolizzazione dei luoghi. In particolare l'ultimo periodo dimostra il valore dell'azione della protagonista che riscatta la topografia berlinese dalla sua negatività, trasformandola in spazio di progettazione del futuro e di senso. La narrazione è scandita, in effetti, dai viaggi che Hell compie quotidianamente per la capitale, che segnano le tappe della sua crescita personale e della riappropriazione del palinsesto urbano, il quale alla fine diventa fondante della sua identità nuova.

L'alternanza di un ritmo narrativo spezzato con uno frenetico traduce, a tal riguardo, il processo di trasformazione che investe sia la protagonista sia la topografia berlinese. In tal modo, anche sul piano stilistico, Parei riesce ad esprimere la densità simbolica del palinsesto cittadino, che sebbene caratterizzato da vuoti e fratture che ostacolano il procedere, nel suo continuo divenire si offre anche come luogo di sperimentazione di una nuova esistenza. La dinamicità dell'azione, caratterizzata da pause e fughe, testimonia così anche l'oscillazione del valore della topografia urbana tra un polo

⁵⁹ “Io sto in centro, fra N12 e T17, un centro che si sta lentamente disgregando. A Tiergarten, consunto dall'uso continuo, resistono solo le briciole del verde originario. La Colonna della Vittoria e la Porta di Brandeburgo sono completamente scomparse fra i solchi delle pieghe”. Ivi, p. 109; trad. cit., pp.77-78.

⁶⁰ “Quando ho voglia di scappare dalla città, scendo nel tunnel arancione sgretolato e prendo un treno verso nord. [...] Il capolinea è Wittenau. Da lì raggiungo a piedi il paesino di Lübars. [...] Finché muovo un passo dopo l'altro conservo l'illusione di fare qualcosa di sensato”. Ivi, p. 42; trad. cit., pp. 31-32.

positivo e uno negativo.

Queste osservazioni trovano conferma nella descrizione del viaggio per eccellenza che Hell intraprende per la città quando, in stato di dormiveglia, sogna di essere una pedina sulla cartina di Berlino. Qui si realizza, a mio avviso, un importante punto di tensione, poiché si sancisce la corrispondenza tra interno-esterno, sogno-realtà, ossia tra la topografia interiore di Hell e quella della città le quali risultano completamente sovrapposte:

Ich bleibe wach, meine Blicke wandern über die dunklen Umrisse des Zimmers. Erst in den frühen Morgenstunden schlafe ich ein, als die erste Straßenbahn am Zionskirchplatz rumpelnd über die Weiche fährt. Der Stadtplan ist jetzt ganz auseinandergefaltet, bis zu den wenig benutzten, noch druckfrischen äußeren Rändern. [...] Am schlimmsten aber ist es um die Gegend rund um das nördliche Neukölln bestellt, denn dort ist ein Loch. Ich weiß, dass ich auf das Loch zurutsche, es jeden Augenblick mit einem durch mein Gewicht verursachten Riß vergrößern und in die dahinterliegende Dunkelheit stürzen werden. Der Versuch, meinen Schwerpunkt durch Neigung des Kopfes nach Nordwesten zu verlagern, ist im Grunde lächerlich, aber es funktioniert.⁶¹

Un tale passaggio è molto significativo per la rappresentazione della simbiosi tra Hell e Berlino: la ragazza pur riconoscendo i vuoti che appaiono sulla cartina sotto forma di buchi e di strappi (*das Loch und der Riß*), cerca nonostante tutto di trovare il proprio equilibrio (*das Schwerpunkt*). La temporalità della fuga che connota il suo spostamento è rievocata in questa visione onirica dove il palinsesto berlinese è completamente somatizzato dalla ragazza. Berlino è percepita alla stregua di un grande precipizio dove Hell è sul punto di sprofondare:

Langsam rutsche ich mit bis aufs äußerste in Fluchrichtung geneigtem Hals auf meinem Bauch über den abgeschürften Hochglanz in Richtung Moritzplatz. Über die Reste von Wohnblöcken, Feuerwehrationen, Kirchkreuzen und Parkplatzsymbolen, vorbei an

⁶¹ “To rimango sveglia, i miei occhi vagano sulle sagome buie della stanza. Mi addormento solo all'alba, quando il primo tram passa sferragliando sullo scambio di Zionskirchplatz. Ormai la pianta della città è tutta spiegata, compresi i settori esterni poco consultati, come freschi di stampa. [...] La zona messa peggio, tuttavia, è la parte settentrionale di Neukölln: lì c'è un buco. So di scivolare in direzione di quel buco, so che da un momento all'altro lo ingrandirò con uno strappo provocato dal mio peso e precipiterò nell'oscurità che c'è dietro. Il tentativo di spostare il baricentro inclinando la testa verso nordovest è sostanzialmente ridicolo, però funziona”. Ivi, pp. 109-110; trad. cit., pp. 77-78.

Taxiständen, blau umrandeten Toilettenhäuschen, den Doppelwellensymbol der Schwimmbäder und den an Haltestellen knotenartig verdickten Linien der Busstrecken. Am Fraenkelufer bleibe ich mit einem Zipfel meiner Kleidung an der kammartigen Schraffur einer Postzustellgrenze hängen. Es gelingt mir, mich mit einem Schwung wieder loszureißen und zum Kanal zu rollen, wo ich erschöpft auf den Wiesen einer mit Punktsymbolen gekennzeichneten Parkanlage liegenbleibe. Ich blicke zurück und sehe einen auf mich zulaufenden Riß, der meinem Weg gefolgt ist und mich fast erreicht hat.⁶²

In tal senso, la frattura interiore che Hell registra nel suo animo allude al trauma della violenza che si fa visibile nella cartina di Berlino, esprimendo il timore di essere ingoiata dallo spazio che la circonda. In questo passaggio emerge chiaramente il ritratto mostruoso di una capitale con la quale la protagonista è continuamente in lotta per negoziare la sua identità. I verbi qui citati *scivolare, rimanere appesi, rotolare, inseguire (rutschen, hängen bleiben, rollen, folgen)* così come il termine *sputare fuori (auspucken)* riportato nella frase “Am Hermannplatz werden wir ausgepuckt”⁶³, esprimono il pericolo di venire fagocitati dal vuoto della città e ribadiscono il sentimento di impotenza del soggetto verso una realtà percepita come inafferrabile.

La passeggiata immaginaria sopra descritta conferisce, tuttavia, un'ulteriore centralità al personaggio che si profila come unica voce narrante di Berlino e di se stessa; Hell sembra raccontare, infatti, nel sogno, il viaggio nel proprio inconscio. Questa camminata surreale termina positivamente con la vista del canale di Fraenkelufer, dove la protagonista finalmente intravede una via di salvezza:

Vor mir ist jetzt nur noch das Wasser. Im Wasser, denke ich mir, werde ich leichter sein. Der Riß kann mir dann nichts mehr anhaben. Kopfüber, mit durchgedrückten Knien, tauche ich in ein Blau, das sich nicht naß anfühlt, eine schönwetterhimmelfarbene Druckschicht, die mich

⁶² “Lentamente con il collo piegato al massimo nella direzione di fuga, scivolo sulla pancia sopra la lucentezza escoriata della carta in direzione di Moritzplatz, su avanzi di palazzi residenziali, caserme dei pompieri, croci che rappresentano chiese e simboli che indicano i parcheggi, i taxi, i bagni pubblici (una casetta bordata d’azzurro), le piscine (una doppia onda), i tragitti degli autobus che si infittiscono come gomitolini in corrispondenza delle stazioni. Resto impigliata per un lembo del vestito al tratteggio a pettine di un confine di codice postale, sul Fraenkelufer. Riesco a divincolarmi con uno strattone e rotolo verso il canale, dove rimango distesa, esausta, sull’erba di un parco contrassegnato dai puntini. Guardo indietro e vedo uno strappo che mi insegue, mi ha quasi raggiunta”. Ivi, p. 110; trad. cit., p. 78.

⁶³ “Veniamo sputati fuori in Hermannplatz”. Ivi, p. 83; trad. cit., p. 59.

nach Osten trägt.⁶⁴

La stretta corrispondenza tra Hell e il palinsesto urbano dimostra come Berlino personifichi la condizione esistenziale dei protagonisti proprio attraverso il suo essere uno spazio della mobilità. Nel romanzo di Parei, gli spostamenti di Hell definiscono, in effetti, l'azione narrativa, la quale risulta imprescindibile dai luoghi. La città si presenta alla stregua di un'enorme cartina su cui spiccano i punti di riferimento che guidano l'azione. Questi sono rappresentati soprattutto da piazze e stazioni note, fermate dell'autobus o della metro che segnano costantemente il tragitto della protagonista. A tal proposito, Helga Meise contrappone i *non luoghi* (piazze e stazioni come Rosenthaler Platz e Hauptbahnhof) alle fermate dei mezzi pubblici che definisce sia delle ancore di salvezza – dei luoghi di incontro – sia dei punti di fuga che indirizzano il tragitto dei personaggi verso altre mete – dei luoghi di progettazione –. Nello spazio incerto della città le fermate della metropolitana assumono, così, il valore di nuove case, costituendosi come luoghi di sicurezza, di aggregazione, nonché di traiettorie alternative⁶⁵:

Während ich so langsam wie möglich entlang der großen Bürgersteigplatten voreinschreite, zähle ich mir immer wieder die fünf Seitenstraßen auf, hinter denen ich abbiegen und, falls es zu gefährlich wird, schnell verschwinden kann: Glogauer, Liegnitzer, Forster, Ohlauer, Lausitzer. Seitenstraßen führen in ruhiges Gebiet. Es ist möglich, von dort aus eine Haltestelle zu erreichen. In regelmäßigen Abständen nähert sich brummend und schwankend der gelbe Doppelstockbus, der den Kottbusser Damm entlang aus der Gefahrenzone fährt.⁶⁶

L'estraniamento percepito nei *non luoghi* di Berlino è rintracciabile, invece, soprattutto nelle descrizioni dettagliate degli ambienti che fanno emergere, come nel passo riportato

⁶⁴ “Davanti a me c'è l'acqua. Nell'acqua, penso, sarò più leggera. Allora lo strappo non potrà più farmi niente. Mi tuffo di testa, le gambe distese, in un azzurro che non bagna, in uno strato dicolore celeste-beltempo che mi trasporta verso est”. Ivi, p. 110; trad. cit., p. 78.

⁶⁵ Cfr. Helga Meise, op. cit., p. 145.

⁶⁶ “Mentre cammino il più lentamente possibile sui lastroni del marciapiede, conto e riconto le cinque strade laterali nelle quali potrei svoltare e sparire velocemente qualora la situazione si facesse pericolosa: Glogauer, Liegnitzer, Forster, Ohlauer, Lausitzer. Strade laterali che conducono in una zona tranquilla, da dove è possibile raggiungere una fermata. L'autobus giallo a due piani passa borbottando a intervalli regolari ed esce dalla zona a rischio lungo il Kottbusser Damm”. Inka Parei, op. cit., p. 16; trad. cit., pp. 11-12.

di seguito, l'abbandono e il degrado della città:

Der Hauptbahnhof ist ein flaches, mit unübersichtlichen Auffahrten und Zugängen bestücktes Gebäude. Die kühle Glätte des Fußbodens, ein braungesprenkelter, mattgebohrter, blutwurstähnlicher Stein, bietet Kotze und Bierlachen perfekte Tarnung. In der Nähe der Türen überwintern die üblichen Gestalten.⁶⁷

Gli aggettivi *freddo*, *a chiazze marroni*, *opaco* e dal colore simile al *sanguinaccio* (*kühl*, *braungesprenkelt*, *mattgebohrt*, *blutwurstähnlich*) definiscono il pavimento della stazione centrale, comunicando così l'anonimato che caratterizza questo luogo di passaggio, il quale viene ulteriormente connotato con termini che rimandano alla sfera semantica del disgusto e della sporcizia, quali *vomito* (*Kotze*) e *macchie di birra* (*Bierlachen*). La negatività della topografia urbana traspare, dunque, innanzitutto attraverso l'elencazione di elementi oggettivi che poi si trasferiscono automaticamente ai personaggi: i vagabondi che si riparano nei meandri della stazione sono, in effetti, identificati a loro volta da una condizione esistenziale di emarginazione e desolazione.

A differenza del racconto *Casa estiva, più tardi*, nel romanzo di Parei si osserva una stretta continuità tra *non luoghi* e luoghi simbolici. Entrambi appaiono come dimensioni evolutive che testimoniano la ricerca identitaria dei personaggi. I luoghi simbolici, che da Helga Meise vengono già identificati nelle fermate dei mezzi pubblici sono, in effetti, il risultato del processo di risignificazione compiuto da Hell durante il percorso di emancipazione nella città. Berlino appare nel romanzo un enorme *non luogo*, contro cui Hell si batte per ritrovare il volto autentico della sua città, e riscattare la violazione subita dalla capitale sia durante la divisione del Muro sia durante le trasformazioni della *Wende*.

L'identificazione della protagonista femminile con Berlino rappresenta, dunque, non solo una critica nei confronti delle politiche urbane e sociali degli Anni '90, ma anche un invito a ridare senso alla città, affinché essa possa tornare ad essere il centro identitario e di progettazione del futuro della Germania di oggi. Inka Parei sembra allora ricorrere alla metafora del corpo, per la quale Berlino è ritratta come un organismo

⁶⁷ “La stazione centrale è un edificio piatto con un'infinità di rampe di accesso e di ingressi. La fredda levigatezza del pavimento, una pietra chiazzata di bruno, dalla lucentezza spenta, simile al sanguinaccio, offre una perfetta mimetizzazione al vomito e alle pozze di birra. Nei pressi delle porte svernano i soliti figure”. Ivi, p. 91; trad. cit., p. 65.

vessato e ferito, frantumato dai traumi della sua storia⁶⁸. L'autrice tematizza così il mito della città attraverso la rappresentazione di un corpo femminile oltraggiato che attende di riscattarsi. In questo senso, il palinsesto della città è luogo di memoria grazie al quale vincere la malattia dell'oblio. Il percorso formativo di Hell prende le mosse, in effetti, dal bisogno di rielaborare il ricordo della violenza subita. In seguito, il mancato incontro con il suo aggressore, lascia intendere il valore simbolico che la violenza assume all'interno del romanzo. Ecco perché la crescita interiore di Hell può anche essere letta come liberazione della capitale dai traumi del passato che, una volta affrontati, lasciano libero il futuro di costruirsi su nuove e solide fondamenta.

Fuga dalla città verso una casa impossibile

Lo spazio urbano di Berlino che emerge in *Casa estiva, più tardi* è definito anch'esso dalla traiettoria di spostamento dei personaggi. A differenza del romanzo di Parei, il palinsesto urbano non è descritto minuziosamente; spesso i luoghi restano anonimi, essendo aree di collegamento tra la capitale e i suoi dintorni, oppure risultano essere del tutto inventati come il paese di Canitz dove Stein acquista la casa estiva. Ugualmente in questo racconto, lo spazio della città assume, tuttavia, le sembianze di un *non luogo* per soggetti in fuga da se stessi, privi di legami e segnati da esperienze alienanti. I personaggi del racconto sono giovani, occupati in attività artistiche, anche se precarie, che vivono alla giornata, tra feste a base di droga e fumo⁶⁹. In questo contesto si svolge la vicenda di Stein. La storia d'amore con la narratrice è una breve relazione che nasce e si esaurisce proprio nello spazio di transito della città. In tal senso, il palinsesto urbano è chiaramente metafora di una povertà di affetti, fragili e superficiali:

Die Beziehung zu Stein, wie die anderen das nannten, lag damals schon zwei Jahre zurück. Sie hatte nicht lange andauert und vor allem aus gemeinsamen Fahrten mit seinem Taxi bestanden. Ich hatte ihn in seinem Taxi kennengelernt. Er hatte mich zu einem Fest gefahren und auf der Autobahn eine Trans-AM-Kassette in den Recorder geschoben, als wir da waren, sagte ich, das Fest sei jetzt woanders, und wir fuhren weiter, und irgendwann

⁶⁸ Cfr. Doerte Bischoff, *Berlin Cuts: Stadt und Körper in Romanen von Nooteboom, Parei und Hettche*, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, p. 111.

⁶⁹ Cfr. Katja Stopka, op. cit., p. 159.

schaltete er die Uhr ab.⁷⁰

La mobilità urbana dei personaggi si caratterizza, così, per tragitti casuali, privi di obiettivi precisi, durante i quali esistenze chiuse nella solitudine cercano nella città una soluzione al loro disagio. La mera citazione delle strade, individuate esclusivamente dal loro nome, accentua il vuoto che caratterizza l'intera esperienza urbana:

In drei Wochen, in denen Stein bei mir lebte, fuhren wir mit seinem Taxi durch die Stadt. Das erste Mal über die Frankfurter Allee, bis zu ihrem Ende und wieder zurück, wir hörten Massive Attack und rauchten und fuhren die Frankfurter Allee wohl eine Stunde lang rauf und runter, bis Stein sagte: Verstehst du's?⁷¹

Berlino si configura, perciò, come spazio dell'assenza, dello sbando, dell'estraniamento, in cui gli abitanti vivono sospesi in uno stato letargico che esprime lo scollamento totale del sé dalla realtà:

Mein kopf war völlig leer, ich fühlte mich ausgehöhlt und in einem seltsamen Schwebestand, die Straße vor uns war breit und naß vom Regen, die Scheibenwischer schoben sich über die Windschutzscheibe, vor-zurück. Die Stalin-Bauten zu beiden Seiten der Straße waren riesig und fremd und schön. Die Stadt war nicht mehr die Stadt, die ich kannte, sie war autark und menschenleer, Stein sagte: – Wie ein ausgestorbenes Riesentier –, ich sagte, ich würde ihn verstehen, ich hatte aufgehört zu denken.⁷²

La metafora della capitale come “gigantesco animale estinto, città straniera autarchica e deserta” sintetizza la condizione della vita contemporanea che Hermann ha interesse a denunciare, la quale è segnata da rapporti personali inconsistenti ed effimeri. Questa

⁷⁰ “La relazione con Stein, come la chiamavano gli altri, risaliva ormai a due anni prima. Non era durata a lungo ed era consistita soprattutto in viaggi fatti insieme in taxi. L'avevo conosciuto nel suo taxi. Mi aveva portato a una festa e sull'autostrada aveva infilato nel registratore una cassetta dei Trans-AM; giunti sul posto gli avevano detto che la festa era da un'altra parte e così eravamo ripartiti e a un certo punto lui aveva fermato il tassametro”. Judith Hermann, op. cit., pp. 140-141; trad. cit., p. 98.

⁷¹ “Nelle tre settimane che Stein abitò da me girammo per la città con il suo taxi. La prima volta su e giù per Frankfurter Allee, ascoltammo i Massive Attack fumando e percorrendo la Frankfurter Allee avanti e indietro per un'ora almeno finché Stein disse: – Lo capisci? –”. Ivi, p. 141; trad. cit., p. 99.

⁷² “Non avevo niente in testa, mi sentivo svuotata e stranamente sospesa, davanti a noi la strada era larga e bagnata di pioggia, i tergicristallo spazzavano il parabrezza, avanti-indietro. Gli edifici d'epoca staliniana sui due lati della strada erano enormi, ed estranei e belli. La città non era più la città che io conoscevo, era autarchica e deserta, Stein disse: – Come un gigantesco animale estinto –. Gli dissi che lo capivo, avevo smesso di pensare”. *Ibidem*.

percezione della Germania di oggi è espressa nel racconto attraverso il rapporto di simbiosi tra il protagonista e Berlino: il nome Stein evoca, in effetti, gli *Steingebäude* della Frankfurter Allee, dove i palazzi staliniani “imponenti, ed estranei e belli”, rappresentano un passato sempre più incomprensibile per le nuove generazioni, isolate in un presente che non offre prospettive⁷³. In un tale contesto, dove la consapevolezza di sé e della storia è completamente negata, anche l'amore appare impossibile da realizzare, poiché sfuggente al dialogo e ad ogni profondità, affermandosi sempre più come “amore liquido”⁷⁴:

Irgendwann hatte ich genug. Ich packte ihm seine drei Plastiktüten zusammen und sagte, es sei Zeit, dass er sich eine neue Bleibe suche. Er bedankte sich und ging.⁷⁵

La rappresentazione del palinsesto berlinese si attua, altresì, attraverso la contrapposizione città-campagna che tuttavia si annulla nell'esperienza del vuoto⁷⁶, il quale contraddistingue entrambe le realtà. L'estraniamento percepito in Frankfurter Allee si ritrova successivamente nella campagna, meta preferita per fuggire Berlino e trovarvi occasioni di svago:

Wir saßen mit ihm da rum, in den Gärten und Häusern von Leuten, mit denen wir nichts zu tun hatten. [...] Wir klauten ihnen das -Unter-uns-sein-, entstellten die Dörfer, Felder und noch den Himmel, das kriegten sie mit, an der Art und Weise, wie wir da umhergingen im Easy-Rider-Schritt, die abgebranten Jointstummel in die Blumenrabatten ihrer Vorgärten schnippten, uns anstießen, echauffiert.⁷⁷

Soffermandosi sul significato di queste righe, la casa estiva sembra essere stata scelta da

⁷³ Cfr. Benedikt Jager, *Verwisch die Spuren! Judith Hermanns Sommerhaus, später als Lesebuch für Städtebewohner*, in *Text & Kontext*, Vol. 29, 2007, p. 37.

⁷⁴ Cfr. Zygmunt Baumann, *Amore liquido*, Laterza, Roma, 2004.

⁷⁵ “Un giorno mi stufai. Gli infilai tutto nei suoi tre sacchetti di plastica e gli dissi che era giunto il momento di cercarsi un altro alloggio. Lui ringraziò e se andò”. Judith Hermann, op. cit., p. 142; trad. cit., p. 99.

⁷⁶ Cfr. Helga Meise, op. cit., p. 146.

⁷⁷ “Stavamo seduti con lui [Stein] in giardini e case di gente con cui noi non c'entravamo proprio. [...] Rubavamo loro lo -stare-tra-di noi-, deturpavamo i villaggi, i campi e anche il cielo, se ne accorgevano per il modo in cui andavamo in giro con la camminata alla *Easy Rider*, per i mozziconi di spinello che sbriciolavamo nelle aiuole dei loro giardinetti, per gli spintoni che ci davamo, eccitati come eravamo”. Judith Hermann, op. cit., p. 143; trad. cit., p. 100.

Stein anche come tentativo di consolidare i rapporti con il gruppo di amici che frequenta. La casa, rappresenta, così, la possibilità di fissare dei punti di riferimento stabili, sentirsi integrato e sopperire alla precarietà del suo lavoro di tassista:

– Na alles – sagte Stein [...] – See, märkisch, Kastanien auf dem Hof, drei Morgen Land, ihr könnt euer gottverdammtes Gras hier anbauen und Pilze und Hanf und Scheiße. Platz genug verstehst du? Platz genug! Ich mach euch hier 'nen Salon und 'n Billardzimmer und 'n Raucherzimmer, und jedem seinen eigenen Raum [...] und dann kannste aufstehen und zur Oder laufen und dir da koks einfahren bis dir der Schädel platzt –⁷⁸

La villa di campagna, proprio nel suo essere uno spazio esterno alla città, diventa icona del raggiungimento di un equilibrio interiore, che tuttavia resta solo ideale e illusorio, perché tali restano le relazioni tra i personaggi, chiusi nella loro apatia, indifferenza e alienazione. L'estraniamento, per Hermann, caratterizza, dunque, non solo il paesaggio urbano della Berlino contemporanea, ma anche l'immobilità esistenziale dei suoi abitanti:

Wir verließen Berlin, Stein fuhr von der Autobahn hinunter auf die Landstraße, es begann zu schneien. [...] ich dachte an das Autofahren mit Stein vor zwei Jahren, an die seltsame Euphorie, an die Gleichgültigkeit, an die Fremdheit.⁷⁹

In tal senso, la casa estiva rappresenta l'apice della negatività che contraddistingue la topografia urbana e la disgiunzione insanabile tra presente e futuro, realtà e immaginazione, inappagatazza e felicità vissuta dai protagonisti:

Hinter Angermünde bog er von der Landstraße ab [...] Hinter Angermünde kommt Canitz, und in Canitz steht das Haus [...] Canitz war schlimmer als Lunow, schlimmer als Templin, schlimmer als Schönwalde. Graue, geduckte Häuser auf beiden Seiten der gekrümmten Landstraße, Bretterverschläge vor vielen Fenstern, kein Laden, kein

⁷⁸ “– C'è tutto! – disse Stein [...] – Lago del Brandeburgo, castagni davanti a casa, tre iugeri di terreno, voialtri potete coltivarci la vostra stramaledetta erba, i funghi, la canapa, la merda. C'è posto abbastanza, capisci? Posto abbastanza! Io vi faccio un salone e una sala da biliardo e una sala per fumatori, e a ciascuno la sua camera [...] e dopo ti puoi alzare e andare al fiume e farti di coca finché ti scoppia il cranio –”. Ivi, p. 150; trad. cit., pp. 106-107.

⁷⁹ “Uscimmo da Berlino, Stein lasciò l'autostrada, prese la provinciale, cominciò a nevicare. [...] pensai ai viaggi in macchina con Stein due anni prima, a quella strana euforia, all'indifferenza, all'estraneità tra di noi”. Ivi, p. 145; trad. cit., p. 102.

La vicenda resta, difatti, avvolta da una profonda malinconia e disillusione. Il desiderio di una nuova vita, il vero amore, la ricerca di un'identità forte e consapevole non si realizzano: la felicità si respira solo nella speranza di raggiungerla, perché quando si manifesta (nell'entusiasmo e nella trepidazione di Stein durante la visita della casa) è, purtroppo, già consapevole della sua fine⁸¹.

In ciò emerge la pregnanza simbolica dell'avverbio *più tardi* (*später*) che apre e chiude il racconto. Un'attesa infinita scandisce, in effetti, il ritmo della narrazione, lasciando il lettore perennemente in tensione rispetto al possibile evolversi della storia. In realtà, il continuo differimento dell'azione da parte della protagonista femminile, porta, come si evince dal finale, alla negazione delle premesse con cui il racconto è iniziato. La conclusione aperta ripiega a spirale la narrazione su se stessa: la temporalità del *più tardi* si risolve così in quella del *mai*⁸².

Alla luce di queste osservazioni, Berlino appare uno spazio che intrappola i soggetti in un'esistenza priva di spessore, incapace di raccogliere le sfide della felicità e di trovare senso nei luoghi. La topografia negativa della città influisce prepotentemente sull'azione dei protagonisti che mutuano dai *non luoghi* i propri caratteri identitari.

In questo racconto, la metafora del vuoto, spaziale ed esistenziale, esprime, altresì, il concetto di superficie così come è stato declinato riguardo al palinsesto berlinese nei capitoli precedenti. Come si è osservato, il confine tra realtà e finzione resta molto labile, fino a quando si assiste alla completa sovrapposizione delle due dimensioni nella mente di Stein, che si illude di sanare nella casa estiva il dissidio tra il desiderio di una vita a due e l'impossibilità concreta di realizzarla. La riconciliazione tra sé e realtà resta così inattuata fino alla fine e confinata all'ambito dell'immaginazione.

A questo proposito, Katja Stopka osserva la maestria di Hermann nel raccontare il

⁸⁰ “Passato Angermünde, deviò lasciando la provinciale [...] Passato Angermünde c'è Canitz, e a Canitz c'è la casa. Canitz era peggio di Lunow, peggio di Templin, peggio di Schönwalde. Su entrambi i lati della provinciale piena di curve c'erano case grigie e acquattate, tavole di legno inchiodate davanti a tante finestre, non un negozio, non un fornaio, non una locanda”. Ivi, pp. 146-147; trad. cit., pp. 103-104.

⁸¹ Cfr. Sabine Burtscher, *Glück ist immer der Moment davor – Judith Hermann: Sommerhaus, später, Gegenwartsliteratur der 90er-Jahre im Deutschunterricht*, in *Der Deutschunterricht*, Vol. 54, n. 5, 2002, p. 81.

⁸² *Ibidem*.

connubio tra *reales Erleben* (la vera esperienza della realtà) e *reale Befindlichkeit* (l'autentica percezione del soggetto). In tal senso, la storia si presenta come *Tagtraum*⁸³, ossia un sogno ad occhi aperti, emblematico della condizione esistenziale che coinvolge la stessa generazione della scrittrice, disillusa di fronte all'utopia sociale, nonché alla possibilità di emancipazione personale in un contesto sempre più inafferrabile, proprio perché indistinguibile dalla finzione⁸⁴.

Come ribadisce, inoltre, Benedikt Jager, il paradigma del vuoto è, dunque, fondamentale per l'analisi del racconto, essendo il simbolo dello scollamento che i personaggi vivono nei confronti della realtà, di cui non riescono a cogliere il significato, proprio perché sono avulsi dalla storia⁸⁵. La perdita della propria identità si lega così all'assenza di una memoria consapevole che si manifesta nel ritratto di una città ridotta ad essere semplice superficie, e, perciò, successione continua di immagini insignificanti. La temporalità del presente resta così dominante condizionando del tutto l'azione narrativa finalizzata alla sola reiterazione di sé, il che preclude ogni vero cambiamento per il soggetto e la realtà urbana in cui vive.

4.4 La casa come luogo simbolico della storia

Nel romanzo *Mitte* di Norman Ohler che si prenderà in esame nelle prossime righe, la metafora della casa assume un valore diverso rispetto ai testi precedenti; è simbolo di un passato che soggiace nel palinsesto berlinese e si rivela, sotto forma di uno spirito fantasma, in un'abitazione destinata ad essere abbattuta nel centro della città. Lo stesso quartiere di Mitte, considerato il cuore ristrutturato della nuova Berlino, è definito morto, svuotato dalla sua storia, perciò *non luogo*, ormai occupato da centri commerciali e attraversato da turisti che contribuiscono a trasformare la città in spazio consumistico della gentrificazione⁸⁶.

⁸³ Andrea Köhler definisce la tecnica di scrittura di Judith Hermann un "raccontare con gli occhi socchiusi", strategia che si ritiene valida anche per l'interpretazione dei suoi testi. Cfr. Benedikt Jager, op. cit., p. 31.

⁸⁴ Cfr. Katja Stopka, op. cit., p. 166.

⁸⁵ Cfr. Benedikt Jager, op. cit., p. 31.

⁸⁶ Il termine gentrificazione indica gli effetti della globalizzazione sul palinsesto delle metropoli contemporanee, che vengono trasformate, sulla base di logiche commerciali, in luoghi d'attrazione turistica e del consumismo, perdendo, così, poco a poco la funzione di spazi di aggregazione e di

I luoghi raccontati nel romanzo illustrano la dialettica città-soggetto, pubblico-privato, urbano-domestico, passato-presente e interrogano il lettore circa la possibilità, nella Berlino surmoderna, di abitare la capitale nel senso indagato da Lefebvre, ossia come pratica sociale e culturale dello spazio cittadino; purtroppo l'esperienza della topografia berlinese da parte dei protagonisti porta a rispondere negativamente: “*Liegt darin der Sinn des Wohnens in dieser Stadt? Tod in Mitte*”⁸⁷. Un tale interrogativo emerge chiaramente nel testo, anche perché il romanzo è profondamente critico rispetto ai cambiamenti della *New Berlin* apportati dalla globalizzazione e dalla conseguente gentrificazione, i quali si riverberano sullo stato d'animo e sulle azioni del protagonista Klinger. Questi si trova faccia a faccia con il passato; tornato a Berlino, sua città natale, dopo essere stato licenziato dall'azienda di Londra per la quale lavorava nella *dotcom industry*, trova un appartamento in affitto in un palazzo che presto deve essere abbattuto secondo il processo di *Entkernung*⁸⁸ (snocciolamento), caratteristico delle trasformazioni urbane della *Wende*: “*das letzte unrenovierte haus am hackeschen markt soll entkernt werden*”⁸⁹. Le caratteristiche antiche dell'abitazione assumono immediatamente un valore simbolico; il tono perentorio dell'annuncio dell'affitto sembra essere già una minaccia contro ogni azione di cambiamento che possa trasfigurare la casa: “*Mitte. 160 qm. Altbau. Evtl. vorhandene Gegenstände dürfen nicht entfernt werden. 640. – Kalt*”⁹⁰.

Una volta che Klinger si stabilisce nell'appartamento, cominciano a farsi sentire voci

condivisione di una storia e di una memoria comune.

⁸⁷ “*Esiste in questa città il senso dell'abitare? Morte a Mitte*”. Norman Ohler, op. cit., p. 122. Laddove non diversamente segnalato le traduzioni sono mie.

Si noti l'uso del corsivo che è frequente nel testo originale per sottolineare le parole dello spirito Igor, a volte contraddistinte anche dall'ortografia irregolare che non rispetta il ricorso alle maiuscole per i sostantivi tedeschi. Altresì il linguaggio del testo assume spesso un carattere creativo per la contaminazione tra vocaboli tedeschi ed inglesi che dà origine a diversi *puns*, i quali rendono ancora più misteriosa la lingua del fantasma, intrisa di riferimenti musicali, storici, sociali ed economici.

⁸⁸ Al di là del suo significato letterale, la parola *Entkernung* fa riferimento al metodo di abbattimento che prevede la demolizione della struttura interna di un edificio da rinnovare. Questo metaforicamente allude all'assenza del centro, del cuore della città in cui il protagonista sceglie di vivere per ritrovare una propria stabilità interiore, un punto di riferimento a cui ancorare la propria esistenza.

⁸⁹ “*l'ultima casa non ristrutturata a hackescher markt deve essere abbattuta*”. Norman Ohler, op. cit., p. 221.

⁹⁰ “*Mitte. 160 mq. Stabile di vecchia costruzione. Gli eventuali oggetti presenti non devono essere portati via. 640. – spese escluse*”. Ivi, p. 16.

e suoni che lo aggrediscono, causandogli brutti sogni ed allucinazioni, fino a che il protagonista scopre l'esistenza di una stanza nascosta. D'ora in poi, questo luogo segreto, infestato dal fantasma dell'inquilino precedente, Igor, morto in seguito ad un incendio, comincia ad esercitare una strana influenza sul protagonista e a mettere in pericolo la sua stessa vita. Ciononostante, la salvezza di Klinger, alla fine del romanzo, è segno dell'emancipazione dal passato che ancora è percepibile nella topografia urbana; la fine della storia sancirà la trasformazione del personaggio che acquisirà un atteggiamento partecipativo nei confronti della città, determinando la propria rinascita in una Berlino che non rinnega la sua storia.

Tale metamorfosi è testimoniata, in particolare, dalla frase che apre e chiude il romanzo, pronunciata dal fantasma, dove il morire ("Du musst erst sterben, um auf frische Gedanken zu kommen"⁹¹) si cambia in vivere ("*Du musst erst leben, um auf frische gedanken zu kommen*"⁹²), definendo il percorso di formazione di Klinger, il quale diventa consapevole di come la storia sia fondante di ogni identità futura: "Wer wären all die Leute, widerspricht Klinger, wenn niemand ihre Geschichte aufgeschrieben hätte?"⁹³. In tal senso, la voce del fantasma Igor, come osserva Steffen H. Hantke, assume il ruolo di coscienza storica, la quale resta vigile nonostante la morte fisica del personaggio ("The prior tenant of Klinger's apartment quickly turns out to be consciousness still present, despite being brain dead")⁹⁴.

Nel romanzo, oltre a registrare una topografia negativa che emerge soprattutto nella critica alla gentrificazione, si sottolinea l'antropomorfismo dell'architettura che coinvolge il palazzo e l'appartamento di Klinger, i quali, personificati, comunicano e percepiscono emozioni al pari degli altri personaggi. In tale aspetto si manifesta la corrispondenza tra Io e *Zuhause*, ossia tra la corporeità del soggetto e la percezione dello spazio che da esso deriva, così come spiegava Lefebvre⁹⁵. Questa caratteristica si osserverà in profondità nei paragrafi successivi dedicati all'ambiente della casa in cui il

⁹¹ "Devi prima morire per raggiungere la vera consapevolezza". Ivi, p. 11.

⁹² "*devi prima vivere per raggiungere la vera consapevolezza*". Ivi, p. 255.

⁹³ "Cosa sarebbe la gente, ribatte Klinger, se nessuno scrivesse la sua storia?". Ivi, p. 11.

⁹⁴ Steffen H. Hantke, *Dead Center: Berlin, the Postmodern Gothic, and Norman Ohler's Mitte*, in *Studies in twentieth and twenty-first century Literature*, Vol. 30, n. 2, Summer 2006, p. 315.

⁹⁵ Ivi, p. 316.

protagonista vive.

Alla luce di quanto esaminato finora, si individuano due direttrici lungo le quali sviluppare l'analisi del romanzo *Mitte*. La prima riguardante la gentrificazione che coinvolge in particolare la topografia urbana, svuotata dalle tracce della storia e sostituita da rappresentazioni fittizie; la seconda, concernente lo spazio della casa, luogo di manifestazione dei fantasmi del passato e dell'Io contemporaneo alla ricerca di sé. Il primo percorso d'analisi si snoderà, perciò, nella rappresentazione della città come *non luogo*, rispetto al quale si evidenzierà poi per contrasto la metafora della casa in quanto spazio simbolico della storia, con la quale il protagonista Klinger confronta nello scenario della capitale la propria esperienza di vita.

4.4.1 Berlino: un centro morto

La rappresentazione del palinsesto berlinese è condotta nel romanzo attraverso la dialettica interno-esterno che illustra l'opposizione esistente tra lo spazio storico della casa e quello anonimo della capitale. Questo contrasto rievoca la complementarità tra locale e globale che si riscontra nel concetto di patria discusso nella Germania di oggi, e che anche la letteratura tematizza per raccontare le contraddizioni della globalizzazione, offrendo, anche se indirettamente, uno sguardo critico sulla società odierna. Descrivendo la topografia vessata di Berlino, il testo si fa portavoce degli effetti economici e sociali causati dalla gentrificazione, i quali spostano la riflessione dalla prospettiva locale della capitale tedesca a quella globale del mondo di oggi⁹⁶. Il valore di *Mitte*, risiede, dunque, a mio avviso, innanzitutto nell'essere un'opera di riflessione profonda sull'epoca contemporanea, oltre che nel proporre un modello di letteratura impegnata che non esita a confrontarsi con i nodi irrisolti della storia tedesca.

A conferma del valore sociale di quest'opera e per esteso della letteratura metropolitana dei giovani autori che qui si sta considerando, vorrei citare la definizione di Bastian Heinsohn a proposito della funzione che la letteratura è tuttora in grado di svolgere nei confronti della realtà surmoderna, essendo un "literary counterspace against gentrification"⁹⁷ capace di sollevare molteplici punti di vista nei confronti delle

⁹⁶ Cfr. Bastian Heinsohn, *Protesting the Globalized Metropolis: The local as counterspace in Recent Berlin Literature*, in Jaimey Fisher and Barbara Mennel (eds.), op. cit., p. 191.

⁹⁷ Ivi, p. 189.

trasformazioni della globalizzazione. Il lavoro di Norman Ohler illustra, così, una contro-rappresentazione della Berlino che ci viene raccontata dai media, demistificando, anche attraverso una sperimentazione stilistica (il romanzo *Mitte* si colloca a metà tra il genere del mystery, l'horror novel, la ghost story, il drug novel, nonché il postmodern gothic novel) i nuovi (dis)-valori che la globalizzazione ha introdotto. Anche per quest'opera il contributo dello stile appare, quindi, notevole non solo sul piano del contenuto, ma soprattutto su quello linguistico, rispetto al quale si rivendica la necessità di cercare nuove forme espressive che si adattino al meglio alla complessità dei temi trattati.

Alla luce di queste considerazioni, è ancora più comprensibile la formula *patria corrotta* (*pervertierte Heimat*) pronunciata dallo spirito Igor, che rimanda al dissidio tra soggetto e città alla base dello spaesamento dei personaggi, nonché all'inconciliabilità tra identità storica e palinsesto urbano, dovuta alla presenza di simulacri che le logiche commerciali del turismo di massa hanno introdotto nello spazio cittadino. Il processo di privazione della storia a cui è stata sottoposta la capitale viene, inoltre, ribadito sul piano linguistico attraverso l'uso di termini creativi, come *Dummestizierung* (insulsaggine, incoscienza) che concretizzano il torpore e il vuoto identitario in cui Berlino è sprofondata durante la ricostruzione:

*[...] mutiert die stadt. das, was du jetzt hier siehst, was viele als die fertige, die endversion ansehen, ist nur ihre dummestizierung. [...] pervertierte heimat – das braucht der mensch ab und zu. aber das hält nicht ewig. und dann zeigt die stadt wieder ihr wahres gesicht, nach dieser interimsphase, in der sie sich konzentriert, um ihre kräfte zu sammeln.*⁹⁸

Tuttavia, Igor intravede un riscatto futuro della città; perciò passa a Klinger il testimone della sua denuncia, esortandolo a farsi portavoce della storia che resta l'unica garanzia di sopravvivenza in una realtà dominata dalla frenesia dei cambiamenti. Il passo seguente è, in effetti, particolarmente significativo per il tema della responsabilità individuale a cui è chiamato il protagonista, il che sembra anche una chiara risposta alle accuse di abulia, disimpegno e sterile individualismo che la critica spesso rivolge contro

⁹⁸ “[...] la città cambia. ciò che tu vedi ora, ciò che molti considerano essere la sua versione definitiva, è solo la sua stupidizzazione. [...] una patria corrotta – ciò che serve all'uomo ogni tanto. Ma questo non durerà per sempre. e allora la città mostrerà nuovamente il suo vero volto dopo questa fase intermedia, in cui è concentrata a raccogliere le sue forze”. Norman Ohler, op. cit., p. 205.

i lavori della *Generation Berlin*:

*und ich will, dass du sie weitererzählt – wo schon mein haus zerfällt. kannst du das für mich machen? dann verschwinde ich auch [...] – die stadt – wird fertig gemacht! die menschen – werden fertig gemacht. wir haben eine verantwortung für den raum, in dem wir leben, findest du nicht?!*⁹⁹

Nell'ambito della rappresentazione della città, l'abbattimento della casa di Klinger è metafora del vuoto identitario che colpisce il cuore della *New Berlin*, ossia il centro per eccellenza della capitale intriso di riferimenti culturali e storici: la riedificazione di Mitte, quartiere ebraico di profonde tradizioni, rimarca sul piano urbanistico il senso di sradicamento che la globalizzazione produce nei confronti della memoria, in particolare rispetto al dramma della *Shoah*. Questo motivo resta costante in tutto il romanzo, emergendo soprattutto nella descrizione caustica del palinsesto berlinese, in cui si mette in risalto l'artificialità dei *non luoghi* governati da logiche commerciali. Lo stile sardonico, comunica, peraltro, la trasformazione caricaturale della città in palcoscenico, dove orde di turisti inconsapevoli si spostano continuamente in spazi globali¹⁰⁰, diventando anch'essi parte dello spettacolo che la nuova Berlino offre di sé. La spettacolarizzazione dei luoghi preclude, così, ogni idea di futuro e possibilità di emancipazione dei soggetti:

*die zukunft hat nichts gebracht und ist schon vorbei. nun ein loch: entsprechend der grube, die das zentrum einst war. jetzt ist die grube im bauch und im kopf: reingefallen, es ist vorbei.*¹⁰¹

Il rinnovamento che ha investito il quartiere Mitte rappresenta da un lato la fuga da un passato scomodo da nascondere sotto nuove sembianze:

⁹⁹ “e voglio che tu continui a raccontare [la storia] quando la mia casa non ci sarà più. puoi fare questo per me? poi anch'io scomparirò [...] – la città – sarà distrutta! gli uomini – saranno uccisi. noi siamo responsabili dello spazio in cui viviamo, non trovi?!”. Ivi, pp. 207, 77.

¹⁰⁰ La definizione di *global space* si avvicina molto a quella di *non luogo* elaborata da Marc Augé, in quanto anch'essa coglie l'assenza di distinzione e peculiarità dello spazio anonimo: “These urban spaces [...] can be considered global, because the spaces lack a distinctiveness that makes them easily distinguishable or identifiable as particularly German or as particularly Berlin”, Bastian Heinsohn, op. cit., pp. 190-191.

¹⁰¹ “il futuro non ha portato niente ed è già finito. solo un buco: in corrispondenza della fossa, dove una volta c'era il centro. ora quella fossa è nelle viscere e nella testa: fregati, è tutto finito”. Norman Ohler, op. cit., p. 109.

Alle [...] umbauen, abreißen, entkernen [...] Es ist das letzte unberührte Haus der Gegend.¹⁰²

Dall'altro, simboleggia il trionfo della globalizzazione sullo spazio privato, domestico e locale dello *Zuhause*. In questo senso, la casa di Klinger, così come l'opera letteraria, diventano allora controimmagine¹⁰³ dei *non luoghi* cittadini, acquisendo un preciso significato politico contro la retorica della riunificazione che propaga false promesse e intrappola i soggetti nell'oblio:

Die Stadt packt dich, auch wenn sie gar nicht so packend ist, und schon wirst du von einer Veranstaltung zur nächsten geschleift, darüber vergisst du dann das Wesentliche und bist ständig unterwegs. Denn irgendwo muss das große Berlin-Versprechen doch eingelöst werden, so hoffen jedenfalls immer noch einige hier.¹⁰⁴

Berlino avvinghia violentemente gli abitanti all'interno dei suoi meccanismi malati, contagiandoli della sua stessa deformazione: il testo demistifica, così, l'illusione di rinascita della capitale, che, invece, resta ipnotizzata insieme ai cittadini in una realtà virtuale, avulsa dalla storia.

L'esperienza urbana è connotata, anche in questo caso, dal senso di estraniamento: Klinger, appena arrivato a Berlino, trova lavoro in un centro commerciale come guardia di sicurezza, attività che si contrappone simbolicamente al luogo della sua abitazione. Il quartiere Mitte, così come la casa del protagonista, sono, difatti, spazi della discontinuità tra passato e presente, tra autenticità e finzione, nonché del conflitto interiore che i personaggi vivono con la storia: "*jetzt, wo kalter krieg und mauer vorbei sind, verlagert sich der konflikt ins innere hinein*"¹⁰⁵. Per questo attestano l'esistenza di

¹⁰² "Tutti [...] ristrutturano, abbattono, rinnovano gli interni [...] Questa è l'ultima casa rimasta intatta nel circondario". Ivi, pp. 34-35.

¹⁰³ "The result is a retreat to an imagery counterspace: the domestic space as last refuge in a dilapidated house in Berlin Mitte", Bastian Heinsohn, op. cit., pp. 205, 192.

¹⁰⁴ "La città ti cattura, anche se [in realtà] non è così attraente, e già vieni trascinato da uno spettacolo all'altro, di cui dimentichi poi il senso, e sei di nuovo in cammino. Perché da qualche parte la grande promessa di Berlino deve essere mantenuta, così almeno ancora sperano alcuni". Norman Ohler, op. cit., p. 225. Questa promessa ha causato, come osserva il geografo David Harvey, "the triumph of image over substance" e, come sottolinea Andreas Huyssen, "the revenge of the real", frammentando ulteriormente lo spazio cittadino in una realtà finzionale, attraverso il montaggio e il *découpage* di immagini pubblicitarie, video, proiezioni, fotografie. Cfr. Bastian Heinsohn, op. cit., p. 195.

¹⁰⁵ "*ora che la guerra fredda e il muro non ci sono più, il conflitto si è spostato dentro di noi*". Norman

una realtà parallela in grado di catalizzare le aspirazioni e la volontà di cambiamento nei confronti della città. Nell'antitesi tra spazio urbano e spazio domestico si ritrova, dunque, a mio avviso il valore sociale del romanzo, che da semplice strumento di critica si trasforma in luogo di ripensamento di una strategia d'azione che abbia come fine la riconquista di un'identità comune e di una memoria condivisa.

Il testo condanna, inoltre, gli effetti della gentrificazione non solo attraverso la metafora del vuoto fisico all'interno della città, ma anche quando racconta la psicologia dei personaggi. Il sentimento di estraneità è descritto attraverso la rappresentazione di una Berlino fredda e meccanica, in continuo movimento, sospesa tra umano e inumano. Si osserva che l'uso della terza persona così come di un tempo narrativo passato, tipici di un registro impersonale, esaltano la funzione demistificatoria dello sguardo dei protagonisti che restituiscono al lettore una visione consapevole e perciò autentica della metropoli:

[...] während draußen eine Stadt erwachte und vorbeifuhr, beleuchtete, dahingleitende Stahlwürmer mit schäfrigen Menschen darin, die ganz erschlagen nach draußen schauten, als könnten sie es nicht fassen, all den Asphalt und Beton.¹⁰⁶

Gli altri abitanti sono caratterizzati, invece, dall'anonimato, e dalla condizione di automi incoscienti, per i quali la capitale resta incomprensibile. Essi stessi assumono sembianze spettrali, evocando le superfici virtuali della ricostruzione degli Anni '90 che hanno promosso l'immagine mitica di una metropoli il più possibile simile a una grande multinazionale di successo:

Hightech-Baustellen ringsum. *einkesselung*. Vergrößerung des Schienenkreises. Renovierungen wie Operationen – gehäutete, verarztete, unter allerlei Aufwand am Leben gehaltene Gebäude sowie das Hochziehen neuer Häuser in unmittelbarer Nachbarschaft: nackte Spannbetonkonstruktionen, ein Luxushotel, pressmarmorverkleidete Resturanteingänge, Agenturen-Lofts – Werbung [...] Massenbewegung in den Boutiquen ringsum: alle dieselben Verrenkungen vor Spiegeln [...] in

Ohler, op. cit., p. 179.

¹⁰⁶ “[...] mentre fuori la città si svegliava, vermi d'acciaio la attraversavano, illuminati, scivolando, con uomini assonnati che guardavano fuori totalmente assenti, come se non riuscissero a comprendere [il perché] di tutto quell'asfalto e quel cemento”. Ivi, p. 52.

einer riesigen Firma, die von der Stadt schon nicht mehr zu unterscheiden ist –¹⁰⁷

Non è difficile sentire riecheggiare in tali righe i versi malinconici di Durs Grünbein contro la commercializzazione della capitale tedesca, diventata ormai un grande punto vendita e di attrazione del turismo di massa. In ciò, la città rispecchia l'essenza dei suoi abitanti, ormai indistinguibili da consumatori-turisti alla ricerca dello svago:

[...] ein Szene-Laden mit zusammengeschweißten Stahlsesseln, auf denen Touristen und Medienvertreter hockten.¹⁰⁸ [...] Die Bürgersteige: überfüllt. Kaleidoskopische Verdichtungen katalogfarbener Touristen, die auseinander strebten, dann wieder gluckten. [...] Unnötiges Blitzgelichter automatischer Kameras zur späten, dennoch leuchtenden Sonne.¹⁰⁹ [...] Sie mussten ein wenig zur Seite treten, um einer vorbeiziehenden, niederrheinisch lärmenden Reisegruppe Platz zu machen.¹¹⁰

Berlino appare meta di vacanze all'insegna del divertimento: “Die Spaßgesellschaft frisst ihre Kinder”¹¹¹; nonché luogo della *Vercocktailisierung* (cocktailizzazione) che lo spirito del passato, Igor, non tollera più:

*die leute müssen an einer funktionalität teilnehmen, die sie gar nicht wollen. sie bauen sich ihr lager hier, unbewusst. wie die hummer im feinschmeckerbecken steigen sie in der mitte übereinander; in einer ewig andauernden, beklemmenden szenerie, mit ihren zusammengebundenen scheren.*¹¹² [...] *Dabei war Mitte als Überwindungs-Raum*

¹⁰⁷ “Costruzioni hightech tutt’intorno. *accerchiamento*. Ampliamento della strada ferrata. Ristrutturazioni come operazioni chirurgiche – palazzi scorticati, medicati, tenuti in vita con spese di ogni genere così come nuove case edificate nell’immediato vicinato: nude costruzioni di calcestruzzo, un hotel lussuoso, ingressi di ristoranti rivestiti di marmo pressato, loft di agenzie – cartelloni pubblicitari [...] Movimento di massa nei negozi intorno: le stesse contorsioni davanti agli specchi [...] in una gigantesca azienda che già non è più distinguibile dalla città –”. Ivi, p. 222.

¹⁰⁸ “[...] una schiera di negozi con poltrone di acciaio saldate le une alle altre, su cui si adagiano turisti e rappresentanti dei media”. Ivi, p. 58.

¹⁰⁹ “I marciapiedi: sovraffollati. Concentrazioni caleidoscopiche di turisti che alla stregua di cataloghi colorati si aggirano da soli per poi risedersi. [...] Inutili flash di macchine fotografiche, nonostante il sole”. Ivi, p. 223.

¹¹⁰ “Ha dovuto farsi da parte per lasciare spazio alla sfilata rumorosa di un gruppo di turisti del basso Reno”. Ivi, p. 225.

¹¹¹ “La società del divertimento divora i suoi figli”. Ivi, p. 160.

¹¹² “*la gente deve partecipare a una funzionalità che non vuole. costruisce qui il suo lager, inconsapevole.*”

*der Deutschen vorgesehen – alle spürten das, die vor Jahren hierher kamen. Doch es wird verbaut. Verelendung bricht hernieder, durch materiellen Wohlstand. Dieser Raum [...]: wird zerstört. wird vercocktailisiert – das ist jetzt von mir das letzte wort – doch ich habe nicht aufgegeben! Ich will diese gegend wieder beleben, stück für stück –*¹¹³

In questo estratto, si osserva nuovamente dal punto di vista linguistico la presenza di un lessico creativo. L'espressione *cocktailizzazione* (*Vercocktailisierung*) riassume i caratteri della denuncia sociale e politica rivolta contro la trasfigurazione della città. In questo senso, la lingua svolge una funzione dissacrante nei confronti della realtà che descrive, colpendo prepotentemente l'attenzione del lettore e invitandolo a riflettere su quanto sta leggendo. La creatività del lessico che si riscontra in numerosi giochi di parole disseminati nel romanzo non è, tuttavia, un mero aspetto stilistico al servizio del contenuto, ma si afferma come vero e proprio *Leitmotiv* all'interno del testo. L'alienazione dello spazio urbano percepita dai due protagonisti è espressa, dunque, anche formalmente, oltre che attraverso la metafora del vuoto e quella della superficie. Quest'ultima si concretizza, in particolare, nel gioco di riflessi tra la città e i suoi visitatori. Berlino è, però, uno specchio opaco: la visione resta, in effetti, offuscata dai meccanismi economici che addormentano le coscienze e mistificano la storia:

Zwischen des engschultrig stehenden Häusern drückte sich eine Kolonne von Senioren-Touristenbussen hindurch, eine ungeduldige Tram im Nacken. Die Insassen der Busse saßen hochgebockt, ihre Köpfe – schlaff wie welke Blumen – schauten in die Spiegel der Schaufensterscheiben, auf denen sie schemenhaft vorüberglitten, behütet hinter Doppelglas, einem vom Band kommenden Tour-Guide lauschend, der die alte Hauptstadt in gemütliche Begriffe packte, um die [...] Schussverletzungen der Fassaden verdaubar zu machen.¹¹⁴

come i gamberi nei piatti dei buon gustai si arrampicano gli uni sugli altri al centro, con le chele legate in una scena eternamente angosciante". Ivi, p. 77.

¹¹³ "Un tempo Mitte era considerato dai tedeschi lo spazio del futuro, tutti quelli che sono arrivati qui anni fa sentivano [questa opportunità]. Ma ciò è stato precluso. Quaggiù trionfa l'immiserimento del benessere materiale. Questo spazio [...] viene distrutto. è diventato un cocktail – questa è ora la mia ultima parola – anche se non mi arrendo! voglio tornare a vivere questo quartiere pezzo per pezzo". Ivi, p. 78.

¹¹⁴ "Tra le case addossate le une alle altre, una colonna di autobus turistici si faceva strada con alle costole un tram impaziente. I viaggiatori anziani sedevano tutti protesi in avanti, le loro teste – flosce come fiori appassiti – si riflettevano nelle vetrine, sulle quali scivolavano indistintamente, protette dietro il doppio

In quest'ultimo passaggio, l'immagine allarmante dei buchi sulle facciate delle abitazioni fa ripiombare immediatamente la capitale nel dramma del suo passato. I segni della guerra gettano sulla città un presentimento sinistro, rievocando il riferimento al centro morto di Berlino. L'azione dei protagonisti Igor e Klinger s'inscrive, allora, all'interno della dialettica vita-morte: Berlino verrà resuscitata solo grazie al recupero della memoria e dell'identità passata dei suoi cittadini.

Il tema della superficie, intesa come mistificazione storica e commercializzazione dello spazio cittadino, è peraltro sviluppato anche attraverso la figura emblematica di un agente immobiliare che mostra l'appartamento di Klinger ad un potenziale acquirente, elogiando tutti gli aspetti positivi della casa, la quale dopo l'abbattimento sarà trasformata in uffici. La vendita dell'immobile, in realtà, coincide con la vendita dell'immagine che la capitale promuove di sé, dove i caratteri autentici dell'abitazione e del quartiere di Mitte vengono strumentalizzati a fini propagandistici, al di là del loro profondo significato simbolico:

Sie haben die Szenekneipen beinahe im Blick, die ganzen coolen Underground-Sachen, die sich in letzter Zeit etabliert haben. Sie und Ihre Angestellten können hier im Handumdrehen zu waschechten Berlin-Mitte-Boys werden, gar kein Problem. [...] Ob es Einschusslöcher an der Fassade gibt? Das muss ich überprüfen.¹¹⁵

Le parole dell'agente suonano millantatrici, soprattutto quando quest'ultimo evoca i riferimenti storici e culturali del quartiere, i quali, però, proprio a causa della sua ricostruzione stanno via via scomparendo:

Das hier ist ein anderer Groove, vertrauen Sie mir da. Hackescher Markt! Ehemaliges Juden- und Verbrecherviertel. Franz Biberkopf. Huren- und Freakgegend – das tickt anders als Adlon. Sie müssen mal vorbeikommen, das müssen sie spüren, diese Atmosphäre. Das müssen Sie riechen, diese alten Geschichten.¹¹⁶

vetro, assorto ad ascoltare la voce proveniente dal nastro che faceva loro da guida e descriveva affabilmente la vecchia capitale [...] nel tentativo di rendere digeribili le ferite d'arma da fuoco [ancora visibili] sulle facciate dei palazzi". Ivi, p. 121.

¹¹⁵ "Lei ha praticamente a portata di mano la zona dei locali, tutti i posti più alla moda che si sono affermati negli ultimi tempi. Qui, con i suoi impiegati potrà diventare in un batter d'occhio un vero ragazzo della Berlino *in* del centro, veramente nessun problema [...] Se ci sono segni d'arma da fuoco sulla facciata? Devo verificare". Ivi, p. 182.

¹¹⁶ "Qui è davvero tutta un'altra musica, mi creda. Hackescher Markt! Una volta quartiere di ebrei e delinquenti. Franz Biberkopf. Zona di Prostitute e squilibrati – completamente diverso dall'Adlon. Ma

Come è emerso da questi estratti, la descrizione del paesaggio urbano segue il ritmo altalenante dell'antitesi tra realtà e apparenza, tra passato e presente, tra la frenesia delle trasformazioni urbanistiche e l'assopimento della coscienza storica. La narrazione viene trasposta in una dimensione metafisica dal personaggio del fantasma Igor, ma anche dalla trasfigurazione serale della città, quando le ombre assumono la consistenza reale di presenze invisibili e inquietanti:

In die Straße senkte sich ein goldener Untergang, und es war, als würde zunächst der Asphalt von der Sonne geschluckt, dann die Sonne von der Stadt. Ein letztes Mal gleißte die Kuppel der Synagoge, dann breitete bläuliches Licht sich aus, gespeist von der Fernschirmlampen hinter den Fenstern, vom um sich schlagenden Warnblinken eines Krankenwagens, der sirenlos die feierabendliche Straße entlangwankte wie ein eilender Betrunkener.¹¹⁷ [...] Der Sonnenuntergang: groß, dunkel, ungeheuer rot.¹¹⁸

L'esistenza di un'altra Berlino, notturna e funerea, infestata da fantasmi, ribadisce, così, la latenza del passato nella topografia urbana:

– Wer da so alles drinsitz, in der U5, das kann sich gar kein Mensch vorstellen. Die ersten Geisterzüge der BVG. Keine Fahrer mehr, verstehen Sie? Alles sitzt gebannt und still und wenn gesprochen wird, dann verhalten. Leute sind schon seit Jahren tot und fahren immer noch mit der U5 nach Hönow, wieder zurück zum Alex, zurück nach Hönow –¹¹⁹

Il tema del rapporto problematico con la storia si snoda lungo tutta la narrazione, declinandosi nelle diverse rappresentazioni di Berlino: città dei vuoti, dei simulacri, dei fantasmi, dei morti. La capitale è sempre divisa tra la sconfessione della memoria e il

deve venirci e respirare quest'atmosfera, sentire il profumo della storia del passato". Ivi, p. 183.

¹¹⁷ "Un tramonto dorato inondò la strada e fu come se l'asfalto venisse inghiottito dal sole e il sole dalla città. La cupola della sinagoga brillò per l'ultima volta, poi le luci azzurrognole si propagarono, provenienti dagli schermi dei televisori accesi dietro le finestre, dal lampeggiante roteante di un'autobus, che con la sirena spenta si aggirava per le strade disabitate della sera come un ubriaco frettoloso". Ivi, p. 48.

¹¹⁸ "Il crepuscolo: immenso, buio, incredibilmente rosso". Ivi, p. 63.

¹¹⁹ "– Nessuno può immaginarsi chi sia seduto nella U5. I primi treni fantasma dei trasporti pubblici berlinesi. Nessun conducente, capisce? Ognuno siede immobile e silenzioso e se si parla, è sempre sottovoce. [Queste] persone sono morte già da anni e continuano a viaggiare sulla U5 direzione Hönow per poi tornare indietro verso Alex e poi ripartire ancora verso Hönow –". Ivi, pp. 41- 42.

recupero della coscienza storica, tra ciò che appare in superficie e ciò che echeggia nelle sue fondamenta e nei suoi percorsi sotterranei.

La vicenda di Klinger e Igor è, perciò, emblematica dell'urgenza con cui le nuove generazioni si confrontano con la contemporaneità, consapevoli dei traumi irrisolti che ancora aleggiano nel loro presente. Rispetto a ciò, l'opera di Ohler, testimonia come la letteratura continui ad essere uno strumento di indagine fondamentale per comprendere a partire dall'esperienza quotidiana e personale lo straniamento delle metropoli contemporanee: Berlino si costituisce, dunque, come ideale *Thirdspace*, in grado di conciliare le aspirazioni per una realtà diversa con i vincoli del passato. In questo senso, il romanzo di Ohler riscatta, a mio avviso, in maniera evidente, l'accusa di apoliticità e astoricità scagliata contro la giovane generazione di autori, che, invece, con generi e sperimentazioni differenti afferma il valore di una nuova narrativa sociale, diventando un'interprete profonda della Germania di oggi.

4.4.2 La casa come spazio di consapevolezza

Il tema della casa svolge nel romanzo *Mitte* un ruolo fondamentale; può essere considerato il nocciolo del *plot*, il centro da cui si snoda la vicenda e il punto di arrivo dell'intera storia. Questa circolarità tematica è sostenuta anche sul piano dell'organizzazione strutturale del racconto. Il primo e l'ultimo capitolo sono intervallati dal lungo flash back della storia, dove la narrazione si svolge al passato per poi ricongiungersi nel finale con gli avvenimenti che accadono il giorno dell'abbattimento del palazzo, dal quale aveva avuto inizio il romanzo. Il racconto è così diviso in due parti scandite da temporalità differenti: il primo e l'ultimo capitolo presentano una narrazione al presente, ambientata nello stesso giorno; i capitoli dell'analessi riguardano, invece, gli eventi avvenuti il mese precedente la demolizione della casa e rappresentano un'anamnesi grazie alla quale comprendere il finale della vicenda. Il percorso di ricerca della memoria, della storia della città, è così espresso significativamente anche dalla disposizione dei capitoli all'interno del libro. La perfetta corrispondenza tra incipit ed epilogo è segnata, peraltro, dalla ripresa parola per parola dell'inizio del romanzo nel capitolo finale che poi conclude definitivamente la storia.

La resa sul piano formale delle corrispondenze riscontrate nel racconto (passato-presente, vita-morte, Io-città, realtà-apparenza) è perciò visibile concretamente non solo

nel lessico, ma anche per la scelta di rendere tangibile l'evolversi della trama nell'assetto del romanzo. Questo aspetto interpreta, a mio avviso, il tentativo di dare dinamicità alla scrittura, creando un linguaggio visivo che si manifesta anche nell'uso di *font* differenti con i quali si contraddistinguono le parole dei diversi personaggi. L'attenzione per la veste formale del romanzo sembra, così, rievocare l'importanza del tema delle superfici che viene affrontato nella narrazione. Il ricorso a diversi effetti grafici e ortografici rende le pagine fortemente espressive, contribuendo pienamente alla simbologia del romanzo e presentandosi, nello stesso tempo al lettore, come parte della realtà berlinese che si vuole rappresentare nel testo.

Il tema della casa, così veicolato anche sul piano stilistico, è, dunque, sia metafora delle trasformazioni che la città ha subito durante la riunificazione, sia di una condizione interiore, definita dal sentimento di perdita della propria storia ed identità. Quest'ultimo è rappresentato, in particolare, dal fantasma Igor che si oppone strenuamente alla "vita edonistica"¹²⁰ della *New Berlin*, cercando di difendere le radici autentiche della capitale. La casa di Klinger appare immediatamente un rifugio sicuro per esistenze misteriose che vivono fuori dal tempo, fortemente simboliche all'interno del discorso critico che il romanzo sottende. A questo riguardo è opportuno citare il personaggio Erben (l'erede), il quale evoca il filo rosso del racconto, ossia la presenza del passato che soggiace sia nel palinsesto urbano, sia nell'animo dei berlinesi. Erben vive all'interno del palazzo, isolato, senza avere alcun contatto con l'esterno, credendo ancora all'esistenza della DDR: "Erben [...] Ein Gespenst, das sich über nichts mehr wundert"¹²¹.

La casa è, dunque, un espediente metaforico a sostegno della tesi del racconto. Questo simbolismo è ribadito sul piano narrativo dalla prima apparizione del palazzo che avviene nella nebbia, in un'atmosfera irreali, la quale anticipa gli incontri misteriosi che poi seguiranno tra Klinger e Igor. I dialoghi tra i due protagonisti scandiscono effettivamente lo sviluppo della storia, che si articola parallelamente tra la vicenda che li coinvolge all'interno dell'edificio e quanto, invece, i personaggi osservano e percepiscono nella città. Il fulcro dell'azione narrativa si svolge, tuttavia, nello spazio

¹²⁰ Ivi, p. 226.

¹²¹ "Erben [...] Un fantasma che non si meraviglia più di nulla". Ivi, p. 71.

domestico, che diventa la chiave di lettura della rappresentazione di Berlino:

[...] aus dem Dunst nun erscheinend in all seiner Abgewracktheit und wie alleine in der Welt dastehend, von Straßenbahnschienen umgürtet: das Haus. Seine blinden, ungeputzen Scheiben glimmten im Licht und betrachteten die Straße. Klinger [...] überschritt die Schienen und lief durch eine letzte Nebelwand hindurch auf eine große hölzerne Eingangstür zu und in einen Vorraum hinein, wo Briefkästen hingen, verwaist und mit offenen Türen teilweise, überquellend manche, kein einziger intakt.¹²²

Le pessime condizioni del palazzo annunciano fin da subito una visione critica della città, evidenziando come la rappresentazione della casa sia il filtro attraverso cui comprendere l'immagine di Berlino che viene proposta nel testo. Come si può osservare nel passo seguente, dettagli negativi si susseguono allo sguardo di Klinger al suo primo ingresso. La facciata presenta numerosi segni di guerra, e l'odore di muffa, che impregna lo stabile, accentua lo stato di completa decadenza in cui versa l'edificio:

Süßlich-modriger Geruch sickerte aus einem Treppenhaus, dessen offener Mund auf der rechten Seite des Vorraums klaffte.¹²³

Il senso di disfacimento e morte che aleggia in queste righe, evocato sia dalla muffa sia della tromba delle scale che appare un baratro in cui tutto rischia di essere risucchiato, simboleggia quanto si nasconde sotto la patina scintillante della nuova Berlino, dimostrando la corrispondenza tra l'alienazione degli abitanti-turisti e l'oblio che contraddistingue i pochi inquilini rimasti a vivere nel palazzo. Quest'ultimi sono definiti la "Totenmaske eines aussterbenden Eingeborenenstammes"¹²⁴; mummie di un'epoca che non c'è più:

Im ersten Stock drückte Klinger den Klingelknopf eines

¹²² “[...] dalla foschia ora appariva, in tutto il suo sfacelo, e come ultimo relitto del mondo, cinta dalla rete tramviaria: la casa. I suoi vetri opachi e sporchi scintillavano alla luce e osservavano la strada. Klinger [...] oltrepassò i binari e camminò attraverso una parete di nebbia fino al portone d'ingresso, grande, di legno, ed entrò in un atrio con le caselle della posta appese, abbandonate e dagli sportellini parzialmente aperti, alcune straboccanti, e nessuna intatta”. Ivi, p. 18.

¹²³ “L'odore dolciastro di muffa proveniva dalla tromba delle scale, una bocca aperta che si spalancava a destra dell'atrio”. *Ibidem*.

¹²⁴ “la maschera mortuaria di una tribù estinta di indigeni”. *Ibidem*.

stumpfen Messingtürschilde, auf das *Zoo-ologische Genossenschaft der Hauptstadt der DDR* geprägt stand – der DDR war notdürftig und scheinbar unzählige Male mit schon ranzig gewordenem Leukoplast überklebt.¹²⁵

Gli elementi dell'appartamento di Klinger contribuiscono, a loro volta, a determinare un'atmosfera cupa, quasi di rivelazione, oltre che a sottolineare lo sgretolamento simbolico della storia berlinese. La chiave di casa è infatti arrugginita, l'interno è buio e silenzioso:

Ein dumpfer Hitzeschwall dampfte Klinger entgegen, als er den lila gestrichenen Flur betrat. Es war dunkel. Stoffe hingen vor den vielen Fenstern. Er ging nur ein Stück weit in die Wohnung hinein, dann blieb er stehen, so still war es.¹²⁶

Come si può osservare, la descrizione del palazzo avviene simultaneamente dalla prospettiva esterna ed interna, attraverso un progressivo avvicinamento del protagonista al cuore dell'edificio. La centralità del tema dello *Zuhause* è, difatti, ribadita proprio dalle pause descrittive che intercalano l'azione, le quali esprimono la corrispondenza tra la città e la casa. La vita della nuova Berlino interferisce prepotentemente sulle condizioni del palazzo, minacciando continuamente il suo crollo imminente:

Ein sanftes Rucken. [...] – am gesamten Haus. Ein Dröhnen der Wände, jeder Balken vibrierte, jede Diele, jeder Stein einer jeden Mauer. Eine Straßenbahn fuhr vorbei.¹²⁷

Il carattere antropomorfo conferisce, inoltre, un'esistenza propria all'abitazione:

Das Haus: sein riesiger, hallender, in Treppen, Etagen und Räume unterteilter Schädel, der auf der Halskrause der versiegelten Stadtoberfläche saß, während Torso und Beine tief in der Erde steckten, drunten im Sumpfland.¹²⁸

¹²⁵ “al primo piano Klinger suonò il campanello di un'opaca targhetta di ottone, su cui era inciso *Cooperativa zoologica della capitale della DDR – della DDR* era stato ricoperto alla meno peggio, e evidentemente un'infinità di volte, con leucoplasto diventato ormai rancido”. *Ibidem*.

¹²⁶ “Un'ondata di calore soffocante investì Klinger appena entrò nell'ingresso color lilla. Era buio. Davanti alle numerose finestre pendevano tendaggi. Si addentrò ancora un po' nell'appartamento, poi si arrestò tanto era il silenzio”. Ivi, p. 19.

¹²⁷ “Un leggero scossone [...] – in tutta la casa. Un rimbombo tra le pareti e ogni trave, ogni asse, la pietra di ogni muro vibrò. Lì vicino era sopraggiunto un tram”. Ivi, p. 20.

¹²⁸ “La casa: il suo teschio gigantesco e risonante, frantumato in scale, pianerottoli e stanze stava seduto

Klinger ne avverte in diversi momenti il respiro e l'odore:

Er merkte, wie die Wand hinter ihm transpirierte,
Giftstoffe schwitze.¹²⁹ [...] Der Bau roch nach Asche,
nach rostigen Nägeln und Blei.¹³⁰

L'umanizzazione della casa si riflette, inoltre, costantemente sulla percezione di Berlino che appare a sua volta ferita e sofferente per i cambiamenti della gentrificazione:

Das Gesicht des zerfallenden Hauses [...] wirkte so
schlecht gelaunt wie die unausgeschlafene Stadt, die von
allen Seiten näher kam, als wolle sie sich selbst auf die
Nerven fallen.¹³¹ [...] Klinger betrachtete die Stadt im
Hintergrund, auf der anderen Seite des Fensters, die
verletzliche Haut der Fassaden, eingerüstet,
narbenversehen.¹³²

Dopo il suo primo ingresso nel palazzo, il protagonista comincia a varcare spazi molteplici inoltrandosi nella "tote Treppenhaus" (defunta tromba delle scale)¹³³, che lo conduce ai diversi piani. La scala diventa a sua volta metafora della storia rimossa che regge la città su fondamenta sempre più precarie:

[...] in diesem runden Treppenhaus, das von den Zeiten
vergessen das Haus durchdrachte, scheinbar ohne
Verbindung nach draußen.¹³⁴

Il palazzo sembra custodire un mondo soprannaturale, isolato e opposto a quello di Berlino. La sua struttura labirintica permette di attraversare il tempo e di instaurare una comunicazione con il passato:

sul collare della superficie cittadina sigillata, mentre il busto e le gambe affondavano in profondità nella terra, sotto nel terreno fangoso". Ivi, p. 79.

¹²⁹ "Si accorse che la parete dietro di lui respirava e trasudava veleno". Ivi, p. 26.

¹³⁰ "L'appartamento puzzava di cenere, di chiodi arrugginiti e di piombo". Ivi, p. 37.

¹³¹ "Il volto di quella casa sconquassata [...] appariva così di cattivo umore come la città insonne, che si avvicinava da ogni lato come volesse a sua volta andare in collera". *Ibidem*.

¹³² "Klinger osservava la città sullo sfondo, dall'altro lato della finestra, la pelle vulnerabile delle facciate coperte dai ponteggi e piene di cicatrici". Ivi, p. 142.

¹³³ Ivi, p. 70.

¹³⁴ "[...] in quella scala a chiocciola che da tempo immemore sorreggeva la casa, apparentemente senza alcun collegamento con l'esterno". Ivi, p. 71.

Seine Füße wirbelten kleine Wolken von Staub auf. Langsam ging er nach unten, in eine Ruhe und Verlassenheit hinein. Zwei ehemaligen Wohnungstüren: alle zugemauert oder mit schweren grauen Platten verstellt. Eine Etage tiefer kam er an einer alten Sitzbank aus schwarzem Holz vorbei [...]. Jedes Stockwerk schien tiefer in die Vergangenheit zu führen.¹³⁵

In tal modo, durante l'esplorazione del palazzo, Klinger sembra scivolare attraverso tante scatole cinesi che lo riportano simbolicamente indietro nel tempo e nella storia di Berlino. Paradossalmente l'allontanamento progressivo dal mondo esterno, trasferendolo in un'altra dimensione, gli consentirà di conoscere il vero volto di Berlino da una prospettiva straniante e di assumere una posizione critica nei confronti della capitale:

An der Stirnseite des Raumes zwei weitere Holztüre, tiefer ins Innere des Hauses führend.¹³⁶

Il culmine di questa trazione-attrazione che la casa esercita sul protagonista corrisponde all'entrata di Klinger nella stanza da cui provengono i suoni e le voci misteriose che lo assillano da quando si è trasferito:

Er brach sie auf und schaute in einen Raum, der vom Geflicker der Schienenschweißer nur fragmentarisch beleuchtet wurde – ein gespenstisches Blitzen.¹³⁷

Klinger scopre, così, il locale segreto dove si nasconde il fantasma Igor, occupato ad escogitare un piano di resistenza, con l'aiuto della musica e della droga, contro le trasformazioni alienanti che via via stanno colpendo il quartiere di Mitte: *“perfekta musiikraum, das alte dienstmädchenszimmer. experimentiierzelle. mittendrin im haus gelegen, absolut zentral, dabei völlig für sich”*¹³⁸.

¹³⁵ “I suoi piedi sollevavano vortici di piccole nuvole di polvere. Lentamente [Klinger] scese le scale, addentrandosi in uno stato di pace e completo abbandono. Due vecchie porte d'appartamento: completamente murate o sbarrate con pesanti assi grigie. Scendendo ancora di un piano giunse ad una vecchia panca di legno scuro [...] Ogni piano sembrava condurre sempre più lontano nel passato”. Ivi, p. 67.

¹³⁶ “Nella parte anteriore della stanza due altre porte di legno conducevano ancora più all'interno della casa”. Ivi, p. 38.

¹³⁷ “Entrò e guardò nella stanza, illuminata a sprazzi dal tremolio di una saldatrice – un luccichio spettrale”. *Ibidem*.

¹³⁸ *“una perfetta camera musiicale, la vecchia stanza della domestica: camera di laboratooorio. nel*

A tal riguardo, la metafora del titolo *Mitte* (centro) racchiude, dunque, un doppia valenza: essere lo spazio privato della coscienza in cui avviene la rinascita del sé, essere il centro dell'azione di riconquista della città. Nonostante la sua precarietà fisica, la casa manifesta, in effetti, l'opposizione alla globalizzazione proprio nei segni del passato che la rendono ancora abitata dalla storia, nonostante lo stato di abbandono, il silenzio tombale, il vuoto spettrale degli ambienti:

Immense hohe Räume im vorderen Teil der Wohnung – zwei Löcher in der Decke: wie Einschläge von gewaltigen Fäusten. Der Boden: rau. Abgestoßenes, lückenhaftes Parkett, Baustellensand in den Ritzen, kaputte Wandleisten, hinter denen Geröll hervorquoll. Tintenflecke an den gekalkten, rauchfarbenen Wänden. Gerüche nach Vernachlässigung und Staub.¹³⁹

La descrizione accurata di tali aspetti sottolinea la funzione simbolica dello spazio domestico di preservare la memoria, e di soddisfare il bisogno di rifugio ed isolamento nei confronti di una città che si rivela inospitale, proprio perché accoglie i suoi abitanti con un volto trasfigurato e inautentico. La casa offre, in effetti, a Klinger un mondo sconnesso dalla realtà che promette la pace interiore: “Was für eine Wohltat: alleine sein. Ein Mensch ohne Telefon und Mail, in einer neuen Stadt”¹⁴⁰. A tal proposito, ugualmente alla storia di Hell, l'appartamento viene percepito come *tana* (*Bau*), anche se esso grazie al suo potere misterioso, si trasforma poi in *Traumbau*, ossia in spazio del sogno e dell'allucinazione, nel quale il protagonista, ritessendo il rapporto con il passato, si sottrae al controllo della realtà esterna, acquisendo una propria consapevolezza e autonomia di giudizio: “er spazierte wie im Traum, durch einen Traumbau”¹⁴¹. La casa assolve, dunque, il compito di mediazione tra la dimensione dell'inconscio in cui la memoria del passato riaffiora e quella della coscienza vigile che esorta alla responsabilità di agire nella Berlino trasformata dalla globalizzazione.

mezzo della casa, completamente al centro e totalmente a sua disposizione”. Ivi, p. 94.

¹³⁹ “Stanze alte ed enormi nella parte anteriore dell'appartamento – due buchi nel soffitto: come fossero le impronte di violenti pugni. Il pavimento: ruvido. Parquet strappato, bucato, sabbia di cantiere e detriti che fuoriscivano dalle fessure delle pareti scrostate. Macchie di inchiostro sui muri imbiancati color fumo. Odore di trascuratezza e polvere”. Ivi, p. 25.

¹⁴⁰ “Una vera benedizione: stare da solo, vivere senza telefono né mail in una nuova città”. Ivi, p. 23.

¹⁴¹ “camminava come in sogno in un'abitazione incantata”. Ivi, p. 171.

Anche secondo l'interpretazione di Heinsohn, la casa è, in effetti, un “dreamy inner space” che permette di sopportare la freddezza della *New Berlin*. Klinger, ipnotizzato da Igor con sostanze stupefacenti acquisisce una visione eccentrica, grazie alla quale coglie i camuffamenti della città che poi demistifica agli occhi del lettore. Rispetto a ciò, sono molteplici i riferimenti disseminati nel testo che segnano la discrepanza tra mondo esterno ed interno; in particolare è indicativo che quasi sempre lo sguardo di Klinger si estenda sulla città da una prospettiva privilegiata, quella della finestra del suo appartamento, la quale gli offre una visione differente di Berlino:

Es schaute aus dem Fenster des Flurs über Innenhof und Stadt und erspähte zwischen Fernsehturm und Hinterhaus das Fragment einer Kranwerbung im Himmel: -BAU- So lief er durch die nächtliche Wohnung und taufte sie – Bau
_142

Si rievoca, dunque, in questo passaggio, la funzione dei vetri in quanto superfici riflettenti visioni opposte. Dal suo appartamento Klinger proietta, in effetti, immagini e significati alternativi a quelli virtuali che la città con i suoi cartelli pubblicitari e le vetrine dei suoi negozi diffonde tra i cittadini. La polisemia della parola tedesca *Bau* (costruzione, edificio, cantiere, tana) rimarca, inoltre, il gioco di corrispondenze e contrasti tra lo spazio urbano e quello domestico, esprimendo allo stesso tempo il conflitto interiore dei personaggi alla ricerca della loro identità.

In questo, la casa appare spazio di negoziazione tra l'io e la capitale, oltre che di comunicazione tra passato e presente. Nell'appartamento di Klinger, il *Berliner Zimmer* rappresenta, in particolare, il varco tra queste due dimensioni temporali, essendo il passaggio che conduce alla stanza nascosta in cui alberga lo spirito di Igor. Come si è accennato nei capitoli precedenti, il *Berliner Zimmer* incarna, in effetti, non solo la precarietà di Berlino, investita da continue trasformazioni, ma esprime anche l'oblio in cui restano sospese la storia e la memoria della città:

Klinger durchquerte das Berliner Zimmer und lief in den hinteren, abgewinkelten Gang – rechts das dunkle, niedrige Badezimmer mit den lebensgefährlich offen liegenden Leitungen, links der Balkon, daneben eine Tür, die er bislang nicht weiter wahrgenommen hatte, hinter

¹⁴² “Dalla finestra dell'ingresso guardò oltre il cortile interno, spaziando sulla città fino a scorgere, tra la torre delle televisioni e il retro di un palazzo, il frammento di una pubblicità, sospeso nel cielo: - CANTIERE- Allora percorse nella notte il suo appartamento e lo battezzò – Cantiere –”. Ivi, p. 25.

Brettern versteckt.¹⁴³

Il viaggio all'interno del palazzo illustra, così, il percorso di formazione del protagonista che avviene grazie al dialogo costante con la storia. Il fantasma Igor verso la fine del romanzo rivelerà, in effetti, che cercare riparo tra le mura domestiche, chiudersi in se stessi, disinteressandosi del mondo esterno è un'illusione. L'appartamento da spazio intimo, fuga nell'allucinazione e nel sogno, si trasforma in luogo della conoscenza e della coscienza collettiva:

*niemand kann glücklich sein in den eigenen vier wänden.
Hör dich mal um. die angst vor gespenstern, die angst vor
dem haus ist die furcht des sesshaft geworden, für die das
heim ein unglück, ein grab geworden ist.*¹⁴⁴

L'abbattimento della casa che conclude il romanzo coincide allora con l'emancipazione di Igor ("die Freisetzung von Geist")¹⁴⁵ e con la nuova consapevolezza di Klinger, all'insegna di un passato che smette di essere ossessivo, per restare, invece, un valido metro di giudizio dell'epoca contemporanea:

Es war, als atme das Haus ein letztes Mal aus, blase alle
Geschichten aus sich heraus. [...] Das Haus, in einem
Seufzen, ließ sich gehen. [...] die Sonne ging auf, dies war
ein neuer Tag, und die Fassade des Hauses sprang in
immer größeren Stücken in die Stadt zurück –¹⁴⁶

L'annullamento del sé come estremo atto di difesa da una realtà oppressiva e alienante ("bevor mein zuhause entkernt, bevor es ausgeblasen wird wie ein ei, lass ich es lieber zerplatzen"¹⁴⁷) si trasforma nella partecipazione critica alla vita della propria città, forti

¹⁴³ "Klinger attraversò il Berliner Zimmer e percorse il corridoio ad angolo sul retro – a destra il bagno buio e dal soffitto basso con i cavi elettrici pericolosamente scoperti, a sinistra il balcone, accanto una porta che fino a quel momento non aveva notato, nascosta dietro alcune assi di legno". Ivi, p. 37.

¹⁴⁴ "nessuno può essere felice all'interno delle proprie mura domestiche. informati in giro. la paura dei fantasmi, la paura della casa è diventata il timore dei residenti, per i quali il palazzo è ormai una disgrazia, una tomba". Ivi, p. 185.

¹⁴⁵ "la liberazione dello spirito". Ivi, p. 246.

¹⁴⁶ "Fu come se la casa respirò per l'ultima volta, soffiando via tutte le storie. [...] In un sospiro si lasciò cadere. [...] il sole sorse, quello era un nuovo giorno, e la facciata della casa sobbalzò all'indietro frantumandosi in mille pezzi nella città –". Ivi, p. 253.

¹⁴⁷ "prima che la mia casa venga abbattuta, prima che sia svuotata come un uovo, preferisco farla scoppiare". Ivi, p. 202.

di un'identità ricomposta nelle sue luci e nelle sue ombre. L'anima di Igor, prigioniera dell'oblio ("*mein herz ist ein berliner zimmer*"¹⁴⁸) così come Berlino, vengono liberate dalla finzione e dal peso di un passato incompiuto: alla fine l'abbattimento della casa diventa perciò inevitabile per la rinascita di un nuovo centro e di un'altra vita.

La metafora della demolizione se da un lato rappresenta il vuoto storico, relazionale e identitario causato dalla globalizzazione, dall'altro, ribadisce, difatti, il valore della storia come guida della nostra azione nel presente. Con questo romanzo, Ohler sembra, dunque, riaffermare fortemente la necessità di continuare il lavoro di *Aufarbeitung der Geschichte* (rielaborazione critica della storia) in modo da sopperire l'inadeguatezza della semplice *Vergangenheitsbewältigung* (superamento del passato) proposta dalle politiche ufficiali e poter ritrovare nel contesto della surmodernità un'identità autentica per la Germania di oggi.

4.5 Il filo rosso del tema della casa

Dall'analisi dei testi si riscontra che la metafora della casa assume dei connotati comuni, soprattutto rispetto alla stratificazione semantica della parola chiave *Bau*, ossia *tana rifugio, trappola, prigione, esilio*, che ritorna costantemente nei racconti. Rispetto alla rappresentazione di Berlino il termine è, difatti, espressione di una complessità di riferimenti sociali e simbolici riguardanti il palinsesto urbano e la sua percezione da parte del soggetto contemporaneo. Lo spettro di significati che la parola comunica nei testi, rispecchia, inoltre, il valore che il concetto di patria assume oggi in Germania, descrivendo sia la dimensione della perdita del sé, dello spaesamento, sia della ricerca delle proprie origini su cui ricostruire una nuova identità. La metafora della casa-tana esprime così la tensione tra la "nostalgia della patria" e la "nostalgia dell'altrove"¹⁴⁹, motivo dell'angoscia esistenziale che le narrazioni tentano di raccontare attraverso l'alienazione che coinvolge i protagonisti nella metropoli berlinese, e il viaggio parallelo che essi intraprendono dentro di sé e nella città per ritrovare uno spazio familiare di condivisione della storia. Come emerge dai racconti di Parei e di Ohler, l'esperienza dell'altrove, dell'estraneità, è, difatti, fondante della nuova consapevolezza

¹⁴⁸ "il mio cuore è una stanza berlinese". Ivi, p. 204.

¹⁴⁹ Cfr. Paolo Jedlowski, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

che condurrà i personaggi a riconquistare e a immaginare il volto di una nuova casa-città-patria. La trazione centripeta verso lo spazio della casa si oppone, così, nei testi a quella centrifuga verso la città, le quali alla fine si ricongiungono nell'assunzione di responsabilità da parte dei protagonisti nei confronti della storia. Il recupero del passato e della memoria appare la condizione necessaria per riconfigurare il presente e progettare il futuro del proprio sé e della capitale. Di ciò offre testimonianza proprio la letteratura qui considerata che si afferma come pratica sociale e critica verso la realtà metropolitana, nonché luogo di riconciliazione tra il soggetto e la storia rimossa.

Rispetto a questi punti, si evidenzia la circolarità tematica che coinvolge opere non solo contemporanee, come quelle qui analizzate, ma anche precedenti, come il racconto *Der Bau (La tana)* di Franz Kafka, risalente al 1923. Il testo di Kafka consente di delucidare ulteriormente il significato simbolico che viene attribuito al tema della casa e per esteso alla funzione della letteratura contemporanea. La casa declinata nei romanzi come tana, fortezza, cantiere, illustra l'assillo di un'esigenza interiore che se non assecondata, come accade nel racconto di Hermann, resta prigioniera dei suoi traumi fino a sconfinare nell'alienazione del sé e nel delirio mentale, i quali intrappolano il soggetto nel sentimento della perdita, precludendo ogni cambiamento della realtà ed emancipazione personale. Lo spazio domestico interpreta, in effetti, già in *La Tana* di Kafka, il disagio esistenziale nei confronti del mondo esterno, che trova una falsa soluzione nella fobia e nella fuga. Il protagonista del racconto di Kafka è limitato nella sua azione dall'ossessione di venir attaccato e di perdere la finta libertà che si è conquistato nel suo rifugio. La casa come spazio del limite è, tuttavia, ripreso da tutte le narrazioni qui considerate, nella descrizione di abitazioni labirintiche, fatiscenti e oppressive, vulnerabili e incapaci di offrire sollievo e protezione, proprio perché luoghi dell'illusione, dove il conflitto irrisolto con la città di Berlino e la sua storia rimossa si protrae all'infinito. Il cambiamento del sé attraverso l'esperienza alienante della città si rivela, così, la sola condizione necessaria per acquisire un'identità nuova ed uscire dall'isolamento in cui ci si è rifugiati. Lungo questa prospettiva, si allineano soprattutto i personaggi di Hell e di Klinger che approdano ad una vita e ad una consapevolezza diversa; Stein resta, invece, escluso da qualsiasi percorso di formazione, rimanendo intrappolato nell'anonimato dei luoghi. La casa estiva appare un vuoto che non conduce da nessuna parte, un desiderio irrealizzabile. I palazzi di Klinger e di Hell esprimono, al

contrario, un'assenza che alla fine viene colmata attraverso la crescita interiore dei personaggi che varcano il confine tra presente e passato.

Come emerge da queste riflessioni, nella rappresentazione letteraria lo spazio della casa oscilla continuamente tra un polo negativo e uno positivo, essendo al tempo stesso condizione di sofferenza e di sopravvivenza dei personaggi; spazio di contrattazione dell'Io contemporaneo con la realtà che lo circonda. In ciò smette di essere esclusivamente una dimensione privata di proiezione del sé per aprirsi al confronto con i traumi della storia.

Anche Gaston Bachelard con *La poetica dello spazio*¹⁵⁰, sembra confermare questa tesi, affermando che “la casa è un corpus di immagini che forniscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità”¹⁵¹. Lo studioso definisce, infatti, l'abitazione domestica all'insegna di significati molteplici quali l'intimità, la protezione, la solitudine, la prigionia e l'immaginazione. Quest'ultimo, in particolare, rende la casa spazio del sogno, realtà onirica, ma anche luogo dei ricordi e dell'inconscio. Lo spazio della casa è ritenuto, perciò, fonte della memoria e della *rêverie*, a metà fra razionale e irrazionale, tra l'Io e la dimensione collettiva del mondo¹⁵². Lo spazio domestico descritto nelle narrazioni qui considerate si presenta, in effetti, come un luogo di integrazione tra i ricordi, la realtà e i sogni dei personaggi. Il fattore coesivo di tale integrazione è rappresentato proprio dal potenziale immaginativo che viene attribuito a questo luogo simbolico, dove passato, presente e futuro ritrovano la loro indissolubilità reciproca.

Quest'analisi spiega chiaramente la simbiosi tra la città e la casa, narrata nei testi, che esprime, a sua volta, la complementarietà tra la Berlino sepolta del passato, quella alienante della surmodernità e quella da riprogettare del futuro. Lo spazio domestico catalizza, così, nei racconti, dinamiche sociali ed esistenziali, descrivendo anche il rapporto tra realtà e *fiction* alla base della costruzione del mito della capitale.

Sulla scia di quest'ultima osservazione, è importante sottolineare che il tema della casa veicola, in effetti, anche una metafora letteraria. A questo proposito non si può non citare Kafka, per il quale la scrittura è stata spazio d'evasione e di realizzazione

¹⁵⁰ Cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006.

¹⁵¹ Ivi, p. 45.

¹⁵² Ivi, pp. 32, 33.

personale, riparo all'alienazione che sentiva nella società. Per la nuova generazione di scrittori tedeschi, la letteratura è, d'altro canto, certamente strumento e prodotto dell'industria culturale, ma ciononostante ambito della critica, della rappresentazione del reale e della sperimentazione di nuovi paradigmi. I racconti analizzati affrontano chiaramente questo punto, descrivendo una Berlino anonima e decadente, in cui la ricerca dell'identità si pone urgentemente insieme al cambiamento della capitale. Il contributo delle narrazioni qui analizzate risiede, dunque, a mio avviso, innanzitutto nell'essere strumento di elaborazione del lutto e di riconciliazione con il passato. Il valore comunicativo dei testi è da rintracciare proprio nella capacità di ridare senso e voce, attraverso la *fiction*, a quella parte di esperienza rimossa che tuttora impregna il vissuto dei tedeschi.

L'immagine mitica di Berlino messa a tema nelle narrazioni, appare così il riflesso della sua identità molteplice, sospesa tra passato e presente, soggettivo e oggettivo; tra la pluralità di significati politici, sociali, economici e culturali. Un mito letterario che nella sua indeterminatezza è specchio della surmodernità, ma anche e soprattutto spazio di immaginazione di una patria futura. Questo, innanzitutto, definisce il valore della letteratura berlinese di oggi, che, come sostiene P. Langer, costituisce ancora il luogo per eccellenza di “generazione e conservazione dell'utopia”¹⁵³.

¹⁵³ Phil C. Langer, op. cit., p. 223.



Conclusion

Dalla presente ricerca è emerso come le opere dei giovani autori qui considerate aprano un ampio spettro di riflessione sulle questioni letterarie, sociali e culturali della nostra epoca, di cui Berlino e il suo mito incarnano alcuni degli aspetti più salienti. È questa una dimostrazione di come la letteratura della *Generation Berlin* offra una chiave di comprensione fondamentale della Germania contemporanea e degli indirizzi letterari di oggi, ponendosi al tempo stesso come testimonianza del presente, del modo odierno di porsi dinanzi al passato, e infine come spazio di progettazione del futuro. Ciò sancisce, a mio parere, l'importanza di tale letteratura, al di là della sua crisi attuale, nel discernere le trasformazioni della realtà e nel costituirsi come dimora dell'identità storica, anche quando questa sembra essere perduta o viene negata.

Proprio la sua varietà tematica e stilistica e la sua complessità di intenti determinano, difatti, il suo valore, confermando la potenzialità sperimentale e critica che essa esprime all'interno e contro il sistema culturale-commerciale di cui inevitabilmente fa parte e porta i segni. Le accuse di apoliticità, astoricità e conformismo alle leggi del mondo globale non possono che risultare, allora, irrilevanti, di fronte alla lucidità con cui i giovani autori ricorrono alla scrittura per narrare e contestare la realtà che vivono. In questo senso, la giovane letteratura berlinese dimostra, a mio avviso, chiaramente, il suo impegno sociale nel contribuire alla realizzazione di una nuova *Heimat*, ossia alla costruzione dell'identità della Germania di oggi, rispetto alla quale Berlino si pone a tutti gli effetti, innanzitutto, prima che come metropoli globale, commerciale e virtuale, come laboratorio della cultura contemporanea.

Bibliografia

Jürgen J. Becker, Ulrich Janetzki (Hg.), *Die Stadt nach der Mauer. Junge Autoren schreiben über ihr Berlin*, Ullstein Taschenbuch Verlag, Berlin, 1998.

Thomas Brüssig, *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, Volk und Welt Verlag, Berlin 1999.

Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Dtv Verlag, München, 2007.

Tanja Dückers, *Café Brazil*, Aufbau Verlag, Berlin, 2002.

Christian Försch, *Unter der Stadt*, Aufbau Verlag, Berlin, 2001.

Julia Franck, *Lagerfeuer*, Dtv Verlag, München, 2005.

Julia Franck, *Die Mittagsfrau*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2009.

Günter Grass, *Ein weites Feld*, Dtv Verlag, München, 1999.

Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Dtv Verlag, München, 1999.

Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn*, in *Schädelbasislektion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 31-35.

Durs Grünbein, *Ilya Kabakow in Berlin*, in *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen, Aufsätze 1989-1995*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, pp. 210-218.

Durs Grünbein, *Transit Berlin*, in *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen, Aufsätze 1989-1995*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, pp. 136-143.

Durs Grünbein, *Berliner Runde*, in *Nach den Satiren. Gedichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999, pp. 159-163.

Durs Grünbein, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003 (trad. it. *Il primo anno. Appunti berlinesi*, traduzione di Franco Stelzer, Giulio Einaudi editore, Torino, 2004).

Durs Grünbein, *Strophen für übermorgen. Gedichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007.

Jana Hensel, *Zonenkinder*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2002.

Judith Hermann, *Sommerhaus, später*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2000 (trad. it. *Casa estiva, più tardi*, traduzione di Barbara Griffini, Edizioni e/o, Roma, 2001).

Judith Hermann, *Nichts als Gespenster*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

Florian Illies, *Generation Golf: Eine Inspektion*, Argon Verlag, Berlin, 2000.

Wladimir Kaminer, *Russendisko*, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2000.

Wladimir Kaminer, *Die Reise nach Trulala*, Manhattan Verlag, München, 2002.

Irina Liebmann, *Berliner Mietshaus*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2001.

Monika Maron, *Animal Triste*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

Monika Maron, *Geburtsort Berlin*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005.

Monika Maron, *Stille Zeile sechs*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006.

Terézia Mora, *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, Luchterhand Literaturverlag, München, 2009.

Andreas Neumeister, *Ausdeutschen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994.

Cees Nooteboom, *Allerseelen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

Norman Ohler, *Mitte*, Rowohlt Verlag, Berlin, 2001.

Inka Parei, *Die Schattenboxerin*, Btb Verlag, München, 2006 (trad. it. *La ragazza che fa a pugni con l'ombra*, traduzione di Umberto Gandini, Instar Libri, Torino, 2004).

Sven Regener, *Herr Lehmann*, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main, 2001.

Peter Schneider, *Eduards Heimkehr*, Rowohlt Verlag, Berlin, 1999.

Ingo Schramm, *Fitchers Blau*, Volk und Welt Verlag, Berlin, 1996.

Ingo Schulze, *33 Augenblicke des Glücks*, Berlin Verlag, Berlin, 1995.

Ingo Schulze, *Simple Storys*, Dtv, München, 1999.

Ingo Schulze, *Handy. Dreizehn Geschichten in alter Manier*, Berlin Verlag, Berlin, 2007.

Laura Scuriatti (a cura di), *Berlin Babylon. Antologia di giovani scrittori tedeschi*, Oscar Mondadori, Milano, 2004.

- Jens Sparschuh, *Der Zimmerspringbrunnen*, Btb Verlag, München, 1997.
- Tim Staffel, *Terrordrom*, List Taschenbuch, München, 2002.
- Uwe Timm, *Am Beispiel meines Bruders*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2003.
- Uwe Timm, *Halbschatten*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2008 (trad. it. *Penombra*, traduzione di Matteo Galli, Mondadori, Milano, 2011).
- Anja Tuckermann, *Die Haut retten*, Reclam Verlag, Leipzig, 2002.
- Martin Walser, *Ein springender Brunnen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002.
- Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Dtv, München, 1994.
- Christa Wolf, *Unter den Linden. Erzählung*, Luchterhand Literaturverlag, München, 2002.
- Christa Wolf, *Was bleibt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007 (trad. it. *Che cosa resta*, traduzione di Anita Raja, Edizioni e/o, Roma, 1991).
- Christa Wolf, *Leibhaftig*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2009.
- Feridun Zaimoglu, *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 2003.
- Elena Agazzi e Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007.
- Thomas Anz, *Epochenbruch und Generationenwechsel? Zur Konjunktur von Generationenkonstrukten seit 1989*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 31-40.
- Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck Verlag, München, 1999 (trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002).
- Aleida Assmann, *Generationsidentitäten und Verurteilungsstrukturen in den neuen deutschen Erinnerungsliteratur*, Picus Verlag, Wien, 2006.
- Aleida Assmann, *Metafore, modelli e mediatori della memoria*, in Elena Agazzi e Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007, pp. 511-529.
- Marc Augé, *Disneyland e altri non luoghi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

- Marc Augé, *Un etnologo nel metrò*, Elèuthera, Milano, 2005.
- Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009.
- Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al nontempo*, Elèuthera, Milano, 2009.
- Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006.
- Maria Balshaw and Liam Kennedy (eds.), *Urban spaces and representation*, Pluto Press, London, 2000.
- Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Pgreco edizioni, Milano, 2009.
- Zygmunt Baumann, *Amore liquido*, Laterza, Roma, 2004.
- Zygmunt Baumann, *Vita liquida*, Laterza, Roma, 2006.
- Hermann Bausinger, *Heimat und Globalisierung*, in *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Vol. 55, n. 2, 2001, pp. 121-135.
- Jürgen J. Becker, *The city, its history, its stories. Reflections on the literature of a new Berlin*, in *Dimension*, Vol. 7, n. 1, 2004, pp. 15-21.
- Walter Benjamin, *Paris. Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, n. 1, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, edizione italiana a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino, 1986).
- Walter Benjamin, *Die Widerkehr des Flaneurs*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991 (trad. it. *Il ritorno del flâneur*, in *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, edizione italiana a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino, 1993).
- Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, n. 1, 2, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (trad. it. *I Passages di Parigi*, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2002).
- Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Fassung letzter Hand*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006 (trad. it. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2007).

Giuliana Benvenuti, *Nuovi tentativi di comprendere la costruzione sociale dello spazio: la geocritica per analizzare la letteratura*, in *Il Manifesto*, 14.07.2009.

Cristina Bianchetti, Tomà Berlanda, *I paradossi del castello*, in Anna Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro. Berlino e i linguaggi della riunificazione*, Franco Angeli, Milano, 2009, pp. 11-24.

Doerte Bischoff, *Berlin Cuts: Stadt und Körper in Romanen von Nooteboom, Parei und Hettche*, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, pp. 111-142.

Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009.

Philip Broadbent, *Generational Shifts: Representing Post-Wende Berlin*, in *New German Critique*, Vol. 35, n. 2, 2008, pp. 139-169.

Stephen Brockmann, *The Reunification Debate*, in *New German Critique*, n. 52, Winter 1991, pp. 3-30.

Stephen Brockmann, *Die Nation orten, die Literatur orten*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 49-59.

Stephen Brockmann, *Introduction: Writing and Reading Berlin*, in *Studies in twentieth and twentieth-first century Literature*, Vol. 28, n. 1, Winter 2004, pp. 3-24.

Stephen Brockmann, *Berlin as the literary capital of German unification*, in Stuart Taberner (ed.), *Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic*, Cambridge U.P., New York, 2007, pp. 39-55.

Pierre Brunel, *Dizionario dei miti letterari*, Bompiani, Milano, 1995.

Heinz Bude, *Generation Berlin*, Merve Verlag, Berlin, 2001.

Franco Buono, *Stemma di Berlino. Poesia tedesca della metropoli*, Edizioni Dedalo, Bari, 2000.

Sabine Burtscher, *Glück ist immer der Moment davor – Judith Hermann: Sommerhaus, später*, *Gegenwartsliteratur der 90er-Jahre im Deutschunterricht*, in *Der Deutschunterricht*, Vol. 54, n. 5, 2002, pp. 80-85.

Massimo Cacciari, *Il peso dei padri, che cosa significa ereditare il passato*, in *La Repubblica*, 04.05.2001.

Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (Hg.), *Fräuleinwunder Literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005.

Fabrizio Cambi (Hg.), *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

Maria Camboni, Antonella Gargano (a cura di), *Città, avanguardie, modernità e modernismo*, Edizioni Università di Macerata, Macerata, 2008.

Martina Caspari, *Die schwierige Konstitution von Identität zwischen den Welten: Jana Hensels Zonenkinder*, in *The German Quarterly*, Vol. 81, n. 2, Spring 2008, pp. 203-219.

Luca Cavalli e Francesco Sforza, *Umano Post-umano*, in *La Repubblica*, 16.01.2010.

Anna Chiarloni, Gerhard Friedrich (a cura di), *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del Muro di Berlino*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999.

Anna Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro. Berlino e i linguaggi della riunificazione*, Franco Angeli, Milano, 2009.

Davy N. Coury, *Servus Deutschland. Nostalgia for Heimat in Contemporary West German Cinema*, in Eva Rüschemann (ed.), *Moving pictures, Migrating Identities*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, pp. 72-89.

Anna De Biaso, *Venezia è un'eterotopia. Uno sguardo americano*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina editore, Bergamo, 2009, pp. 199-210.

Michel De Certeau, *L'Invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.

Dieter Dettke (ed.), *The spirit of the Berlin Republic. International Political Currents*, n. 5, A Friedrich-Ebert Stiftung Series, Berghahn Books, USA, 2003.

Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

Jörg Döring, *Großstadtlyrik nach 89. Durs Grünbeins In Tunneln der U-Bahn und Bert Papenfuß' hunger, durst & sucht*, in Erhard Schütz, Jörg Döring (Hg.), *Text der Stadt-Reden von Berlin: Literatur und Metropole seit 1989*, Weidler, Berlin, 1999, pp. 95-118.

Jörg Döring, *Distant reading. Zur Geographie der Toponyme in Berlin-Prosa seit 1989*, in *Zeitschrift für Germanistik*, n. 3, 2008, pp. 596-620.

Tobias Dürr, *On Westalgia: Why West German Mentalities and Habits Persist in The Berlin Republic*, in Dieter Dettke (ed.), *The spirit of the Berlin Republic, International Political Currents*, n. 5, A Friedrich-Ebert Stiftung Series, Berghahn Books, USA, 2003, pp. 37-47.

Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.

Amir Eshel, *Diverging Memories? Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the Future of German Past*, in *The German Quarterly*, Vol. 74, n. 4, 2001, pp. 407-416.

Michael Eskin, *German Poetry after the Wall: An Introduction*, in *The Germanic Review*, Vol. 77, n. 1, Winter 2002, pp. 3-6.

Michael Eskin, *Stimmengewirr vieler Zeiten: Grünbein's Dialogue with Dante, Baudelaire and Mandel'shtam*, in *The Germanic Review*, Vol. 77, n. 1, Winter 2002, pp. 34-49.

Franco Ferrucci, *Il mito*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, Einaudi, Torino, 1986.

Frank Finlay, Stuart Taberner, *Emerging writers: Introduction*, in *German Life and Letters*, Vol. 55, n. 2, April 2002, pp. 132-136.

Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001.

Jan Otakar Fischer, *Book Reviews The Ghosts of Berlin and Capital Dilemma*, in *Harvard Design Magazine*, n. 7, Winter/Spring 1999, pp. 1-6.

Jaimey Fisher, Barbara Mennel (eds.), *Spatial Turns: Space, Place and Mobility in German Literary and Visual Culture*, in *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, n. 75, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, 2010.

Philip Fisher, *City matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*, in Klaus Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte, Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1988, pp. 106-127.

Michel Foucault, *Eterotopie*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Feltrinelli, Milano, 1988.

Francis Fukuyana, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano, 2003.

Matteo Galli, *Edgar Reitz*, Il Castoro editrice, Milano, 2006.

Antonella Gargano, *Le due modernizzazioni di Berlino*, in Maria Camboni, Antonella Gargano (a cura di), *Città, avanguardie, modernità e modernismo*, Edizioni Università di Macerata, Macerata, 2008, pp. 229-250.

Antonella Gargano, *Demolizioni. Berlino tra progetto architettonico e discorso letterario*, in Anna Chiarloni (a cura di), *Oltre il Muro. Berlino e i linguaggi della riunificazione*, Franco Angeli, Milano, 2009, pp. 25-40.

Katharina Gerstenberger, *Writing the New Berlin. The German Capital in Post-Wall Literature*, Camden House Rochester, New York, 2008.

Stefano Ghislotti, *Filmofanie. Palimpsesti della Venezia cinematografica*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009, pp. 119-130.

Derek Glass, Dietmar Rösler, John J. White (Hg.), *Berlin: literary images of a city. Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1989.

Rolf J. Goebel, *Die (post-)moderne Metropole zwischen Literaturwissenschaft und Cultural Studies. Anmerkungen zur neueren Berlin-Forschung*, in *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 13, n. 1, 2003, pp. 146-156.

Rolf J. Goebel, Andreas Huyssen, *Present Past, urban Palimpsest and the politics of memory*, in *German Quarterly Book Reviews*, Winter 2004, pp. 118-121.

Rolf J. Goebel, "Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte": *Durs Grünbein's Berlin as Cinematic spectacle*, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, pp. 1-20.

Ulrich Greiner, *Mangel an Feingefühl*, in *Die Zeit*, 01.06.1990.

Ulrich Greiner, *Die deutsche Gesinnungsästhetik*, in *Die Zeit*, 09.11.1990.

Johannes Gross, *Die Begründung der Berliner Republik. Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1995.

Jürgen Habermas, *Die Normalität einer Berliner Republik. Kleine Politische Schriften VI-II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995.

Sabine Hake, *Urban Paranoia in Alfred Döblin's Alexanderplatz*, in *The German Quarterly*, Vol. 67, n. 3, Summer 1994, pp. 347-368.

Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

Steffen H. Hantke, *Dead Center: Berlin, the Postmodern Gothic, and Norman Ohler's Mitte*, in *Studies in twentieth and twenty-first century Literature*, Vol. 30, n. 2, Summer 2006, pp. 305-332.

Matthias Harder, *Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren*, in Matthias Harder (Hg.), *Bestandsaufnahmen: deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, pp. 9-26.

Matthias Harder (Hg.), *Bestandsaufnahmen: deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

Matthias Harder, Almut Hille (Hg.), *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde*, Königshausen Neumann Verlag,

Würzburg, 2006.

Klaus Hartung, *Aufbruch ins Zentrum, Berlin ist nicht das Symbol der Vereinigungsmisere, sondern der Ort eines neuen Anfangs*, in *Die Zeit*, 10.09.1998.

David Harvey, *Justice, Nature, and Geography of Difference*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

Bastian Heinsohn, *Protesting the Globalized Metropolis: The local as counterspace in Recent Berlin Literature*, in Jaimey Fisher and Barbara Mennel (eds.), *Spatial Turns: space, place and mobility in German Literary and Visual Culture*, in *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, n. 75, Rodopi B.V., Amsterdam, 2010, pp. 189-210.

Corinna J. Heipcke, *The new Berlin-Roman as paradoxical genre: Tim Staffels' Terrordrom und Tanja Dückers' Spielzone*, in *GFL-Journal*, n. 1, 2003, pp. 45-61.

Andreas Huyssen, *The voids of Berlin*, in *Critical Inquiry*, n. 24, Autumn 1997, University of Chicago, Chicago, pp. 57-81.

Andreas Huyssen, *After the war: Berlin as Palimpsest*, in *Harvard Design Magazine*, n. 10, 2000, pp. 1-5.

Andreas Huyssen, *Present Past, urban Palimpsest and the politics of memory*, Stanford University Press, California, 2003.

Benedikt Jäger, *Verwisch die Spuren! Judith Hermanns Sommerhaus, später als Lesebuch für Städtebewohner*, in *Text & Kontext*, Vol. 29, 2007, pp. 29-47.

Christian Jäger, *Der literarische Aufgang des Ostens. Zu Berlin-Romanen der Nachwendezeit*, in Erhard Schütz, Jörg Döring (Hg.), *Text der Stadt-Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Weidler, Berlin, 1999, pp. 16-31.

Paolo Jedlowski, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

Thomas Jung, *Topographie der Wenderfahrung, Thomas Brussigs Sonnenallee als Gedächtnisort einer Zeitenwende*, in Matthias Harder, Almut Hille (Hg.), *Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde*, Königshausen Neumann Verlag, Würzburg, 2006, pp. 273-286.

Lutz Koepnick, *Forget Berlin*, in *The German Quarterly*, Vol. 74, n. 4, Autumn 2001, Blackwell Publishing, pp. 343-354

Brian Ladd, *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*, University Press, Chicago, 1997.

Phil C. Langer, *Kein Ort. Überall. Die Einschreibung von Berlin in die deutsche Literatur der neunziger Jahre*, Weidler Buchverlag, Berlin, 2002.

Susanne Ledanff, *Metropolisierung der deutschen Literatur? Welche Möglichkeiten eröffnet das vereinigte Berlin und die neue Berliner Urbanität?*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 275-289.

Karen Leeder, *Another piece of the past: stories of a new German identity*, in *Oxford German Studies*, n. 33, 2004, pp. 125-147.

Henri Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando Editore, Roma, 1973.

Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio Editore, Padova, 1974.

H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974 (trad. ing. *The production of space*, translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishers, Oxford, 1991).

Richard Lehan, *The City in Literature*, University of California Press, California, 1998.

Massimo Leone, *Le Parkour sémiotique – Pratiche urbane di invenzione della naturalità*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009, pp. 147-167.

Sigrid Löffler, *Die Spaß-Generation hat sich müde gespielt*, in *Die Zeit*, 29.11.1996.

Paul M. Lützel, *Postmetropolis: Peter Schneiders Berlin Trilogie*, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, pp. 91-110.

Jean F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2005.

Monika Maron, *Die Schriftsteller und das Volk*, in *Der Spiegel*, 12.02.1990.

Michela Marzano, *Il sogno dell'iper corpo che dominerà il mondo*, in *La Repubblica*, 16.01.2010.

Helga Meise, *Mythos Berlin, Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann*, in Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (Hg.), *Fräuleinwunder Literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005, pp. 125-150.

Anne-Rose Meyer, *Metropolenpoesie: Durs Grünbeins Berlin-Gedichte*, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, pp. 21-47.

Claudio Minca, *Postmodern Geography, Theory and Praxis*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001.

Franco Moretti, *Homo Palpitans. Come il romanzo ha plasmato la personalità urbana*, in *Segni e stili del moderno*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1987, pp. 138-163.

Bodo Morshäuser, *Liebeserklärung an eine häßliche Stadt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

Jan Müller, *Karl Heinz Bohrer on German National Identity: Recovering Romanticism and Aestheticizing the State*, in *German Studies Review*, n. 23, 2000, pp. 297-316.

Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Rowohlt Verlag, Berlin, 2009.

Cristiano Oddi, *Dalla città allo spazio disneyficato. Gli artifici del palinsesto urbano*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009, pp. 41-72.

Mauro Pala, *Here is where we meet di John Berger. Mediazioni mitiche, anomalie dello sguardo e altri diaframmi dell'immaginario urbano*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009, pp. 213-214.

Helmut Peitsch, *Zur Rolle des Konzepts 'Engagement' in der Literatur der 90er Jahre: ein gemeindeutscher Ekel gegenüber der engagierten Literatur?*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 41-47.

Greta Perletti, *La città-memoria. Palinsesti vittoriani*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009, pp. 41-72.

Matthias Politycki, *Der Amerikanische Holzweg. Am Anfang vom Ende einer deutschsprachigen Literatur*, in *Frankfurter Rundschau*, 18.03.2000.

Iris Radisch, *Die zweite Stunde Null*, in *Die Zeit*, 07.10.1994.

Iris Radisch, *Es gibt zwei deutsche Gegenwartsliteraturen in Ost und West*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 1-14.

Friedhelm Rathjen, *Crisis? What Crisis?*, in Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, pp. 9-17.

Moritz Reininghaus, *Franz Hessel: Spazieren in Berlin*, Vbb, Berlin, 2011.

Rolf G. Renner, *Konstanz und Variation deutscher Intellektuellen Diskurse*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 17-30.

Alexandra Richie, *Faust's Metropolis: A History of Berlin*, Carrol & Graf, New York, 1998.

David Roberts, *Einleitung*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, in Stauffenburg Verlag, Tübingen,

2001, pp. 11-16.

Gabriele Romagnoli, *Il Romanzo che verrà. La scrittura del futuro*, in *La Repubblica*, 17.04.2010.

Eva Rüschemann (ed.), *Moving pictures, Migrating Identities*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

Judith Ryan, *Das Motiv der Schädelnähte bei Durs Grünbein*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 301-315.

Andreas Schäfer, *Berlin ein Fragezeichen. Das offene Berlin und die Literatur*, in *Neue Deutsche Literatur, Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik*, n. 44, Juli/August, 1996, pp. 128-141.

Mirjam Schaub, *Phantombilder der Kritik. Ein Blick in die Kartei für junge deutschsprachige Literatur*, in Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, pp. 170-175.

Klaus Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte, Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1988.

Frank Schirmmacher, *Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.10.1989.

Frank Schirmmacher, *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.11.1990.

Magnus Schlette, *Ästhetische Differenzierung und flüchtiges Glück. Berliner Großstadtleben bei T. Dückers und J. Hermann*, in Erhard Schütz, Jörg Döring (Hg.), *Text der Stadt-Reden von Berlin: Literatur und Metropole seit 1989*, Weidler, Berlin, 1999, pp. 71-94.

Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Carl Hanser Verlag, München, 2003 (trad. it. *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Bruno Mondadori, Milano, 2009).

Karl Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio. Città e simultaneità*, in Rossana Bonadei (a cura di), *Naturaleartificiale. Il palinsesto urbano*, Lubrina Editore, Bergamo, 2009, pp. 27-38.

Helmut Schmitz, *Denouncing globalisation: Ingo Schramm's Fitchers Blau*, in Stuart Taberner (ed.), *German Literature in the Age of Globalization*, University of Birmingham Press, Birmingham UK, 2004, pp. 145-167.

Erhard Schütz, Jörg Döring (Hg.), *Text der Stadt-Reden von Berlin: Literatur und Metropole seit 1989*, Weidler, Berlin, 1999.

Hania Siebenpfeiffer, *Topographien des Seelischen, Berlinromane der neunziger Jahre*, in Matthias Harder (Hg.), *Bestandsaufnahmen: deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, pp. 85-104.

Roswitha Skare, *Auf der Suche nach Heimat? Zur Darstellung von Kindheitsheimaten in Texten jüngerer ostdeutscher Autorinnen und Autoren nach 1990*, in Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001, pp. 237-251.

Eduard W. Soja, *The socio-spatial dialectic*, in *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 70, n. 2, June 1980, pp. 207-225.

Eduard W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in critical Social Theory*, Verso Press, London, 1989.

Eduard W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

Hans-Georg Soldat, *Die Wende in Deutschland im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur*, in *German Life and Letters*, n. 50, April 1997, pp. 133-154.

Stefan Sprang, *Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema Medien ihre Gegenwärtigkeit beweisen kann*, in Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, pp. 49-60.

Hajo Steinert, *Döblin, dringend gesucht! Berlin-Romane der neunziger Jahre*, in Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, pp. 234-245.

Katja Stopka, *Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann*, in Matthias Harder (Hg.), *Bestandsaufnahmen: deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, pp. 147-166.

Stuart Taberner, *A New Modernism or Neue Lesbarkeit?: Hybridity in Georg Klein's Libidissi*, in *German Life and Letters*, Vol. 55, n. 2, April 2002, pp. 137-148.

Stuart Taberner (ed.), *German Literature in the Age of Globalization*, University of Birmingham Press, Birmingham UK, 2004.

Stuart Taberner, *Introduction: literary fiction in the Berlin Republic*, in Stuart Taberner (ed.), *Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic*, Cambridge U.P., New York, 2007, pp. 1-19.

Stuart Taberner (ed.), *Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic*, Cambridge U.P., New York, 2007.

Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2002.

Silvio Vietta, *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert: mit aktuellen Adressen und Informationen*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2001.

Andrew J. Webber, *Berlin in The Twentieth Century. A Cultural Topography*, University Press, Cambridge, 2008.

Volker Wehdekind (Hg.), *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2000.

Volker Wehdeking, *Mentalitätswandel in der Gegenwartsprosa - Berliner Autor(inn)en und Themen*, in Volker Wehdeking, Anne-Marie Corbin (Hg.), *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2003, pp. 7-25.

Volker Wehdeking, Anne-Marie Corbin (Hg.), *Deutschsprachige Erzählprosa seit 1990 im europäischen Kontext. Interpretationen, Intertextualität, Rezeption*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 2003.

Brigitte Weingart, *Global Village Berlin: Rainald Goetz's Internet Journal Abfall für alle*, in *Gegenwartsliteratur*, n. 4, 2005, pp. 48-69.

Bertrand Westphal, *Il palinsesto urbano: una lettura geocritica di Parigi*, in *Dintorni*, n. 4, 2008, pp. 17-28.

Bertrand Westphal, *Geocritica, Reale Finzione Spazio*, Armando editore, Roma, 2009.

Michael Z. Wise, *Capital Dilemma, Germany's Search for a new Architecture of Democracy*, Princeton Architectural Press, New York, 1998.