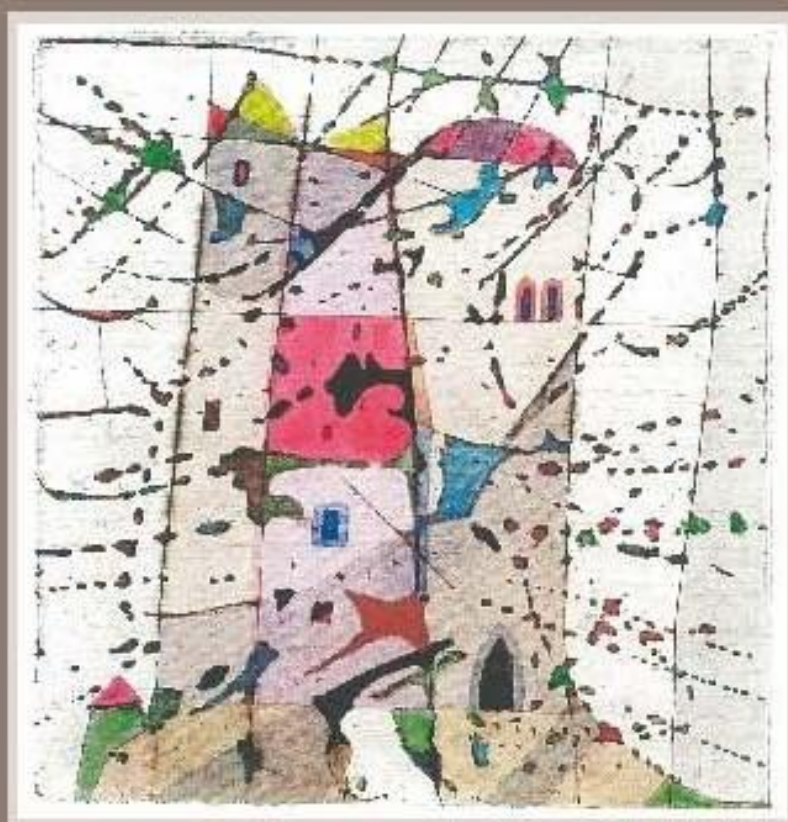


La prosa della riunificazione

IL ROMANZO IN LINGUA TEDESCA
DOPO IL 1989

a cura di ANNA CHIARLONI



Edizioni dell'Orso

**La prosa della riunificazione.
Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989**

a cura di Anna Chiarloni



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2002

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15100 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 – Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

ISBN 978-88-7694-632-5

*Rappresentazioni del paesaggio urbano nel romanzo della Wende:
Erich Loest, Brigitte Burmeister, Günter Grass*

di Michele Sisto

A Lily

I

Questo studio nasce da una suggestione architettonica e topografica prima che letteraria. Chiunque abbia visitato Berlino o una qualsiasi città dell'ex Ddr (non solo dopo la riunificazione) ha avuto esperienza di quella che Elena Carlini e Pietro Valle definiscono una «topografia traumatizzata». In pochi luoghi come la Germania orientale, spiegano i due architetti, la storia ha impresso con altrettanta violenza le sue tracce:

La città è stata (ed è ancora) il campo di battaglia delle opposte ideologie che si sono combattute nel ventesimo secolo, ognuna delle quali ha cercato di investire lo spazio con un progetto assoluto senza mediarlo con le preesistenze. La successione degli eventi storici è stata troppo rapida per portare a compimento questi progetti e il risultato è un assommarsi di frammenti costruiti di utopie diverse che si scontrano, si accavallano e si cancellano¹.

Con gli avvenimenti del 1989 si è aperto un nuovo capitolo di questa tormentata vicenda. Il tramonto del socialismo nella ex Ddr ha determinato al contempo la fine di una teoria urbanistica e di una prassi architettonica che in

¹ E. CARLINI, P. VALLE, *La città in movimento. Geografia dell'Est urbano negli anni Novanta*, in E. BANCHELLI (a cura di), *La cortina invisibile. Mutazioni del paesaggio urbano tedesco dopo la riunificazione. Testi – immagini – riflessioni*, Bergamo University Press, Bergamo 1999, p. 143. Il volume, nato dalla mostra itinerante “La cortina invisibile. Mutazioni urbane nella Germania orientale dopo il 1990”, raccoglie, oltre ad un’ampia documentazione fotografica, una serie di interventi di carattere assai eterogeneo – testimonianza, lettura architettonica, commento letterario, analisi linguistica – che costituiscono nel loro complesso una suggestiva panoramica sull’attuale condizione di Berlino come di Dresda, Halle, Lipsia, Rostock. Per una recensione vedi «L’Indice», 16 (2000) n. 5, p. 37.

quarant'anni avevano conferito alle città dell'est una fisionomia inconfondibile, in cui, nel bene e nel male, i loro cittadini si riconoscevano.

La caduta del muro costituisce un momento emblematico, che vede coincidere l'evento politico con quello architettonico: in pochi giorni, dopo il 9 novembre, la doppia linea di cemento viene smantellata, liberando una striscia di «terra di nessuno» che attraversa l'intera Berlino, un vuoto che va ad aggiungersi a quelli così caratteristici dei paesaggi urbani orientali². Nei mesi successivi, prima ancora dell'unificazione politica, si moltiplicano le proposte e i progetti per riempire quel vuoto, e più in generale per modificare il volto di Berlino e delle principali città orientali, adeguandolo ai nuovi tempi³.

A distanza di più di dieci anni il cambiamento è percepibile quasi ad ogni angolo di strada; meno evidente è cosa ne sia stato delle vecchie città socialiste e dei loro cittadini.

Quanto ed in che modo le une e gli altri siano mutati è quello che vorrei mostrare attraverso la lettura di tre romanzi: *San Nicola* [*Nikolaikirche*] (1995) di Erich Loest, *È una lunga storia* [*Ein weites Feld*] (1995) di Günter Grass e *Sotto il nome Norma* [*Unter dem Namen Norma*] (1994) di Brigitte Burmeister⁴. Si tratta di opere estremamente eterogenee per forme e contenuti, che tuttavia lette in sequenza ci permettono di ripercorrere, nella finzione narrativa, l'intero arco cronologico della *Wende*: dagli ultimi anni della Ddr (Loest), ai mesi cruciali compresi tra la caduta del muro e l'unificazione politica (Grass), all'incertezza dei primi passi della Germania unita (Burmeister).

La mia scelta è caduta su questi tre testi perché in essi la rappresentazione del paesaggio urbano non si limita alla semplice descrizione, ma svolge un ruolo fondamentale nel meccanismo narrativo. Dopo aver illustrato in breve quale rapporto ciascun autore abbia con la città rappresentata, procederò osservando quale parte o aspetto di essa venga messo in evidenza, in che misura la vicenda dei personaggi ne sia determinata e quali strumenti retorici (metafore, *leitmotive*, etc.) vengano impiegati.

Non troveremo naturalmente nell'opera letteraria uno specchio attendibile della realtà, piuttosto alcune preziose suggestioni su come questa venga percepita, in particolare dai cittadini orientali, il cui punto di vista i tre autori

² Cfr. A. HUYSEN, *The Voids of Berlin*, in «Critical Inquiry», 24 (1997) n. 1, pp. 57-81.

³ Per una visione d'insieme sui cambiamenti intervenuti nel paesaggio berlinese è utile il catalogo realizzato dalla *Senatsverwaltung für Stadtentwicklung* per la settima Biennale di Architettura a Venezia: H. STIMMANN (a cura di), *Berlino. Berlin. 1940-1953-1989-2000-2010. Physiognomie einer Großstadt*, Skira, Milano 2000. Interessanti soprattutto la successione cronologica delle planimetrie tematiche del centro cittadino (relative a distruzioni belliche, nuove costruzioni, pianificazione viaria e destinazione degli edifici) ed il materiale fotografico sugli interventi più recenti.

⁴ Accanto ai riferimenti bibliografici indico fin d'ora le sigle con cui i testi sranno richiamati in nota: E. LOEST, *Nikolaikirche*, Linden, Leipzig 1995 (Nk), G. GRASS, *Ein weites Feld*, Steidl, Göttingen 1995 (EwF), B. BURMEISTER, *Unter dem Namen Norma*, Klett-Cotta, Stuttgart 1994 (UNN). Solo del romanzo di Grass è disponibile la traduzione italiana, curata da Claudio Groff per l'Einaudi (1998). Dove non altrimenti indicato la traduzione è mia.

hanno scelto di privilegiare. L'ipotesi di fondo è che l'assetto e l'aspetto della città tornino con la *Wende* a costituire il terreno privilegiato su cui, come accadeva nel romanzo realista di fine ottocento e poi in quello espressionista degli anni tra le due guerre, si misura il cambiamento di un'intera società.

II

«*Das bröckelnde Leipzig, die Heldenstadt!*»⁵. Qual era l'aspetto di una città orientale prima della *Wende*? In poche parole Günter Grass ferma l'immagine di Lipsia come in una stampa ottocentesca: la «città degli eroi», che le grandi manifestazioni dell'ottobre 1989 portano sui teleschermi di mezzo mondo, è una città che cade a pezzi. Così si presenta anche ad Erich Loest, quando poco dopo la caduta del muro vi fa ritorno:

Daß es weiter bergab gegangen ist mit meiner Stadt, hatte ich gehört und im Fernsehen gesehen; es ist noch schlimmer als ich vermutete. Manche Viertel waren unbeschadet über den Krieg gekommen, Bürger hatten dort solider noch als anderswo gebaut, denn Leipzig war eine reiche Stadt gewesen. Jetzt sind gar Waldstraßen- und Musikviertel kurz vor dem Kollaps [...] 'Ruinen schaffen ohne Waffen' ist ein bitterer Slogan⁶.

Nessuno scrittore come Erich Loest ha raccontato le strade, la gente, la storia di Lipsia. Originario di Mittweida, Loest vi si stabilisce nel 1947, all'età di 21 anni: collabora con la *Leipziger Volkszeitung* e svolge l'attività di libero scrittore, assumendo dopo pochi anni la carica di presidente della locale Unione degli scrittori. Nel 1957 viene arrestato con l'accusa di attività controrivoluzionaria: gli interrogatori si svolgono nel presidio della Stasi al n° 24 del Dittrichring, un edificio tristemente famoso che i lipsiensi chiamano *Runde Ecke* (Angolo rotondo) per l'inconsueta forma della facciata. Dopo aver scontato una condanna di sette anni e mezzo nel carcere di Bautzen, riprende a scrivere: nel 1977 pubblica il primo romanzo di ambientazione lipsiense, *Va come deve*

⁵ *EnF*, p. 97: «Lipsia che va a pezzi. La città degli eroi!». In un brano del quinto capitolo il protagonista del romanzo, Fonty, ripercorre i principali momenti della *Wende* immaginando come sarebbero stati illustrati sulle stampe di Neuruppin, che fino all'inizio del novecento contavano tra i più popolari ed efficaci mezzi di diffusione delle notizie. Qui, tra i festeggiamenti per i 40 anni della Ddr e l'annuncio delle dimissioni di Honecker, è la volta delle Manifestazioni del Lunedì a Lipsia.

⁶ E. LOEST, *Als wir in den Westen kamen*, Linden, Leipzig 1997, p. 13: «Che con la mia città si fosse caduti ancora più in basso l'avevo sentito e visto in televisione; è ancora peggio di quello che mi aspettavo. Alcuni quartieri avevano passato la guerra senza danni; lì i cittadini avevano costruito ancor più solidamente che altrove, perché Lipsia era stata una città ricca. Adesso anche i quartieri di Waldstraße e dei Musicisti sono vicini al collasso [...] 'Fare macerie senza armi' è uno slogan amaro. I quartieri menzionati da Loest sono tuttora tra i più eleganti della città: il primo tradizionalmente abitato da ebrei, il secondo concentrato intorno all'antica Gewandhaus, distrutta dai bombardamenti e ricostruita altrove.

andare [*Es geht seinen Gang*]. Anche dopo essersi stabilito nella Germania federale continua a scrivere della sua città, nell'autobiografia *Sulla terra una spaccatura* [*Durch die Erde ein Riß*] (1981), e nei romanzi *Monumento alla battaglia delle nazioni* [*Völkerschlachtdenkmal*] (1984) e *Decorazioni* [*Zwiebelmuster*]⁷ (1985). Tornato a Lipsia nel 1990 Loest comincia un lungo lavoro di ricerca, consultando gli archivi ed intervistando i protagonisti dell'autunno precedente⁸. A suggerire la composizione di un romanzo sulla base del materiale raccolto è stato – a detta dell'autore – proprio il collega Grass: «*Erich, du mußt das schreiben!*». *Nikolaikirche* è pronto in cinque anni⁹.

Lo spazio del romanzo è la Lipsia del periodo compreso tra il 1985 e il 1989: una città che appare umiliata. Quasi ad ogni angolo la guerra e decenni di edilizia socialista hanno lasciato segni traumatici. Edifici abbandonati, balconi pericolanti, finestre sfondate non sono rari a vedersi; spesso, anche in pieno centro uno spiazzo adibito a parcheggio o lasciato a prato denuncia la vistosa assenza di un palazzo caduto nei bombardamenti; le frettolose ricostruzioni del dopoguerra determinano accostamenti stridenti tra le lineari geometrie del moderno e il barocco o lo *Jugendstil* degli edifici più antichi. La sottile trama di descrizioni che attraversa *Nikolaikirche*, restituisce innanzitutto quest'immagine decadente della città:

Die Läden in diesem Viertel waren vernagelt, wenige zu Wohnungen umgebaut, andere verkamen als Läger für Altpapier und leere Flaschen. Hinter die Scheiben in den Erdgeschoßwohnungen waren Decken gespannt, die Ritzen zwischen Doppelfenstern mit Papier verstopft. «Leipziger Volkszeitung» im vorletzten Daseinzweck, im Frühjahr würde sie in den Kachelöfen abgefackelt werden, staubgraue Würste bis dahin. Das alles hielt sich vielleicht noch einen Winter oder zwei, bis jemand auch hier die Kugelramme dröhnen ließ. Kinder sollte man nicht für diese Stadt zeugen, sie sollte aussterben, absterben und in tausend Jahren ausgegraben werden aus ihrem stinkenden Staub¹⁰.

A determinare l'abbandono di interi quartieri alla decadenza avevano concorso non solo le ristrettezze finanziarie delle amministrazioni ma anche motivazioni

⁷ *Zwiebelmuster* sono le decorazioni a motivi di cipolla caratteristiche delle porcellane di Meissen.

⁸ La vicenda narrata si basa in parte su fatti realmente accaduti, di cui Loest dà conto in *Als wir in den Westen kamen*, pp. 131-134.

⁹ Prima ancora che sia pubblicato ne viene tratta una *fiction* in due parti, che in tv viene seguita da quattro milioni di spettatori. Pochi mesi dopo il successo si ripete in libreria.

¹⁰ *Nk*, pp. 385-386: «I negozi in questo quartiere erano chiusi con assi inchiodate, pochi erano stati adattati ad abitazioni, altri andavano in rovina come depositi di cartastraccia e bottiglie vuote. Dietro i vetri negli appartamenti al piano terra erano tesi dei panni, le crepe delle doppie finestre tappate con carta. *Leipziger Volkszeitung* nella sua penultima ragione d'essere, in primavera sarebbe stata bruciata nella stufa di maiolica, fino ad allora salsicce grigiopolvere. Tutto questo sarebbe durato forse ancora un inverno o due, finché qualcuno avrebbe fatto rimbombare anche qui il maglio demolitore. Per questa città non si dovrebbero fare figli, dovrebbe scomparire, morire e fra mille anni essere dissepolta dalla sua polvere maleodorante».

ideologiche: «*Wir können das Erbe des Kapitalismus nicht im Nu beseitigen*»¹¹ era l'argomento addotto dalla burocrazia, e i *Mietshäuser*, le case d'affitto ottocentesche che costituiscono il tessuto urbano di gran parte delle città tedesche, erano sbrigativamente etichettate come deleteria architettura borghese. Di qui una politica urbanistica orientata, piuttosto che al risanamento dei vecchi edifici, alla costruzione di nuovi, nella maggior parte dei casi senza alcun riguardo per il contesto architettonico. In poche frasi, tra l'ironico e l'amaro, Loest denuncia la parabola a suo dire fallimentare di quarant'anni di edilizia socialista:

Die Stadt begann mit Gründerzeithäusern zwischen Gärten. Wahrscheinlich hätten sie damals weitergebaut, wenn nicht der Weltkrieg dazwischengekommen wäre. In den sechziger Jahren hatten sie mit diesem Genossenschaftstyp gewurstelt und in den siebziger Plattenscheiben quergestellt¹².

Naturalmente quella di Loest è solo una delle possibili rappresentazioni del paesaggio lipsiense. La realtà è più complessa e sfumata, e la fisionomia di Lipsia come di gran parte della città orientali, per quanto obiettivamente traumatizzata, non si presta soltanto a valutazioni negative. L'impietosa rappresentazione ne viene data in *Nikolaikirche* è funzionale ad un preciso progetto narrativo, che tende a collegare il degrado architettonico della città alla degenerazione politica del socialismo reale.

Lo scenario di vera e propria barbarie architettonica delineato da Loest ha il suo punto focale nella demolizione della duecentesca *Paulinerkirche*, nota anche come *Universitätskirche*. Siamo nel maggio del 1968. La chiesa, come l'adiacente palazzo dell'università, l'*Augusteum*, sono stati danneggiati solo in misura minima dai bombardamenti: a decretarne la distruzione non sono dunque motivi strutturali, ma unicamente ideologici. Negli anni successivi sulle macerie dei due edifici viene costruito il bianco e lineare palazzo della *Karl-Marx-Universität*, che a tutt'oggi con l'annesso grattacielo di 142 metri domina l'Augustusplatz (ex Karl-Marx-Platz) e l'intero *skyline* della città¹³. L'episodio,

¹¹ *Ibid.*, p. 25: «Non possiamo liquidare l'eredità del capitalismo in un batter d'occhio».

¹² *Ibid.*, p. 42: «La città cominciava con palazzine di fine ottocento tra giardini. Probabilmente avrebbero continuato a costruire se non fosse intervenuta la guerra. Negli anni sessanta avevano lavoricchiato con questo modello cooperativistico e nei settanta avevano piazzato di traverso casermoni prefabbricati». Lo sviluppo della politica edilizia nella Ddr è delineato nel volumetto, purtroppo datato, di L. SPAGNOLI, *Architettura e urbanistica nella Repubblica Democratica Tedesca*, Cappelli, Bologna 1975.

¹³ Oggi intorno al rilievo raffigurante Karl Marx che orna la facciata del palazzo è stata eretta un'installazione di travi metalliche dipinte di rosso, che indicano il punto esatto in cui sorgeva la chiesa. Una targa ricorda la data della demolizione e la responsabilità dei cittadini, che non seppero impedirla. Un'ampia documentazione sulla vicenda della chiesa e sul dibattito suscitato dalla recente proposta di ricostruirla è disponibile sui siti www.paulinerkirche.de e www.paulinerverein.de (lo stesso Loest prende parte alla discussione); alla pagina http://front.informatik.uni-leipzig.de/~zerbst/uni_hist/stpauli6.htm si trova invece del materiale fotografico.

che in passato Loest aveva già evocato più volte¹⁴, diventa in *Nikolaikirche* motore e motivo unificante della narrazione.

La struttura del romanzo è infatti organizzata intorno al fondamentale contrasto tra due istanze: il mantenimento dello *status quo*, perseguito dalla Stasi, e l'eversiva richiesta di democratizzazione del paese, avanzata dai cittadini. Questo contrasto non solo polarizza i rapporti tra i personaggi, che si schierano per l'una o per l'altra istanza, ma anche la geografia della città. Approssimando infatti l'irregolare geometria del *Ring*, l'anello di viali che circonda il centro storico (il «*Ring*») ad un cerchio, si osserva come i due edifici chiave del racconto siano situati in posizione diametralmente opposta: ad ovest, la *Runde Ecke*; ad est la *Nikolaikirche*.

La chiesa del parroco Ohlbaum, in cui è riconoscibile la figura storica di Christian Führer, è il luogo in cui nasce e si sviluppa il movimento di contestazione. Durante le preghiere per la pace del lunedì, dedicate al tema della non-violenza, si moltiplicano i riferimenti all'attualità politica, e lentamente la chiesa di San Nicola diventa un punto di riferimento per tutti i cittadini che vorrebbero riaprire la discussione sulla gestione dello Stato. La controparte di questo movimento è, nella ricostruzione di Loest, unicamente la Stasi: non il partito, né l'esercito, ma i tentacolari servizi segreti, a significare l'ormai definitiva involuzione della Ddr in un mero stato di polizia.

Ecco perché la meta del corteo che il 9 ottobre 1989 si forma spontaneamente all'uscita dalla *Nikolaikirche* non può che essere la *Runde Ecke*. Da un edificio all'altro i dimostranti percorrono per le strade della città un arco di circonferenza, al quale Loest fa corrispondere idealmente l'impianto circolare del romanzo, che si apre e si chiude sulla sala ovale del presidio della Stasi. Una circolarità formale che dà il senso della lenta ma inesorabile decadenza di un potere da tempo ormai privo del suo fondamento nella vita civile del paese.

Le prime righe del romanzo descrivono la sala di controllo all'interno della *Runde Ecke* come uno spazio chiuso, rigidamente delimitato e quasi privo di punti di contatto con l'esterno:

Der Raum hatte die Form eines Rugbyballs. Türen verbanden die gewölbte Längsseite zum Ring hin mit einem dekorativen Balkon, und Türen führten von den Schmalseiten zu Vorzimmern, Korridoren und Treppen, einem Labyrinth immer neuer Anbauten, die tief in den Hügel gegraben waren, auf dem irgendwann die erste Siedler von zwei Flüssen geschützt, ihre Zäune geflochten hatten. Der Architekt hatte die Rundung der Fassade nach innen abfedern müssen, um dahinter in der üblichen rechtwinkligen Form weiterbauen zu können¹⁵.

¹⁴ In *Völkerschlachtdenkmal* vi è dedicato per intero il dodicesimo capitolo.

¹⁵ *Nk*, p. 7: «La sala aveva la forma di un pallone da rugby. Porte collegavano la lunga parete curva che dava sul Ring con un balcone ornamentale, e porte conducevano dalle pareti più strette ad anticamere, corridoi e scale, ad un labirinto di sempre nuove costruzioni annesse, profondamente scavate nella collina sulla quale un giorno i primi coloni, protetti da due fiumi, avevano intrecciato i

Il narratore Loest ricorre raramente a strategie metaforiche o simboliche. In *Nikolaikirche* fa però almeno due eccezioni, e proprio nella descrizione dei due edifici chiave. È significativo ad esempio che le porte della sala di controllo diano da una parte sulla città (attraverso il balcone, che però è solo «decorativo», e più avanti si dirà che è «raramente usato»), dall'altra su un labirinto di stanze e di edifici annessi che ha qualcosa di kafkiano: la rappresentazione surreale di un apparato oppressivo che non trova più giustificazioni al di fuori di se stesso. La descrizione della sala è ripresa alla lettera nell'incipit dell'ultimo capitolo, e variata nell'immagine di una fortezza che si prepara a fronteggiare un assedio: il corteo dei dimostranti sta per raggiungere l'edificio e l'isolamento del potere è ormai assoluto¹⁶.

La seconda eccezione riguarda la *Nikolaikirche*: in emblematica opposizione con l'inaccessibilità della *Runde Ecke* il motto della chiesa è «*Offen für alle*»¹⁷. Nella sommaria descrizione che nel prologo viene dedicata all'edificio l'attenzione del lettore è attratta soprattutto sulla fuliggine che ne annerisce la facciata. Il motivo della cappa di smog che aleggia sulla città ricorre più volte nel romanzo ed allude al soffocante controllo esercitato dallo stato poliziesco. L'aria è satura dei gas di scarico delle Trabant e dei residui di combustione della lignite, due elementi caratteristici sia dell'economia che del paesaggio della Ddr¹⁸:

Dunkel war der Stein der Kirche, ruß- und abgasgeschwärzt. Mit ihren Nischen und Anbauten war sie kaum höher als die Häuser rundum, wenn man vom Turm absah. Die Unikirche war von den Genossen im Mai '68 weggesprengt worden, hundert meter entfernt hatte Nikolai womöglich ihren Geist aufgesogen. Das schien vorstellbar, wenn man sich auf die Denkweise von Christen einließ: Den Herrn Jesus

loro recinti. L'architetto aveva dovuto ammorbidire la curvatura della facciata sulla parete interna, per poter poi continuare a costruire nel consueto modo rettilineo».

¹⁶ *Ibid.*, p. 481: «Der Raum war eiförmig wie ein Rugbyball, an der gestreckten Wölbungsseite zum Ring hin ein selten genutzter Balkon vorgesetzt. Türen an den Schmalseiten führten zu Vorzimmern, Korridoren und Treppen, dem Labyrinth immer neuer Anbauten und Zubauten, die durch Scherengitter unpassierbar gemacht werden konnten, und letzten Endes zu den an diesem Nachmittag verriegelten Toren [...] Es war, als ob vor einer Burg die Zugbrücken hochgezogen worden wären und nur noch ein Schlupfloch tief unten im Gebüsch blieb». («La sala era di forma ovale come un pallone da rugby; sulla lunga parete curva che dava sul Ring era posto un balcone raramente usato. Porte sulle pareti più corte conducevano ad anticamere, corridoi e scale, ad un labirinto di sempre nuove costruzioni annesse ed aggiunte che per mezzo di saracinesche potevano essere rese impenetrabili, ed infine al portone che questo pomeriggio era stato sprangato [...] Era come se davanti a una fortezza ogni ponte levatoio fosse stato sollevato e rimanesse soltanto uno stretto passaggio nascosto giù nella boscaglia»).

¹⁷ «Aperta per tutti».

¹⁸ *Né*, pp. 150, 155 e 385. Accennando a più riprese al tema dell'inquinamento peraltro Loest infrange consapevolmente quello che nella Ddr era un tabù. La rigorosa censura statale è stigmatizzata nel quinto capitolo di *Nikolaikirche*, intitolato «*Auswertung eines Films*», in cui la polizia sequestra la macchina fotografica con cui alcuni giovani avevano documentato le disastrose condizioni del paesaggio nei pressi di una miniera di lignite a cielo aperto poco distante da Lipsia.

hatten die Genossen vom Karl-Marx-Platz verjagt, nun igelte er sich in dieser Bastion ein¹⁹.

Istituendo un legame ideale tra le due chiese Loest fa della *Nikolaikirche* il motore della narrazione. L'edificio rimasto in piedi diventa monumento a quello abbattuto: non solo ne conserva la memoria ma ne raccoglie l'eredità spirituale. La distruzione della Chiesa dell'Università assume i connotati mitici di un peccato originale che avrà per conseguenza la caduta di chi se ne è macchiato: in questa prospettiva gli eventi dell'ottobre '89 si presentano come una nemesi storica. Per ribadire questo significato Loest ricorre ad un efficace sincretismo, sovrapponendo al motivo cristiano della migrazione di Cristo da una chiesa all'altra quello pagano dell'idra a cui ricresce il capo mozzato. Così nella descrizione dell'abbattimento della chiesa:

Da barst die Gibelspitze der Universitätskirche, wand sich wie im Totenkampf, während von ihren Fundamenten Sprengstaub aufstieg; dahinter wurden Dach und Turm von St. Nikolai sichtbar. Eine Kirche stürzte und gab dadurch der anderen Raum und Gewicht, es war, als ob man einene Hydra den Kopf abschlug, und sofort sprang ein anderer hoch²⁰.

Sul piano politico la distruzione della chiesa rappresenta per i cittadini di Lipsia un trauma analogo a quello che nello stesso 1968 scosse l'intera società tedesco-orientale, alla vista dei carri armati del proprio paese accanto a quelli sovietici sulle strade di Praga. Il manifestarsi della violenza del regime, armata là dei carri armati qui delle ruspe, segna l'irrevocabile incrinarsi del rapporto di fiducia tra cittadini e dirigenza politica²¹. Ne conseguono i primi atti di una

¹⁹ *Ibid.*, pp. 10-11: «Scura era la pietra della chiesa, annerita dalla fuliggine e dai gas di scarico. Nonostante le nicchie e gli edifici annessi non era più alta delle case che la circondavano, se si eccettuava il campanile. La chiesa dell'Università era stata fatta saltare dai compagni nel maggio del '68; a cento metri di distanza quella di san Nicola aveva se possibile accolto il suo spirito. Il che appariva plausibile, se ci si calava nel modo di pensare dei cristiani: i compagni della Karl-Marx-Platz avevano scacciato il Signore Gesù, ed ora egli si arroccava dentro questo bastione».

²⁰ *Ibid.*, p. 287: «La cima del timpano della chiesa si spaccava, si torceva come in una lotta mortale mentre dalle fondamenta saliva una nube di polvere; dietro, il tetto e la torre di San Nicola diventavano visibili. Una chiesa crollava e dava così ad un'altra spazio e peso: era come se a un'idra si fosse mozzata la testa, ed immediatamente ne spuntasse un'altra». La descrizione ricorre, quasi identica, in *Als wir in den Westen kamen*, pp. 90-100; ma si vedano anche E. LOEST, *Völkerschlachtdenkmal*, DTV, München 1987, pp. 257-258 e S. BRANDT, *Vom Schwarzmarkt nach St. Nikolai. Erich Loest und seine Romane*, Linden, Leipzig 1998, pp. 168-169.

²¹ È interessante come in *Nikolaikirche*, ed anche nei romanzi di Grass e Burmeister, questo punto di non ritorno appaia retrodatato al 17 giugno 1953, ovvero alla repressione armata della protesta degli operai berlinesi contro l'innalzamento delle norme di produzione (cfr. *Nk*, pp. 479 e 510; *EW*F, pp. 560-565; *UNN*, pp. 65-76). Sembra che, almeno per i due scrittori tedesco-orientali, un tentativo di anticipare il momento della propria disillusione ai primissimi anni di vita dello stato socialista, allo scopo forse di connotare il periodo successivo univocamente come un periodo di resistenza o distanza dal regime. Diverso è il caso di Grass che, non sospettabile di connivenza, torna sugli eventi del '53 per tracciare un parallelo con altre due sollevazioni popolari che a suo parere

resistenza destinata via via a crescere. Mescolando storia e finzione Loest ne ripercorre le vicende, dall'azione degli studenti che nel '68 tentarono di impedire la demolizione della chiesa, alla protesta del pubblico del *Gewandhaus* che pochi mesi dopo accolse con un applauso lo striscione con la scritta «*Wir fordern Wiederaufbau*»²², alla provocatoria attività di un gruppo di studio sulla «Storia delle chiese di Lipsia» nel quale si riuniscono alcuni personaggi minori del romanzo. Così contestualizzati i lunedì della *Nikolaikirche* appaiono come l'esito finale di un processo avviatosi molto tempo prima.

Quello dell'eredità della *Universitätskirche* è un motivo eminentemente letterario attraverso cui Loest mette in rilievo il rapporto estremamente concreto e nevralgico tra architettura e politica, ovvero i loro reciproci condizionamenti. Da una parte infatti le decisioni politiche modificano in modo sostanziale, attraverso costruzioni e distruzioni, il paesaggio urbano; dall'altra, come per reazione, l'aspetto della città, a seconda di come venga percepito e valutato, contribuisce ad ottenere il consenso o a provocare il dissenso dei cittadini.

Questa dinamica si manifesta in modo evidente nella configurazione dello schema dei personaggi del romanzo. Accanto a quello politico è infatti un discrimine di ordine estetico a determinare la loro divisione nei due schieramenti a cui si è accennato: se i rappresentanti del potere sembrano del tutto indifferenti alle condizioni del paesaggio urbano, i fautori del cambiamento ne denunciano in vario modo lo sfacelo.

Ai due poli opposti si collocano i protagonisti: non a caso Loest fa di Sascha Bacher un ufficiale della Stasi e di sua sorella Astrid Protter un architetto. La vista di un cadente muro di caserma suscita in Sascha, prima che una sensazione di disagio estetico, la preoccupazione per la scarsa solidità dell'apparato di polizia, rivelando l'attitudine del custode dell'ordine ad osservare ogni cosa nell'aberrante ottica del controllo²³.

Molto diverso è invece l'atteggiamento di Astrid, vera protagonista di questo romanzo ricchissimo di personaggi. Astrid è infatti l'unico a subire una sostanziale evoluzione, passando da un polo all'altro dello schieramento politico-sociale, ovvero dalla classe dirigente, di cui la sua famiglia fa parte da anni e che lei stessa rappresenta in quanto funzionario pubblico, alla schiera degli oppositori. In lei il motivo politico e quello architettonico convergono: la causa scatenante della sua crisi, che la porta a mettere in discussione la politica del partito, è proprio la constatazione del degrado del paesaggio urbano.

avrebbero potuto decretare un rinnovamento nello stato ma sono invece fallite: quella del 1848 e quella del 1989.

²² «Vogliamo la ricostruzione».

²³ *Né*, p. 64. Lo stesso atteggiamento lo porterà ad interrompere la sua relazione con Claudia Engelmann, colpevole di aver partecipato ad alcuni incontri promossi dalla chiesa evangelica e dunque di scarsa fedeltà all'ideologia.

La peripezia del romanzo ha inizio quando Astrid rifiuta di firmare lo studio sullo stato dell'edilizia scolastica cittadina elaborato dal suo ufficio, un lavoro che non attesta tanto la situazione reale quanto le esigenze di spesa e di decoro del partito. È questa discrepanza tra la realtà e l'apparenza propagandata dallo stato ad incrinare non solo la sua fiducia, ma anche la sua speranza una sincera «edificazione» socialista²⁴. Loest stigmatizza questa discrepanza in un'inquietante considerazione che occorre quasi casualmente nel flusso dei pensieri di Astrid, all'inizio del romanzo:

Mit einer Wohnung konnte man einen Menschen erschlagen wie mit einer Axt, das stammte von Zille und war während ihres Studiums bis zum Erbrechen zitiert worden. Jetzt gingen die Propagandisten mit dem Satz sparsamer um²⁵.

È chiaro che Loest intende qui denunciare non tanto il fallimento di pianificazione edilizia che peraltro trova abbondanti riscontri nelle città occidentali quanto il grottesco vortice di incoerenza e falsificazione della realtà in cui a suo parere era precipitato il socialismo reale. L'evidenza del paesaggio è uno strumento efficacissimo a mettere in luce, per analogia, le contraddizioni della politica. Da una parte una propaganda che insisteva sui valori funzionali e sociali delle abitazioni, componente fondamentale dell'identità e della dignità del lavoratore, dall'altra una prassi architettonica che si limitava a riprodurre meccanicamente lo schema di giganteschi edifici in linea, privi di spazi comuni e di servizi, che spesso per la scarsa qualità dei materiali impiegati si trasformavano in rovine prima ancora di essere ultimati.

Ad Astrid è insopportabile la vista di questi prefabbricati (*Plattenbauen*) venuti in voga alla fine degli anni sessanta e che, in poche varianti, caratterizzano tuttora gran parte delle periferie tedesco-orientali. Si sente come accerchiata: le periferie di Grünau e Löbzig, i grattacieli nel Quartiere dei Musicisti, anche il palazzo in cui vive è un prefabbricato in un intero quartiere

²⁴ È interessante notare come la metafora edilizia dell'*Aufbau* (edificazione, costruzione) fosse uno dei pilastri portanti della propaganda nella Ddr. Basti pensare alla casa editrice berlinese *Aufbau* o al ritornello (*Bau auf, bau auf!*) dello *Jugend erwach* (Svegliati giovinezza) uno dei canti della *Freie Deutsche Jugend*.

²⁵ *Nk*, pp. 21-22: «Con un'abitazione si poteva uccidere un uomo come con una scure; la frase veniva da Zille e durante i suoi anni di studio era stata ripetuta fino alla nausea. Ora i propagandisti la usavano con più parsimonia». Le vignette di Heinrich Zille (1858-1929), che ritraevano la quotidianità popolare della Berlino di inizio secolo, erano accompagnate da saporite didascalie, per lo più in dialetto, redatte dallo stesso autore. Quanto questa frase fosse diffusa è testimoniato dalla sua presenza in una pubblicazione sulla storia dell'architettura tedesca dedicata ai ragazzi dai 10 anni in su e altrimenti poverissima di citazioni: cfr. G. PILTZ, *Streifzug durch die deutsche Baukunst*, Kinderbuchverlag, Berlin (Ost) [1972], p. 112 (del volume si contano 6 edizioni tra il 1972 e il 1988).

di prefabbricati spregiativamente soprannominato «cemento d'Ottobre»²⁶. Questi insediamenti le appaiono come corpi estranei al tessuto urbanistico della città: una violenza architettonica in cui si rispecchia la violenza politica dell'esclusione dei cittadini dalla cosa pubblica. In opposizione all'alienante uniformità di queste città satellite Astrid coltiva il progetto di una piazza, di un incrocio di vie commerciali, di una struttura che corrisponda realmente alle esigenze degli individui e restituisca loro lo spazio della socialità ed implicitamente del confronto politico.

Pendant all'insostenibilità del nuovo è la nostalgia dell'antico. La programmatica negligenza delle autorità nel mantenimento degli edifici ottocenteschi sommata alle distruzioni belliche rende la città irriconoscibile ai suoi cittadini: il problema del paesaggio urbano diventa così un problema di identità. In questo Loest coglie nel segno, ben conoscendo i suoi concittadini: la curiosità di Astrid nei confronti della Lipsia prebellica dà voce all'effettivo interesse dei lipsiensi per la propria storia. Oggi gli scaffali delle librerie cittadine sono carichi di pubblicazioni su Lipsia «com'era», corredate di fotografie in bianco e nero che accostano il «prima» e il «dopo», l'associazione *Pro Leipzig* pubblica quaderni dedicati alla storia architettonica di ciascun quartiere, e non è raro, per le strade ancora ingombre di cantieri, che le conversazioni siano punteggiate di termini tecnici, quali patrimonio edilizio (*Bausubstanz*), restauro (*Sanierung*), riconversione (*Umbau*), riedificazione (*Wiederaufbau*). Cercando di ricordare, ricomponendo frammenti che sembravano dispersi, Astrid riesce a vedere al di là dell'apparenza:

Sie erinnerte sich alter Stiche und Postkarten: Palmengarten, Richard-Wagner-Hain – hatte der hier entstehen sollen? Kölpers wüßte das natürlich²⁷.

Il vecchio Kölpers, un collega in odore di dissidenza, svolge nel romanzo la funzione di memoria storica. Non iscritto al partito, è un grande conoscitore della storia edilizia della città, nonché animatore di quel gruppo di studio sulla «Storia delle chiese di Lipsia» giudicato dalla Stasi una provocazione. Ora, in tempi di dittatura anche il semplice atto del ricordare diventa un atto sovversivo. Durante una perquisizione nel suo appartamento vengono ritrovati alcuni oggetti «significativi nel contesto»: una cartina della Lipsia prebellica, alcune vecchie fotografie tra cui quelle, proibite, del crollo dell'*Universitätskirche*, e due modellini in legno, uno del Monumento alla battaglia delle nazioni, l'altro della stessa *Universitätskirche*²⁸. Anche Kölpers,

²⁶ *Nk*, rispettivamente pp. 277, 42 e 20. Il quartiere detto «*Oktoberbeton*» fu costruito alla fine degli anni sessanta lungo la Straße des 18. Oktober, nella periferia sud est, sull'asse che dal centro porta al Monumento alla battaglia delle nazioni.

²⁷ *Ibid.*, p. 274: «Si ricordò di vecchie incisioni e cartoline: il Giardino delle palme, il boschetto Richard Wagner – doveva essere stato qui? Kölpers naturalmente lo sapeva».

²⁸ *Ibid.*, pp. 285-289.

come buona parte dei personaggi del romanzo, compare nell'ultimo capitolo tra la folla in marcia verso la *Runde Ecke*.

Ma torniamo ad Astrid, per osservare come Loest la faccia entrare in contatto con il gruppo della *Nikolaikirche*. Anche in questo passaggio della narrazione il motivo architettonico svolge un ruolo determinante. Il degrado della città infatti colpisce Astrid non solo nel morale, ma anche nel fisico. Al medico racconta delle forti emicranie e dei reflussi di sangue che l'assalgono alla vista di facciate sgretolate, lastre di marciapiedi spaccate, mucchi di rifiuti. Alla tentazione della fuga, di evitare le brutture che la nauseano, si alterna il desiderio represso di intervenire in prima persona, che si manifesta ad esempio nella fantasticheria di riparare il ciglio di una strada che il peso delle auto ha ridotto a una conca²⁹.

In seguito a questa forma di somatizzazione Astrid si fa ricoverare in una clinica: è qui che riceve l'invito di una paziente visitare la *Nikolaikirche*, delle cui preghiere del lunedì allora sapeva poco o nulla. Il titolo della predica di quel giorno, «Un monumento per la pace», ha non a caso una forte fascinazione architettonica: «*Kein Denkmal aus Stein oder Bronze sei gemeint, sondern des Willens, der Zuversicht*»³⁰.

Il 9 ottobre 1989 il conflitto già in atto tra rappresentanti del potere e cittadinanza si estremizza. Lo stato maggiore della Stasi è assediato nella *Runde Ecke*, in attesa di un ordine a Berlino, incerto se intervenire con la forza o lasciare che la tensione si stemperi da sé. A quest'isolamento del potere fa da contraltare la concorde unità della *Nikolaikirche* con le molte altre chiese della città: da ciascuna escono gruppi di cittadini decisi a dimostrare, ma tutti sono concordi nell'iniziare il corteo dalla Karl-Marx-Platz, e rinunciando alla via più breve si accingono a percorrere quell'arco di circonferenza che separa la *Nikolaikirche*, e il luogo in cui sorgeva l'*Universitätskirche*, dalla sede della Stasi. È un percorso a cui non ci sono alternative. Per scandirlo Loest ricorre ad una toponomastica estremamente precisa: ciascuno dei luoghi toccati dal corteo è una stazione simbolica e il suo nome risuona nel testo del romanzo come un appello. Gli agenti schierati in città informano il presidio della Stasi:

18 Uhr 39: - Im Bereich Nikolai Sprechchöre und Rufe: 'Gorbi, Gorbi' und 'Neues Forum zulassen'. 18 Uhr 49: - Vor der Hauptpost Formierung eines Demo-Zuges in Richtung Hauptbahnhof. Rufe 'Gorbi, Gorbi'. Der harte Kern in Höhe Jugendmodezentrum. Absingen der Internationale. 19 Uhr 02, Operationsgruppe: - Spitze Demo am Ostknoten. Harter Kern ruft: 'Erich, mach die Schnauze zu'³¹.

²⁹ *Ibid.*, rispettivamente pp. 21, 177, 279.

³⁰ *Ibid.*, p. 185: «Non si pensi a un monumento di pietra o di bronzo, ma di volontà e di fiducia».

³¹ *Ibid.*, p. 503: «Ore 18.39: - Nella zona della Nikolaikirche cori e grida: 'Gorbi, Gorbi' e 'Autorizzare il Neues Forum'. Ore 18.49: - Formazione di un corteo di dimostranti davanti alla posta centrale in direzione stazione centrale. Grida di 'Gorbi, Gorbi'. Il nocciolo duro all'altezza del Centro moda giovanile. Si canta l'Internazionale. Ore 19.02, gruppo operativo: - Testa del corteo al crocevia est. Il nocciolo duro grida: 'Erich, chiudi il becco'».

I nomi si susseguono come in un conto alla rovescia: la stazione centrale, l'Engelsplatz (ora Willy-Brandt-Platz), il ponte pedonale sul Tröndlinring, la torre di guardia dei vigili del fuoco. Infine i manifestanti sono davanti al portone della *Runde Ecke*, depongono candele in segno di pace e sfilano via. Le candele ai piedi del muro illuminano la scura mole del palazzo, ma dietro le finestre ogni luce è spenta. Questo passaggio della luce dall'interno all'esterno è metafora del passaggio del potere dagli organi di controllo alla cittadinanza.

In *Nikolaikirche* Loest mostra come la conquista dei diritti politici passi necessariamente attraverso la conquista di quello spazio privilegiato della politica che è la *polis*, non solo nella sua accezione di comunità dei cittadini, ma anche nelle sue strutture architettoniche, che forniscono o negano lo spazio per la discussione pubblica. Nell'ottobre dell'89 questo spazio venne strappato ad un potere riluttante a concederlo, al grido di «*Wir sind das Volk*»³²: le strade di Lipsia divennero il luogo pubblico, il *forum*³³ in cui si decretava la fine del vecchio sistema e la nascita del nuovo. Da luogo dell'oppressione la città diventava luogo del riscatto.

Pur senza concedere troppo al tono celebrativo, Loest rappresenta la rivoluzione della sua «città degli eroi» sostanzialmente come un cammino vittorioso. L'immagine della città desolata e degradata che attraversa il romanzo cede nel finale a quella della folla che riempie i viali e prefigura una città più viva e vivibile³⁴. In questa rappresentazione non c'è spazio per l'altra faccia della medaglia: i problemi che la riunificazione porterà con sé, dalla speculazione edilizia alla cancellazione delle testimonianze del passato socialista, rimangono al di là dell'orizzonte di *Nikolaikirche*.

III

Se Lipsia ben si presta, per la sua posizione periferica, ad esemplificare le condizioni delle città dell'est negli ultimi anni della Ddr, dal novembre 1989 è giocoforza spostarsi a Berlino, vero centro nevralgico non solo della *Wende* ma di tutta la recente storia tedesca. Da Theodor Fontane ad Alfred Döblin a Christa Wolf una ricca tradizione letteraria attesta questa centralità berlinese,

³² «Il popolo siamo noi!».

³³ In questo senso è sintomatica la scelta di una delle prime compagini politiche sorte dalla crisi del sistema politico incentrato sulla SED, il *Neues Forum* (nuovo Forum). Nel 1999 è stato aperto a Lipsia un museo dedicato alla storia della Germania dal 1945 alla *Wende*, con nome *Zeitgeschichtliches Forum* (Forum contemporaneo).

³⁴ Della rifioritura architettonica di Lipsia lo scrittore si fa garante in prima persona, postillando a qualche anno di distanza gli articoli da lui pubblicati tra il 1990 e il 1991. Cfr. E. LOEST, *Als wir in den Westen kamen*, in particolare il brano *Wenn ich Stadtrat wäre. Leipzig internationale oder: Quarkkeucheln aus Lindenau*, pp. 135-136.

osservando e descrivendo la città sulla Sprea come un laboratorio delle tensioni e contraddizioni in atto nella Germania intera³⁵.

Anche Günter Grass ne riconosce l'attrattiva, e dal 1953 fissa la sua residenza a Berlino Ovest:

Diese Stadt hat für mich die Bedeutung der nicht heilenden, das heißt in Permanenz offenen Wunde. Ihr Zustand weist die Brüche im Verlauf deutscher Geschichte nach. Alle weltweiten Krisen, die uns woanders in ihrer Vielfalt verwirren, finden sich in Berlin konzentriert und auf den Punkt gebracht, als wolle die Stadt mit dieser Anhäufung von Problemen beweisen, wie beispielhaft sie ist³⁶.

In Berlino Grass indica il «punto di fuga» della propria scrittura, il che non implica di per sé una presenza quantitativamente rilevante della città nei suoi romanzi, quanto piuttosto l'elezione del contesto berlinese a luogo di verifica e discussione delle problematiche in essi affrontate, dalla contestazione studentesca del '68 alla minaccia ambientale degli anni ottanta. Di fatto le pagine grassiane su Berlino rimangono piuttosto scarse - fino ad *Ein weites Feld*³⁷.

Il «*weites Feld*» infatti è Berlino. Più esattamente: la città è uno dei principali referenti della complessa metafora elaborata dallo scrittore per accostarsi all'impervia materia della riunificazione tedesca³⁸, un «vasto campo» difficile non solo da dissodare, ma anche da delimitare. La metafora riprende l'intercalare del vecchio Briest, il padre della Effi di Theodor Fontane, che soleva arrendersi di fronte all'irrisolubilità di un problema esclamando

³⁵ Per uno sguardo panoramico si veda il volume antologico recentemente curato da FLAVIA ARZENI, *Berlino. Un viaggio letterario*, Sellerio, Palermo 1997.

³⁶ G. GRASS, *Berlin – eine sich fortschreibende Fiktion* [1983], in G. GRASS, *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*, DTV, München 1997, p. 148: «Questa città ha per me il significato della ferita non curabile, permanentemente aperta. La sua condizione documenta le fratture nel corso della storia tedesca. Tutte le crisi mondiali, che altrove ci confondono nella loro molteplicità, in Berlino si ritrovano concentrate ed a tal punto esasperate, che pare che la città voglia dimostrare con questo accumulo di problemi la sua esemplarità». Sul suo trasferimento a Berlino e sulle ragioni poetiche che lo determinarono Grass è tornato più recentemente nella lezione *Schreiben nach Auschwitz*, ora in G. GRASS, *Gegen die vestreichende Zeit. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989-1991*, Luchterhand, Hamburg 1991, pp. 53-54.

³⁷ Prima di *Ein weites Feld* l'unico romanzo berlinese di Grass era *Anestesia locale [örtlich betäubt]* (1969), dove tra le poche sequenze di ambientazione urbana spicca l'azione dimostrativa dello studente Scherbaum, che per protestare contro l'uso del napalm in Vietnam minaccia di dar fuoco ad un cane tra le signore impellicciate ed intente a divorare dolci sulla terrazza del Kempinski. Altre scene berlinesi si segnalano negli *Anni di cani [Hundejahre]* (1963), dove alla fine del secondo libro è descritta la battaglia di Berlino dell'aprile 1945; ne *Il rombo [Der Butt]* (1977), dove a Berlino (Ovest) si tiene il processo al e nel Grunewald si consuma lo stupro di Sibylle Miehl; ne *La Ratta [Die Rättin]* (1986), nel cui terzo capitolo orde di roditori invadono entrambi i settori della città divisa.

³⁸ Alcune suggestive riflessioni sull'articolazione di questa metafora si leggono in D. STOLZ, *Nomen est omen. 'Ein weites Feld' von Günter Grass*, in «Zeitschrift für Germanistik», 7 (1997), pp. 321-335.

appunto: «*Es ist ein weites Feld!*»³⁹. I due principali stimoli alla composizione di *Ein weites Feld* sono stati, secondo Grass, il desiderio di scrivere una biografia sotterranea dello scrittore ottocentesco e quello di dedicare finalmente un romanzo alla sua Berlino⁴⁰. Il che è confermato dalla coincidenza, nel titolo, della citazione fontaniana e della metafora di tipo spaziale, legata alla sfera semantica del paesaggio.

Ampie sezioni del romanzo sono dedicate alle *flâneries* dell'anziano protagonista, l'ex conferenziere del Kulturbund Theo Wuttke, attraverso il «vasto campo» della topografia berlinese. Ne risulta una serie di minuziose descrizioni, quasi una galleria di istantanee, in cui Grass sembra voler fissare l'immagine della città nel momento della sua repentina ed irreversibile trasformazione. Dietro la Berlino della *Wendezeit* affiora tuttavia come in filigrana quella della *Gründerzeit* già raccontata da Fontane, del quale Theo Wuttke, detto Fonty, prolunga idealmente l'esistenza condividendone i tratti fisionomici, caratteriali e biografici. In virtù di questo artificio squisitamente letterario la città diventa un immenso catalizzatore di memorie, fornendo con le sue strade, i palazzi, i monumenti, continui spunti per la rievocazione ed il confronto col passato.

A questo scopo Grass estende l'esistenza dei suoi protagonisti, dotandoli non solo di ricordi retrodatati all'incirca fino al *Vormärz*, il periodo che preparò la rivoluzione del 1848, ma anche di una percezione del passato che ha tutta l'immediatezza dell'esperienza personale. Come Fonty prolunga idealmente la vita di Theodor Fontane, così l'agente della Stasi Ludwig Hoftaller, sua «ombra perenne», resuscita il personaggio di Tallhover, frutto della penna di Hans Joachim Schädlich⁴¹, promuovendolo a paradigma dell'eterna spia: dall'inaugurazione della Colonna della Vittoria all'assassinio di Rosa Luxemburg, dalla rivolta operaia del 17 giugno 1953 ai festeggiamenti per la riunificazione, ogni avvenimento è per loro ugualmente *contemporaneo*. E legato ai luoghi specifici in cui è accaduto.

Un terzo personaggio partecipa a questo lavoro di recupero della memoria, ma in modo assai diverso. Si tratta di Madeleine (nome dalla significativa eco proustiana), la giovane nipote che Fonty non sapeva di avere, frutto indiretto di un amore di trincea con una ragazza delle Cevenne durante la seconda guerra mondiale. È la stessa esistenza di Madeleine a costringere Fonty ad affrontare il passato e a farsi carico delle sue responsabilità: attraverso di lei infatti viene a sapere che, finita la guerra, la ragazza che aveva amato era stata marchiata come «puttana dei tedeschi» e costretta a lasciare la sua città. «*Somas*

³⁹ T. FONTANE, *Effi Briest*, Hanser, München 1972.

⁴⁰ Cfr. J. HIEBER, *Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger sitzen. Gespräch mit Günter Grass*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 07.10.1995, ora in O. NEGTE (a cura di), *Der Fall Fonty. 'Ein weites Feld' von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, Steidl, Göttingen 1996, pp. 449-454, qui p. 450.

⁴¹ H. J. SCHÄDLICH, *Tallhover*, Rohwolt, Hamburg 1986.

tut weh, nicht wahr?»⁴², gli chiede Madeleine dopo aver raccontato la storia, facendosi così portavoce di quell'evidenza fisica del dolore, che il trascorrere del tempo sembra cancellare. Il passato riaffiora così completo: con i luoghi, gli eventi storici ed i sentimenti di chi vi ha preso parte.

Hoftaller e Madeleine si avvicinano al fianco di Fonty nelle sue passeggiate per Berlino. Il principale precedente letterario va ricercato nelle *Passeggiate per la Marca di Brandeburgo* [*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*] (1862-82) in cui Fontane raccontò la storia della sua regione a partire dalle testimonianze che questa aveva lasciato in ciascun luogo. Fontane peraltro non si limitò alla Marca, ma estese il suo interesse anche alla metropoli: dalle pagine dei suoi romanzi, dalle lettere, da saggi, articoli ed abbozzi emerge infatti un ritratto di Berlino che non ha eguali nel panorama letterario tedesco di fine ottocento⁴³.

Ma, a differenza delle *Wanderungen* fontaniane, *Ein weites Feld* è un'opera di finzione, in cui la passeggiata non è fonte primaria e necessaria dell'informazione, ma motivo letterario con funzione strutturale⁴⁴. In questo senso il romanzo di Grass si rifà alla tradizione illuministica, che individuava nella digressione il corrispettivo stilistico della passeggiata. *Ein weites Feld* può dunque essere letto come una rapsodica sequenza di digressioni, sul modello del *Tristram Shandy* di Lawrence Sterne. Qui l'uomo di spirito veniva ritratto nelle vesti di un viandante aperto ad ogni sorpresa che si lascia sedurre dalle vie traverse e così facendo scopre nuovi modi e nuove possibilità del pensare, in una ricerca che non ha mai fine⁴⁵: di qui la forma aperta del romanzo di Grass, che non solo sospende il finale, ma dialoga ininterrottamente con i protagonisti, la cronaca, i paesaggi della *Wende*.

⁴² *EnF*, p. 427: «Fa male, non è vero?».

⁴³ Cfr. B. MAETHER, *Fontanes Berliner Wanderungen*, Berlin Verlag, Berlin 1998. Ma la bibliografia in proposito è vastissima: basti qui segnalare l'antologia a cura di G. ERLER, *Wie man in Berlin so lebt*, Aufbau, Berlin 2000; il manuale di O. DRUDE, *Fontane und sein Berlin. Personen, Häuser, Strassen*, Insel, Frankfurt/M. 1998; e il saggio di P. WRUCK, *Fontanes Berlin. Durchlebte, erfahrene und dargestellte Wirklichkeit*, in «Fontane Blätter», 41 (1986) pp. 286-310 e 42 (1986) pp. 398-414.

⁴⁴ Per queste considerazioni cfr. M. EWERT, *Spaziergänge durch die deutsche Geschichte. 'Ein weites Feld' von Günter Grass*, in «Sprache im technischen Zeitalter», 37 (1999) n. 152, pp. 402-417.

⁴⁵ Ewert cita un lungo, ma significativo brano del romanzo di Sterne, che illustra come il lavoro del viandante sia interminabile: «For, if he is a man of the least spirit, he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually solliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly; he will moreover have various Accounts to reconcile: Anecdotes to pick up: Inscriptions to make out: Stories to weave in: Traditions to sift: Personages to call upon: Panygericks to paste up at this door: Pasquinades at that: - All which both the man and his mule are quite exempt from. To sum up all; there are archives at every stage to be look'd into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of: - In short, there is no end of it». Cfr. L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Dodsley, London 1760, p. 79 (cap. XIV; versione digitale disponibile al sito <http://www.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS>); cfr. EWERT, *op. cit.*, p. 405.

L'adozione della struttura narrativa della passeggiata fa sì che nel romanzo si realizzi un ritratto di Berlino per il quale si può parlare di una «città diffusa», ovvero di un *tableaux* dai connotati realistici sul quale Grass mette in scena la sua finzione dal carattere marcatamente artificioso. La descrizione della topografia e dell'architettura della città è a tal punto accurata, da fornire di essa un'immagine, se non fedele, quantomeno rispettosa della sua complessità. In questo *Ein weites Feld* si avvicina a quel *Berlin Alexanderplatz*, che tuttora rappresenta il maggior contributo alla definizione dell'immagine della capitale tedesca negli anni compresi tra le due guerre; del romanzo di Döblin, che del resto Grass indica come suo maestro, si può anzi dire che continui *mutatis mutandis* il progetto, aggiornandolo allo scorcio del secolo.

Ein weites Feld si propone dunque come una vera e propria guida della Berlino dei mesi seguenti la caduta del muro. Il perimetro della città narrata aspira a coincidere in ampiezza con quello della città reale: ad ovest si estende fino al ponte di Glienicke, al confine con Potsdam, sul quale al tempo della guerra fredda avvenivano gli scambi di spie; ad est fino alla stazione di Lichtenberg, al termine della Frankfurter Allee; a nord fino alla Lychener Straße nella Prenzlauer Berg; a sud fino allo Spreepark di Treptow. Nelle 781 pagine del romanzo ricorrono un centinaio di toponimi di quartieri, strade, viali, ponti, parchi, canali, laghi, stazioni ferroviarie o della metropolitana; il semplice elenco delle vie e delle piazze costituirebbe un cospicuo stradario berlinese di base; i monumenti segnalati sono una quindicina; solo i punti di ristoro, tra ristoranti caffè e chioschi superano la dozzina.

Questo gusto quasi entomologico per il dettaglio topografico ben si accorda con la frenesia documentaria della voce narrante, un «noi» collettivo dietro il quale si alternano singoli collaboratori del *Theodor Fontane Archiv* di Potsdam. Nella finzione grassiana il testo non è altro infatti che il prodotto delle ricerche dell'archivio, che raccogliendo lettere, immagini, testimonianze orali, e spesso prendendo parte agli avvenimenti in prima persona, ricostruisce la vicenda di Fonty nel periodo che va del 17 dicembre 1989 alla metà di ottobre del 1991. È dunque prevalentemente l'archivio a determinare, attraverso le sue descrizioni e i suoi commenti, l'immagine della città⁴⁶.

In qualsiasi punto della città si stia svolgendo l'azione, il lettore è sempre informato con esattezza sulle coordinate topografiche. Il primo livello dell'informazione è quello nominale: molto spesso luoghi ed elementi del paesaggio vengono richiamati semplicemente attraverso il rispettivo nome o toponimo. All'Alexanderplatz, ad esempio, uno dei luoghi che ricorrono con

⁴⁶ La sua voce assume ora la sobrietà del tono professionale ora invece gli accenti più appassionati di chi è parte in causa della realtà descritta: i collaboratori dell'archivio sono infatti cittadini dell'est, e da alcuni scarni accenni alle loro vicende biografiche si evincono la loro adesione al sistema della Ddr ed i contraccolpi da loro subiti con la riunificazione. Ad asettici elenchi di toponimi si alternano dunque prese di posizione ben più colorite: la Colonna della Vittoria ad esempio viene definita una «mostruosità dorata di fresco», sulla quale si è tentati di «imprecare» (*EW*F, pp. 20-21).

maggior frequenza nel testo, non viene dedicata nemmeno la più succinta descrizione: sia dal punto di vista del narratore che da quello dei personaggi il toponimo, talvolta familiarmente accorciato in «Alex», è più che sufficiente ad individuare quello che era ed è tuttora il centro di Berlino Est e di conseguenza crocevia pressoché inevitabile delle passeggiate del protagonista (che in alcuni casi si riducono a un semplice elenco di strade e di piazze). Allo stesso modo vengono trattati molti altri luoghi più o meno noti, dalla Stazione Zoo alla Lychener Straße, significativi per la vita e la cultura berlinese. Grass conta moltissimo sul potere evocativo dei nomi, tanto che la lettura del romanzo risulta considerevolmente più agevole per chi abbia familiarità con la topografia berlinese.

I nomi sono importanti non solo dal punto di vista geografico, ma anche da quello storico. Anche in *Ein weites Feld* come in *Nikolaikirche* si può osservare infatti come la rappresentazione della città sia in parte condizionata dal contesto politico. Ciò appare tanto più evidente nel motivo che attraversa l'intero romanzo, quello delle strade ribattezzate. Un esempio: allo stesso edificio, quel Palazzo dei Ministeri la cui importanza avremo modo di rilevare più oltre, accade di trovarsi nel primo capitolo «all'angolo tra la Otto-Grotewohl- e la Leipziger Straße», nell'ultimo invece «all'angolo tra la Wilhelm- e la Leipziger Straße»⁴⁷. Il cambiamento sembra impercettibile, non altrettanto le sue implicazioni: il processo di riunificazione sembra infatti compiersi nella sostituzione del primo cancelliere della Ddr, Otto Grotewohl, col primo imperatore del *Reich*, Guglielmo. A riprova di quanto sia stretto il nesso tra la memoria del passato e la politica del presente, Grass riprende e chiosa, a circa un secolo di distanza, un passo di Fontane:

Wenn im «Stechlin» Schickedanz sagt: «Straßenname dauert länger als Denkmal», ahnte er nichts von der bald und rabiat aufkommenden Kurzlebigkeit des Gedankens; denn ob es bei Kollwitzplatz und der gleichnamigen Straße bleiben würde, war zu Beginn der allerneuesten Wechsel- und Wendezeit nicht sicher. In anderen Stadtteilen liefen bereits Anträge, nach deren heftigem Verlangen hier eine Heinrich-Heine-Straße, dort ein Rosa-Luxemburg-Platz dran glauben sollte. Allerdings war man im Sommer 90 noch um Namen verlegen, mit deren Hilfe die angekündigte Einheit Deutschlands hätte befestigt werden können⁴⁸.

⁴⁷ *Ibid.*, rispettivamente pp. 12 e 762.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 177: «Quando nello *Stechlin* Schickedanz dice: 'Il nome di una strada dura più di un monumento', non aveva idea della brevità della memoria che rapida e rabbiosa si stava affermando: infatti, all'inizio dell'ultimissimo periodo di rivolgimento e di svolta, se il Kollwitzplatz e la Kollwitzstraße avrebbero conservato il loro nome non era affatto sicuro. In altre zone della città già erano state avviate istanze secondo le cui impellenti richieste qui una Heinrich-Heine-Straße, là un Rosa-Luxemburg-Platz avrebbero dovuto adeguarsi. Insomma, nell'estate del '90 si era ancora in imbarazzo riguardo ai nomi con l'aiuto dei quali si sarebbe potuta consolidare l'annunciata unità tedesca».

In questo modo Grass svela il retroterra ideologico di un'epoca storica inaugurata all'insegna della fine delle ideologie. Il nuovo governo non fa che perpetuare un costume comune nel passato sia ad est che ad ovest. Se infatti a Berlino Est la socialista Käthe Niederkirchner fu preferita all'ormai inadeguato Prinz Albrecht, all'ovest la Charlottenburger Chaussee (nel romanzo erroneamente indicata come ex-Siegesallee) fu ribattezzata in Straße des 17. Juni per ricordare gli eventi del 1953 come un'insurrezione popolare contro il socialismo, un'operazione che Grass ha più volte denunciato come strumentale.

Ad animare il paesaggio di nomi in un paesaggio della *Wende* è tutta una serie di allusioni e riferimenti all'attualità. A cominciare dal muro: se nel primo capitolo vengono descritti i *Mauerspechte*⁴⁹, ovvero gli improvvisati scalpellini che lo riducono in frammenti e lo vendono con tanto di certificato «Originale del muro di Berlino», qualche mese più tardi i resti ancora visibili nei pressi del cimitero della comunità del duomo francese, dove Fonty e la nipote Madeleine visitano la tomba di Fontane, testimoniano quanto poco ne sia rimasto; e nelle ultime pagine dalla ruota panoramica dello Spreepark Fonty e Hoftaller riescono a vedere con esattezza «dov'era» il muro⁵⁰. In modo molto asciutto Grass mostra come la sua rapida scomparsa nasconda il desiderio dei berlinesi di sbarazzarsi fin troppo alla svelta di quello che ritenevano il segno della loro vergogna⁵¹.

Scomparso il muro non scompare infatti la divisione: per darle evidenza concreta Grass ricorre ad un dettaglio marginale, quello della distribuzione del traffico. La congestione delle strade e l'alta velocità vengono infatti registrate dalla voce narrante come un fenomeno ancora tipicamente occidentale, e puntualmente sottolineate ad ogni sconfinamento di Fonty nella zona ovest della città. In questo senso l'ingorgo in cui Fonty e Hoftaller incappano al ritorno da un'escursione al ponte di Glienicke assume i connotati di una grottesca forma di riparazione: l'ineguaglianza che la riunificazione ha determinato tra i cittadini dell'est e quelli dell'ovest viene infatti per un momento annullata dal paralizzante abbraccio del traffico dell'ora di punta: «*Ob Mercedes oder Trabi, alle kamen nur schleppend voran*»⁵².

Naturalmente in questa Berlino del 1990-91 non c'è ancora traccia dei grandi interventi urbanistici che stavano per rivoluzionare la città, ma Grass vi

⁴⁹ Letteralmente: picchi del muro.

⁵⁰ *EW*F, rispettivamente pp. 13-14, 442, 776.

⁵¹ Ad oggi nel centro di Berlino non ci sono più tracce del muro: una doppia striscia di mattoni incastonata nell'asfalto ne ricorda, a tratti, il percorso. Solo lontano dalla Porta di Brandeburgo e dal Potsdamer Platz si sono conservati due frammenti: la East Side Gallery, nei pressi della Stazione Est, e il Memoriale allestito tra la Bernauer e la Ackerstraße.

⁵² *EW*F, pp. 493-494: «Fossero Mercedes o Trabi, tutte le auto avanzavano solamente a singhiozzo». Il perpetuarsi della divisione viene rilevato anche nella lentezza con cui i collegamenti del trasporto pubblico tra est ed ovest vengono riallacciati (cfr. *ibid.*, pp. 140 e 162, 25, 651, 151).

vede incombere minaccioso lo spettro della speculazione e lo traduce in una formula che per la sua ripetitività ricorda quelle degli antichi poemi epici. Ogni volta che Fonty si avvicina al Potsdamer Platz viene immediatamente evocata – ed implicitamente deprecata – la rapacità del mercato, come in un'idiosincrasia del narratore:

Sie überquerten ein Jahrzehnte wüstes Niemandsland, das nun als Großfläche nach Besitzern gierte; schon gab es erste, einander übertrumpfende Projekte, schon brach Bauwut aus, schon stiegen die Bodenpreise⁵³.

Non è questa del resto la sola polemica berlinese di cui si ritrova eco nel romanzo. Fonty interviene ad esempio nel dibattito sulla scelta della capitale, che per alcuni mesi rimase incerta tra Bonn, Berlino ed altre candidate, e lo fa immaginando di discutere col contemporaneo (di Fontane) Theodor Storm. Se questi, legato alla vita provinciale della piccola città di Husum nello Schleswig-Holstein, manifesta la sua contrarietà alla rinnovata «arroganza borussica» di Berlino, Fonty, pur non parteggiando per la propria città, si esprime con veemenza contro Bonn: «*Dann lieber Husum, wenn's recht ist!*»⁵⁴. Se l'opzione berlinese infatti evoca lo spettro della Grande Germania dell'impero e del nazismo, quella in favore di Bonn non farebbe che confermare il sospetto che la nuova Germania riunificata non sia altro che una versione ampliata della vecchia Repubblica federale.

Anche sul destino del *Palast der Republik*, costruito nel 1976 sulle macerie del castello degli Hohenzollern, Fonty ha da dire la sua, intervenendo nel braccio di ferro – tuttora in corso – tra chi vorrebbe abatterlo per ricostruire il castello e chi invece vorrebbe conservarlo. La sua presa di posizione è implicita nella scelta di un puzzle come regalo di compleanno per Hoftaller:

⁵³ *Ibid.*, p. 13: «Attraversarono una terra di nessuno deserta da decenni, che ora in quanto ampia superficie reclamava proprietari; già c'erano i primi progetti che si surclassavano a vicenda, già esplodeva la furia edilizia, già salivano i prezzi del terreno». Analogamente più oltre: «*Nun aber überquerte er [...] den Potsdamer Platz, auf dessen abgeräumten Fläche, nicht erst seit ausbrechendem Frühling, grelle Spekulationen blühtem.*» («Ora invece attraversava [...] il Potsdamer Platz, sulla cui superficie sgomberata fiorivano, non solo dallo sbocciare della primavera, abbaglianti speculazioni»). (*Ibid.*, p. 110). Viceversa la speculazione richiama per associazione il Potsdamer Platz; qui Hoftaller: «*Für alle diese Raffkes ist das hier Niemandsland. Die sehen nur Baugrund. Hier ein Stück, da ein Stück raus. Filetstücke nennen die das. Am Potsdamer Platz schnibbeln sie jetzt schon rum. Nicht nur die Japse. Klar doch: Mercedes voran.*» («Per tutti questi Raffke [antonomasia, per Fontane, della borghesia più avida, *n.d.r.*] questa non è che terra di nessuno. Vedono solo terreno edificabile. Qui prendono un pezzetto, lì un altro. Pezzi di filetto li chiamano. Stanno già tagliuzzando attorno al Potsdamer Platz. Non solo i giapù. È chiaro: la Mercedes davanti a tutti!»). (*Ibid.*, p. 137).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 656: «Meglio Husum allora, se proprio dev'essere!». Nel saggio *Die kommunistizierende Mehrzahl*, del 1967, Grass si era pronunciato per una confederazione dei due stati tedeschi con sede alternativamente a Lipsia e Francoforte. Cfr. G. GRASS, *Deutscher Lastenausgleich. Wider das dumpfe Einheitsgebot. Reden und Gespräche*, Luchterhand, Frankfurt/M. 1990, p. 105.

Nein, keine der uns versprochenen blühenden Landschaften ist abgebildet, vielmehr hat mein Präsent tausendteilig das nach Kriegsende gesprengte Stadtschloß zum Motiv⁵⁵.

Al posto dei «paesaggi in fiore» (un'altra metafora del paesaggio) promessi dal cancelliere Kohl, dunque, nient'altro che il vecchio castello dei re. In questo modo Grass mostra ancora una volta come, a suo parere, la riunificazione sia in molti aspetti una grossolana restaurazione del passato.

Ad un terzo livello rappresentativo, dopo quello toponomastico e quello cronachistico, la città prende vita in ciò che accade nelle sue strade, dove si osservano le ripercussioni sul quotidiano del grande evento politico della *Wende*. Grass è molto attento a questo *Milieu*, che ritrae in una serie di bozzetti non lontani dalle popolari vignette Heinrich Zille⁵⁶. Si tratta spesso di veri e propri *topoi*, ricorrenti in altri romanzi sulla riunificazione: la folla sull'Alexanderplatz il 4 novembre 1989, i *Mauerspechte*, i bambini che regalano fiori ai soldati di guardia al muro, i banchi di cambio improvvisati alla Stazione Zoo, le code agli sportelli delle banche subito dopo l'unione monetaria, e le due feste popolari ai piedi della Porta di Brandeburgo: per il capodanno 1990 e per il giorno dell'unificazione. Sono tutte scene che per momenti più o meno lunghi sono state parte caratterizzante del paesaggio berlinese, e di cui Grass sembra voler conservare i dettagli perché non vadano perduti nel vortice del tempo.

Su questa città «diffusa», che fin qui ho tentato di delineare, lo scrittore tesse la sua trama semantica, che sostanzialmente si basa sull'opposizione, caratteristica di quasi tutti i *Wenderomane*, tra est ed ovest, ovvero tra i due opposti sistemi politici economici e sociali rappresentati dalle due Germanie: Berlino Est diventa così vicario della Repubblica democratica come Berlino Ovest della Repubblica federale.

Osservando la carta della Berlino di *Ein weites Feld* si rileva in primo luogo quanto maggiore spazio sia dedicato all'est della città. La zona ovest è rappresentata, al di là dello spazio architettonicamente neutrale del Tiergarten, essenzialmente da tre luoghi: la Colonna della Vittoria, la Stazione Zoo e il McDonald's.

A questi va aggiunta la casa di Grunewald in cui il padre del protagonista trascorre la vecchiaia: si tratta della villa «*am Hasensprung 53*»⁵⁷ in cui Ingeborg Bachmann trascorse il suo soggiorno berlinese. Questa circostanza è esplicitamente rilevata nel testo da Grass, che però fa passare sotto silenzio una suggestione urbana di grande impatto. Nel 1964, durante quel soggiorno,

⁵⁵ *EmF*, p. 550: «No, non è raffigurato nessuno dei paesaggi in fiore che ci sono stati promessi, piuttosto il mio regalo ha per motivo, in mille pezzi, il castello cittadino demolito dopo la fine della guerra».

⁵⁶ Vedi nota 25. Il vignettista è citato in *Ein weites Feld* a p. 275.

⁵⁷ *EmF*, p. 253.

Bachmann compose un discorso in occasione del conferimento del premio Georg Büchner, intitolato *Luogo eventuale* [*Ein Ort für Zufälle*] (1965)⁵⁸ e dedicato a Berlino. Berlino è appunto il «luogo eventuale», che la poetessa percepisce come intensamente perturbante: in una città che riesce a convivere con la follia del muro può accadere davvero qualsiasi cosa, anche che le strade si impennino di quarantacinque gradi, che i negozi vengano impilati ordinatamente, che vermi e cammelli scorrazzino in tutta libertà, ma soprattutto che tutto questo venga considerato normale. Il testo, breve e visionario, descrive una Berlino distorta e deformata, affetta da una malattia di cui non si ha più coscienza e ridotta ad una sorta di immenso manicomio sotto il cielo.

Il realismo, seppur magico, di Grass è molto lontano da questo tipo di rappresentazione. Fulcro architettonico e simbolico della sua Berlino Ovest è la Colonna della Vittoria, su cui il romanzo si apre. Questa è infatti la meta della prima passeggiata di Fonty e Hoftaller. La descrizione del monumento, inaugurato nel 1873 per celebrare le guerre di unificazione, è intrisa di una «retorica della vittoria» (in tre pagine il termine «*Sieg*» ricorre 11 volte) che, conformemente all'orientamento del governo federale e dei media, presenta la *Wende* sostanzialmente come il trionfo del sistema occidentale su quello orientale. «*Über Gefallene geht es vorwärts*»⁵⁹, commenta amara la voce narrante descrivendo il rilievo sullo zoccolo, che raffigura l'avanzata dell'esercito prussiano. Il commento potrebbe fare da motto all'intero romanzo, che in sostanza racconta come l'economia di mercato si vada progressivamente affermando con tutti i suoi effetti collaterali – speculazione, disoccupazione, liquidazione della proprietà collettiva, umilianti procedure di valutazione di dirigenti pubblici e professori universitari – e come il protagonista tenti di opporvi resistenza.

Per dare evidenza visiva a questo processo Grass introduce, poche pagine prima, l'immagine della marcia trionfale, facendo recitare a Fonty davanti alla Porta di Brandeburgo le strofe composte da Fontane nel 1871 per celebrare il ritorno dell'esercito dalla campagna di Francia. Ricontestualizzato nei mesi della riunificazione lo sfilare dei soldati sotto il grande portale assume i sinistri connotati di un'occupazione, questa volta non più di carattere militare ma economico⁶⁰.

⁵⁸ I. BACHMANN, *Ein Ort für Zufälle*, Wagenbach, Berlin 1965; trad. it. *Luogo eventuale*, SE, Milano 1992. Le incisioni, ispirate al testo, che illustrano il volume sono opera di Grass (anche nell'edizione italiana).

⁵⁹ *EnF*, p. 23: «Si avanza calpestando i caduti».

⁶⁰ L'idea di un'occupazione militare ha turbato anche Christoph Dieckmann, quando in occasione del bicentenario della Porta di Brandeburgo, il 6 agosto 1991, ha visto i soldati della Bundeswehr sfilare dove un tempo sorgeva il «vallo antifascista» voluto da Ulbricht proprio con la motivazione di impedire all'esercito occidentale di marciare sotto la porta al suono di fanfara: «Und nun das Blasorchester der Bundeswehr! *Das ist die Berliner Luft Luft Luft*. Mit uns zieht die alte Zeit». (C.

Gli altri due luoghi che rappresentano nel romanzo la parte occidentale della città sono scelti e rappresentati proprio in quest'ottica: la Stazione Zoo, dove Fonty assiste divertito al gesticolare di improvvisati agenti di cambio che pagano un marco ovest per undici marchi est, e il McDonald's di fronte alla stessa stazione, che Grass descrive con pignoleria fino nei dettagli del menu a base di Chicken McNuggets e Big Mac. Questa commistione esasperata di denaro e multinazionale, di speculazione e fast food⁶¹ incombe come l'angelo dorato della Colonna della Vittoria sul territorio ancora vergine di Berlino Est.

Non che della Prenzlauer Berg, il polo orientale della geografia del romanzo, venga data un'immagine idilliaca. Tra le case scalciate del quartiere bohemien della Ddr è la Stasi a imperversare, e la moneta corrente sono le soffiate degli informatori. Nel 1991 era infatti scoppiato uno scandalo in seguito al ritrovamento del nome del poeta Sascha Anderson tra gli informatori dei servizi segreti. Grass tenta nel romanzo di ridimensionarne bonariamente la portata, sottolineando la normalità della collaborazione con la Stasi: così fa dello stesso Fonty un informatore, a sua volta sorvegliato dai suoi colleghi scrittori ed anche dai suoi familiari.

Alla Prenzlauer Berg è consacrata una delle sue passeggiate. La prima tappa è proprio il *Keglerheim* della Lychener Straße, uno dei locali più frequentati dagli scrittori alternativi e in seguito all'affare Anderson in odore di collaborazionismo: qui si è conservata l'atmosfera di un tempo, sebbene la clientela sia cambiata e in un angolo siano stati installati dei moderni videogiochi. Quindi è la volta delle *Offenbach-Stuben* nella Stubbenkammer Straße, che in qualità di ristorante tipico fa da contraltare al McDonald's della Stazione Zoo: qui si tiene il pranzo di famiglia in occasione del matrimonio tra la figlia del protagonista, Martha Wuttke, e l'imprenditore occidentale Grundmann, un'allegoria dell'unione dei due stati. Infine tocca alla *Kulturbrauerei*, il centro culturale installatosi nella sede dell'ex birrificio *Schultheiß*, dove Fonty legge verso la fine del romanzo la sua conferenza incendiaria.

Indugiare su questi luoghi, o sui negozi in cui Fonty e Hoftaller fanno i loro ultimi acquisti col marco est tra l'Alexanderplatz e la Stazione Lichtenberg, significa ricostruire e allo stesso tempo riconoscere lo spazio quotidiano della Ddr, che la propaganda occidentale ed anticomunista ha sistematicamente

DIECKMANN, *Mit uns zieht die neue Zeit. Zehn Kapitelchen zum 1. Republikgeburtstag*, in «Neue Deutsche Literatur», 39 (1991) n. 463, p. 88).

⁶¹ L'intenzionale semplificazione il punto di vista «orientale» di Fonty e dell'archivio. Un atteggiamento del genere è riscontrabile in molti altri *Wenderomane*; penso ad esempio all'osservazione di Klaus Uhltsch, il protagonista di *Helden wie wir*, quando alla fine del romanzo passa a Berlino Ovest: «So habe ich mir den Westen immer vorgestellt: Man ist kaum über den weißen Strich und wird schon in Pornos verwickelt» («Me l'ero sempre immaginato così, l'Occidente: appena passata la riga bianca, ecco che subito si viene coinvolti in un film porno»). (I. BRUSSIG, *Helden wie wir*, Volk und Welt, Berlin 1995, p. 321).

ignorato. Non a caso il centro del quartiere è rappresentato dall'abitazione di Fonty, scelta da Grass, ad immagine e somiglianza di quella di Fontane, al 75 della Kollwitzstraße. L'aspetto della palazzina, un caratteristico *Mietsbaus* berlinese è lo stesso di tutte le altre del quartiere: intonaco cadente e vecchie scritte commerciali sui muri⁶². Un'immagine della Berlino Ddr che ritroveremo nelle pagine di Burmeister.

La centralità della casa della Kollwitzstraße rafforza l'opposizione tra la Prenzlauer Berg e la zona ovest della città: qui la monumentalità dell'edificio pubblico, la Colonna della Vittoria, che proclama arrogantemente la sua significanza storica, ed est invece lo spazio dimesso e familiare dell'abitazione privata, che della storia rappresenta l'aspetto quotidiano e per lo più oscuro. Anche la sua architettura rientra in un sistema di calcolate opposizioni: conservando i suoi tratti *fin de siècle* contrasta infatti fortemente con l'insignificante costruzione del dopoguerra che sorge al 134c della Potsdamer Straße, l'indirizzo a cui visse a lungo Theodor Fontane⁶³. La palazzina di tre piani appartenuta all'ordine brandeburghese di San Giovanni fu demolita verso la fine degli anni venti, e secondo la nuova numerazione dalla strada il 134c corrisponde appunto ad uno di quegli esempi di edilizia mediocre che costellano le periferie delle città contemporanee e che per bocca della moglie di Fonty, Emilie Wuttke, Grass paragona polemicamente agli esecrati prefabbricati socialisti⁶⁴.

Abbiamo finora individuato due aree, corrispondenti pressappoco ai quartieri di Tiergarten e Prenzlauer Berg. In una posizione pressoché equidistante, nel quartiere di Mitte, sorge il Palazzo dei Ministeri. Se da una parte la Colonna della Vittoria costituisce un ponte architettonico con l'unificazione del 1870-71 e dunque con la Germania bismarckiana, e dall'altra le case intorno alla Kollwitzstraße sono ancora impregnate della stagnante atmosfera della Ddr, il Palazzo dei Ministeri rivela l'inquietante discendenza storica della nuova Germania dal nazismo.

La vicenda di questo edificio è una delle argomentazioni narrative più convincenti proposte da Grass a sostegno concezione della storia a cui l'intero romanzo è improntato. Alla visione della riunificazione come meta finale di un percorso lineare e razionale, quasi un destino, lo scrittore oppone infatti l'idea della storia come «processo assurdo», irto di contraddizioni e di vicoli ciechi, di possibilità mai realizzate e di cospicui passi indietro, e lo fa ricorrendo ad

⁶² *EmF*, pp. 177-178.

⁶³ Grass indica nel romanzo un certo numero di luoghi fontaniani, dalla casa sulla Potsdamer Straße alla tomba nel cimitero della Comunità del duomo francese. Nonostante la figura di Fontane sia un riferimento costante, il numero di questi luoghi non è particolarmente cospicuo, anche perché la maggior parte di essi, come la casa dell'ordine di San Giovanni, sono scomparsi, per lo più sotto i bombardamenti della seconda guerra mondiale. In ogni caso non ho ritenuto opportuno soffermarmi poiché la loro rilevanza nell'ambito di questa indagine mi è parsa marginale.

⁶⁴ *EmF*, p. 328.

un reticolo di allusioni ed analogie. Nell'enorme complesso, costruito nel 1935 per ospitare il Ministero dell'Aviazione di Hermann Göring ed adibito nel dopoguerra a sede dei ministeri economici della Ddr, si insedia pochi mesi dopo la riunificazione la Fiduciaria (*Treuhand*) incaricata di privatizzare il patrimonio pubblico dello stato socialista⁶⁵. Si tratta di un luogo saturo di memorie della recente storia tedesca: miracolosamente risparmiato dai bombardamenti, il 7 ottobre 1949 nei suoi uffici fu firmato l'atto di fondazione della Ddr; davanti ai suoi cancelli si fermò la marcia di protesta degli operai il 17 giugno 1953 e nell'agosto 1961 le sue finestre si trovarono ad affacciarsi sul muro, eretto a pochi passi dall'ala sud. Alla sua grigia mole Grass lega la vicenda del suo protagonista: Theo Wuttke infatti vi entra per la prima volta nelle vesti di corrispondente di guerra per conto della *Luftwaffe*, vi conosce la futura moglie Emilie e, dopo gli anni della sua attività come conferenziere del *Kulturbund*, vi ritorna in qualità di fattorino; infine, dopo la riunificazione, viene assunto come collaboratore dalla Fiduciaria.

Il suo primo incarico è quello di redigere uno scritto ad uso promozionale sulla storia dell'edificio. Grass ne fa un piccolo trattato di storia architettonica, dedicandovi l'intero capitolo 27 (*Al servizio della Fiduciaria [Im Dienst der Treuhand]*), in cui sono riepilogate le vicissitudini del quartiere governativo di Berlino a partire dagli anni di Federico II, per risalire via via a Bismarck e al Terzo Reich. L'immagine del cantiere del Ministero dell'Aviazione convoglia in sé il vasto panorama dei cantieri berlinesi inaugurati nei primi anni '90. Appare così fisiologica l'esigenza di ogni nuovo ordinamento statale di affermare se stesso, al momento del proprio insediamento, attraverso interventi urbanistici di vasta portata. Un anno esatto è il tempo impiegato per la costruzione dei duecentocinquantamila metri quadri di uffici voluti da Göring: e il socialdemocratico Grass, teorico dello *Schnecken tempo*, la politica dei piccoli passi, non perde l'occasione di mettere un punto interrogativo sulle imprese troppo rapide, accennando ai parecchi secoli che richiese il cantiere del duomo di Colonia.

Fonty scrive diffondendosi in dettagli: tra i libri da lui consultati compaiono due volumi illustrati di curiosità architettoniche sulle diverse fasi storiche e un saggio sull'edilizia e la pianificazione urbana nel Terzo Reich, oltre a fotografie d'epoca, planimetrie, etc. Spiega le caratteristiche tecniche della costruzione, dalla quantità di calcare conchilifero usato per i rivestimenti alle aquile di bronzo con la svastica tra gli artigli che ornavano il cancello. Si sofferma sugli edifici circostanti, anche su quelli scomparsi da tempo, raccontando la storia politica attraverso quella architettonica: il palazzo *Schulenburg*, in cui Bismarck aveva stabilito la sede della Cancelleria, e che in seguito fu occupato da Hitler e dotato, su modello italiano, di un «balcone del Führer»; l'Hotel *Kaiserhof*, in cui lo stesso Hitler alloggiò a lungo prima di insediarsi nella Cancelleria; il

⁶⁵ Nelle prime redazioni l'intero romanzo recava il titolo *Treuhand*.

palazzo del principe Friedrich Karl, più tardi sede del Ministero nazista della Propaganda e dell'Istruzione popolare. Infine – conformemente alla particolare attenzione che in tutto il romanzo è riservata all'arte figurativa – descrive prima il rilievo sbalzato di Arno Waldschmidt e quindi il murale di Max Liegner, che decoravano il Palazzo dei Ministeri rispettivamente nell'epoca del nazismo e in quella del socialismo: nel primo una colonna di soldati che marciano verso la morte, nell'altro un esercito di lavoratori allegramente in cammino verso il futuro. Ad essi accosta infine la tela di Anton von Werner dedicata all'incoronazione di Guglielmo I imperatore a Versailles, per concludere:

Selbst wenn Werktätige besser als Todgeweihte sind, es kam nur Mumpitz dabei raus. Fing mit Hurrageschrei an und endete jammervoll. Auf siebenundvierzig Jahre Kaiserreich folgten kaum dreizehn Jahre Weimarer Republik. Und wenn die knapp zwölftehalb Jahre Drittes Reich mit den vier Jahrzehnten Arbeiter- und Bauern-Staat zu verrechnen sind, steht nur noch deutsche Kurzatmigkeit unterm Strich⁶⁶.

In una sola campata è riassunta l'intera storia della Germania unita: al senso di una cronica mancanza di stabilità e di prospettiva si aggiunge quello di un'inquietante continuità. Ad illustrarlo Fonty chiude il suo scritto con l'immagine del *Paternoster*, l'ascensore aperto a cabine mobili in funzione nell'edificio: il suo incessante girare intorno ai punti di svolta (*Wendepunkte*) nella soffitta e in cantina assurge a simbolo non tanto di una ciclicità vichiana quanto di un esasperato circolo vizioso, al quale apparentemente non c'è via d'uscita. Così nelle sue cabine – discendenti – egli presenta in sequenza Hermann Göring, Walter Ulbricht, Erich Honecker e il presidente della Fiduciaria Detlev Karsten Rohwedder.

La Germania sembra assurdamente condannata a ripetere i suoi errori storici, che Grass individua in discriminazione, violenza, deleterio nazionalismo, smania di prevaricazione. È significativa in questo senso la descrizione del cortile d'onore del Palazzo dei Ministeri, la cui ridondante architettura costringe chiunque lo attraversi ad una temporanea miniaturizzazione, come a rammentargli quanto il singolo individuo sia insignificante di fronte alla gigantesca macchina statale.

L'idea che informa lo scritto di Fonty è che l'architettura sia un linguaggio della storia⁶⁷. Lo stesso principio potrebbe essere esteso all'intero romanzo. E

⁶⁶ *EnF*, p. 556: «Anche se i lavoratori sono meglio di gente votata alla morte, il risultato furono comunque delle gran baggianate. Cominciò con grida di evviva e finì miseramente. Ai quarantasette anni d'impero seguirono appena tredici anni di Repubblica di Weimar. E se si compensano gli scarsi dodici anni e mezzo di Terzo Reich con i quattro decenni di Stato Operaio e Contadino, balza pur sempre agli occhi il fiato corto dei tedeschi».

⁶⁷ Cfr. B. DAMERAU, *Berlin im Bild: Ein weites Feld mit historischen Wurzeln. Die Wahrnehmung der Stadt im Roman «Ein Weites Feld» von Günter Grass*, in G. CANTARUTTI (a cura di), *Scrittori a Berlino nel Novecento*, Patron, Bologna 2000, pp. 175-192; qui p. 189.

non solo: Grass fa dell'architettura un linguaggio della prosa, usandola per accompagnare e chiosare l'intreccio.

Il finale di *Ein weites Feld* è aperto: dopo ripetuti tentativi Fonty riesce a lasciare Berlino insieme alla nipote Madeleine e trova rifugio nelle Cevenne, la terra degli antenati ugonotti di Fontane. Di lì scrive all'archivio: «*Wir gehen oft in die Pilze. Bei stabilem Wetter ist Weitsicht möglich. Übrigens täuschte sich Briest; ich jedenfalls sehe dem Feld ein Ende ab...*»⁶⁸. La metafora dei funghi, già elaborata nel sesto «mese» di *Butt* allude alle idee o alle favole, che come funghi nascono ogni volta nuove. È una favola che Grass si augura per il futuro della Germania, una la narrazione su cui fondare la speranza per la nuova generazione rappresentata da Madeleine. E quale, se non quella di una vera riunificazione dei tedeschi che superi la contrapposizione ideologica e dunque in primo luogo annienti quell'idea di vittoria così funesta nelle sue conseguenze? Questo è il messaggio affidato alla cartolina che Fonty e Madeleine spediscono all'archivio prima di lasciare Berlino, una veduta della città dalla Torre della televisione:

«Das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, den Französischen Dom, die Staatsoper, den Friedrichstadtpalast, die Charité, am Wasser gelegen das Bode-Museum und dann noch, in Richtung Prenzlauer Berg, die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Nach Westen hin war es ziemlich dunstig, aber der Reichstag, das Tor und der Tiergarten waren zu erahnen, *sehr minuscule die Siegestsäule*. Einfach phantastisch!»⁶⁹.

A subire la miniaturizzazione in questo caso non è più l'individuo, come davanti al Palazzo dei Ministeri, ma il monumento in cui fin dall'inizio del romanzo Grass ha individuato l'ostacolo simbolico a un confronto paritetico tra le due Germanie.

La proposta di Grass per superare l'ostacolo è la ricerca di una distanza, dalla quale osservare con più obiettività la questione tedesca. Chi abbia visto *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, girato pochi mesi prima della caduta del muro, ricorderà che la tendenza complessiva delle inquadrature è a restringersi progressivamente: dalle panoramiche sulla città dall'alto della Colonna della Vittoria ai campi più stretti che accompagnano l'angelo disceso a terra per provare la vita degli uomini. *Ein weites Feld* mostra una tendenza inversa: dai primi piani dei capitoli iniziali, nei quali peraltro ricorre il *leitmotiv* narrativo del film muto, il campo visivo va via via allargandosi, fino ad includere nell'ultimo libro la città intera in una serie di descrizioni d'insieme. Questa tendenza

⁶⁸ *EnF*, p. 781: «Andiamo spesso a funghi. Col tempo stabile si può vedere in lontananza. A proposito, Briest s'ingannava; io ad ogni modo intuisco una fine del campo...».

⁶⁹ *Ibid.*, p. 779: «Lo Schauspielhaus sul Gendarmenmarkt, il duomo francese, il teatro dell'Opera, il palazzo della Friedrichstadt, la Charité, il Bode-Museum sull'acqua, e poi ancora, in direzione della Prenzlauer Berg, la Volksbühne sul Rosa-Luxemburg-Platz. Verso ovest c'era parecchia foschia, ma si potevano indovinare il Reichstag, la Porta e il Tiergarten, *piccolissima la Colonna della Vittoria*. Semplicemente fantastico!» (corsivo mio).

corrisponde alla conquista, da parte dei protagonisti, di una distanza dal «campo» della riunificazione, e dunque anche da Berlino, che infine scompare dal loro orizzonte sostituita dal più vasto paesaggio collinoso delle Cevenne.

IV

A poco più di due anni dalla caduta del muro Berlino Est è una «città scomparsa». Così si presenta allo sguardo di Marianne Arends, protagonista e voce narrante di *Unter den Namen Norma*.

Brigitte Burmeister rivela un interesse costante per il paesaggio berlinese, che è lo sfondo di tutti i suoi romanzi, da *Anders o Del soggiorno nella distanza* [*Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*] (1988) al recente *Pollock e l'attentatrice* [*Pollock und die Attentäterin*] (1998). La sua attenzione è particolarmente viva nel racconto *Passeggiata serale* [*Abendspaziergang*], che si può a buon diritto ritenere una delle cellule germinali di *Unter dem Namen Norma*. Se ne veda l'attacco fulminante, sulla rapida trasformazione architettonica della città:

Jetzt verändern die Häuser die Sicht von Woche zu Woche und wachsen schneller als die schnellwüchsigen Bäumen, wären sie dort gepflanzt worden⁷⁰.

Unter dem Namen Norma si articola in due parti rispettivamente intitolate «17 giugno» e «14 luglio». L'anno è il 1992, ma il richiamo agli eventi del 1953 e alla presa della Bastiglia è rivelatore dell'impianto della narrazione. Per affrontare il cambiamento portato dalla riunificazione Marianne Arends, traduttrice quarantenne di Berlino Est, deve infatti compiere due rivoluzioni, ribellandosi ora all'incondizionata accettazione del modello occidentale, ora alla tentazione della nostalgia per il passato. Sono le due alternative che le prospettano i personaggi maschili: da una parte Johannes, il marito, che trova lavoro in una ditta dell'ovest e si trasferisce a Mannheim; dall'altra, seppur con qualche sfumatura in più, Max, l'amante, che continua la sua vita di un tempo aggirandosi in bicicletta per le strade della Prenzlauer Berg e progettando di andare a vivere in una comune nei pressi di Meissen. Tra i due estremi si colloca Norma, una donna conosciuta nella notte della caduta del muro, che di quel momento irripetibile sembra perpetuare in sé l'entusiasmo. Col suo sguardo fanciullesco e privo di preconcetti, Norma costituisce per Marianne il modello positivo di chi riesce ad affrontare il cambiamento con la massima naturalezza: «*Vielleicht* – pensa confrontandosi

⁷⁰ B. BURMEISTER, *Abendspaziergang*, in *Herbstfeste*, Klett-Cotta, Stuttgart 1995, p. 129: «Adesso le case cambiano aspetto di settimana in settimana e crescono più rapide degli alberi a crescita rapida, se vi fossero stati piantati».

con lei – *hatte sie schon immer Grenze unterlaufen, in denen ich mich einrichtete, umgeben vom flügelabmen Schwarm meiner freien Gedanken*⁷¹.

Nella città raccontata nel romanzo è chiaramente riconoscibile la Berlino della Ddr, il quartiere a ridosso del muro in cui abita la scrittrice. È però una città accuratamente spogliata di ogni connotazione storico-politica. Le schiere di facciate prive d'intonaco, i cortili ingombri di rifiuti e i vecchi locali che ne costituiscono il paesaggio sembrano appartenere solo provvisoriamente alla città riunita; certo contrastano con l'immagine ufficiale della capitale della Ddr ritratta nelle cartoline ufficiali, quella della Torre della televisione, della *Stalinallee* o di *Marzahn*; né ricordano i fasti della metropoli guglielmina, alla quale pur risalgono quelle case, i cortili, i locali. Nessun particolare architettonico consente di ricollegarla univocamente ad un'epoca o ad un orizzonte politico. Il paesaggio rimane sospeso in uno spazio temporale neutro, tra il «non più» e il «non ancora», e di fronte ad esso la voce narrante si ammette «spaesata»:

Vor drei Jahren ist die Ewigkeit zusammengebrochen, die Zeit seitdem entfesselt, und wir geistern durch die alten Räume und versichern uns, hier zu sein, als wüßten wir noch, wo das ist⁷².

La riunificazione riporta il quartiere di Mitte al centro della città, le strade al loro vecchio nome e la birra *Schultheiß* nei locali dell'est. Sembra essersi chiusa una parentesi del tempo: quarant'anni che per i cittadini orientali appaiono nel nuovo contesto come non vissuti.

Burmeister assume nel romanzo questa versione «vulgata» della riunificazione, che liquida la Ddr come un totale fallimento, solo per poterla mettere in discussione. Non però da un punto di vista ideologico. Anche se nata e vissuta all'est il rapporto della scrittrice con il socialismo è sempre stato piuttosto tiepido. Alla tentazione della condanna o del rimpianto per la Ddr sostituisce la semplice constatazione del suo scomparire.

Del paesaggio berlinese *Unter den Namen Norma* evidenzia dunque soprattutto le permanenze, le continuità: non le *Plattenbauten*, i prefabbricati disseminati dalla pianificazione socialista, ma i *Mietshäuser* ottocenteschi che abbiamo già trovato in *Nikolaikirche*. Anche qui ci sono mura che si sgretolano, intonaci che si fessurano, ferite della guerra che rimangono scoperte.

Di fronte allo spettacolo desolato di questo «*bröckelndes Berlin*»⁷³ Marianne Arends reagisce però in modo opposto ad Astrid Protter. Siamo ormai al di là

⁷¹ UNN, p. 276: «Forse lei aveva sempre evitato i confini entro i quali io mi adattavo circondata dallo stormo incapace al volo dei miei liberi pensieri».

⁷² *Ibid.*, p. 79: «Tre anni fa l'eternità è crollata, il tempo da allora si è svincolato, e noi ci aggiriamo per i vecchi spazi rassicurandoci tra noi, come se ancora sapessimo dove siamo».

⁷³ *Ibid.*, pp. 7, 77, 115-116, 272.

della cesura storica costituita dalla riunificazione: le case dalle facciate che si sgretolano non sono più la manifestazione fisica quotidiana di un potere oppressivo, ma diventano parte fondamentale di un'identità a sua volta in via di disgregazione. L'intera vicenda di Marianne non è in fondo che il ripetuto tentativo di fare i conti con questa identità di cittadina dell'est, di «ex». Un'operazione che nei primi anni novanta è impossibile compiere a livello politico senza cadere nel tranello della vecchia contrapposizione ideologica, e che pertanto Burmeister traspone sul piano individuale⁷⁴.

Rivelatore è in questo senso un episodio che troviamo alle prime pagine del romanzo. La protagonista ricorda quando anni prima il palazzo di fronte al suo era stato sopraelevato, privandola della vista sulla città e soprattutto della luce del sole. Al suo abbattimento il marito aveva reagito con stizzita ironia, facendole osservare come quel problema fosse insignificante di fronte alle circostanze politiche: «*Rechnen wir mal um [...] deine Tränen der letzten Woche wegen schätzungsweise vierzig Quadratmetern Stein, also wie lang ist die Berliner Mauer, weißt du überhaupt?*»⁷⁵. Ma Marianne aveva reagito con furia, rivendicando il diritto di piangere non solo per le miserie del mondo intero ma anche per il proprio piccolo mondo, per una finestra da cui ormai bisognava sporgere la testa di parecchio per vedere se il cielo era grigio oppure blu.

A livello narrativo questo slittamento dal politico all'individuale si evidenzia nella scelta della prima persona: ne deriva una percezione marcatamente soggettiva dello spazio urbano, la cui rappresentazione è limitata a ciò che lascia tracce negli stati d'animo della protagonista⁷⁶. Analogamente, al centro

⁷⁴ Il percorso disegnato dai tre romanzi assume così la figura di una parabola, nella quale il grado di attenzione al dato politico va crescendo in *Nikolaikirche*, raggiunge il culmine in *Ein weites Feld*, per poi qui ridiscendere. Questo andamento corrisponde di fatto a ciò che avvenne a partire dall'autunno '89, quando i cittadini dell'est furono colti dalla vertiginosa sensazione di essere finalmente padroni del proprio futuro e presero a radunarsi nelle piazze, a dar vita a nuove formazioni politiche, a partecipare al dibattito sul futuro della Ddr. In *Norma* tutto questo è registrato al passato: «*Freiwillig gingen wir zu Demonstrationen. Wir lasen Zeitungen wie noch nie. Im Fernsehen schalteten wir um von West auf Ost. Jetzt behielten wir Sendezeiten, Sendereihen, Namen von Moderatorinnen und Kommentatoren der beiden Programme, die wir ohne Umstände die eigenen nannten. Ich unterbrach meine Arbeit, wenn im Radio eine Sitzung des zentralen Runden Tisches oder der Volkskammer übertragen wurde.*» («Di nostra iniziativa andavamo a dimostrazioni. Leggevamo giornali come mai prima. Alla televisione cambiavamo canale da ovest ad est. Ora sapevamo a memoria orari, trasmissioni, nomi di moderatori e moderatrici di entrambi i programmi, che senza distinzioni dicevamo nostri. Io interrompevo il lavoro, quando alla radio veniva trasmessa una seduta della Tavola Rotonda centrale o della Camera») (UNN, p. 197).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11: «Facciamo due conti [...] le tue lacrime della scorsa settimana per a occhio e croce quaranta metri quadrati di pietra, e quanto è lungo il muro di Berlino, ne hai idea?».

⁷⁶ All'inizio del romanzo, ad esempio, Marianne ricorda la sensazione che il canto di un merlo le aveva trasmesso nell'autunno '89, al momento delle grandi speranze: «*Während ich die Töne von draußen genoß und Morgenluft witterte, spürte ich die Stadt, die den kleinen Vogel umschloß, als etwas Leichtes, seit langem da und mit guten Aussichten, uns zu überdauern.*» («Mentre ascoltavo i suoni da fuori e annusavo l'aria del mattino, percepii la città intorno al piccolo uccello come qualcosa di leggero, che era lì da tempo e con buone prospettive di sopravviverci»). (*Ibid.*, p. 34).

del romanzo non è più un luogo pubblico quale la chiesa di San Nicola o il Palazzo dei Ministeri, ma un'abitazione privata. La casa della Luisenstraße, luogo di partenza di tutte le escursioni di Marianne in e fuori Berlino, svolge la funzione dell'io profondo a cui è necessario continuamente fare ritorno per misurare ogni nuova esperienza.

Il romanzo esordisce appunto su uno di questi ritorni: «*Es ist ein großes Haus, hundert Jahre alt*»⁷⁷. Situata nel nord del quartiere Mitte, a pochi passi dalla stazione di Friedrichstraße e dal muro, la casa si trova emblematicamente sospesa tra est ed ovest. Il paragrafo introduttivo illustra, in una serie di periodi progressivamente più estesi che mandano in corto circuito passato e presente, come un paesaggio apparentemente immutato nasconda i segni di un profondo mutamento: il muro è scomparso, il quartiere è tornato al centro della città, il Tiergarten è raggiungibile in pochi minuti di cammino. Da tutto questo la casa della protagonista sembrerebbe esclusa, anzi il suo aspetto desolato lascerebbe immaginare anche i suoi inquilini come una massa indistinta di gente grigia e cupa. La realtà è però più complessa:

Wenn man jedoch eine Weile stehen bleibt, treten aus den Türen Einzelne, die lächeln oder zufällig bunt sind und das Gesamtbild verwischen, so daß sich wenig Allgemeines mehr sagen läßt, außer daß all diese Personen [...] in der entsprechende Spalten ihrer Ausweise denselben Eintrag haben, vielmehr nun dieselbe Korrektur, weil die Straße, an deren Ecke das Haus sich befindet, zurückgetauft wurde auf den Namen, der bis zur vorherigen Korrektur in den blauen Personalausweisen der langjährigen Hausbewohner gestanden hatte⁷⁸.

Con questo elaborato periodo Burmeister introduce il motivo principale del romanzo: il tentativo di ricostruire e salvaguardare l'identità dei tedeschi dell'est al di là delle facili semplificazioni della storia. Al cliché, che si è andato consolidando nei media, dell'*Ossi* burbero e indolente, quando non personalmente coinvolto nelle trame spionistiche della Stasi, la scrittrice oppone la varietà degli abitanti del palazzo e delle loro storie, un vero campionario di modi differenti di confrontarsi con il cambiamento: il nuovo custode Kühne, il cui zelo nello spazzare il cortile fin nelle più recondite fessure dà adito a sospetti sul suo passato, su cui però non si sa nulla; il conformista Neumann, che da impietoso assertore delle regole del vecchio regime si trasforma tempestivamente in impietoso accusatore di coloro che

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7: «È una grande casa, vecchia di cent'anni».

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 7-8: «Se però si rimane un momento ad osservare, escono dalle porte individui che sorridono o che per caso sono colorati e cancellano l'immagine d'insieme, al punto che si possono fare ben poche altre considerazioni d'ordine generale, se non che tutte queste persone [...] al rispettivo paragrafo delle loro carte d'identità hanno lo stesso dato, anzi ora la stessa correzione, perché la strada, sul cui angolo la casa si trova, è stata ribattezzata con il nome che fino alla precedente correzione stava nei documenti personali degli abitanti più anziani». La Luisenstraße, intitolata alla regina di Prussia, moglie di Federico Guglielmo III, dal 1971 al 1991 fu chiamata Hermann-Matern-Straße, dal nome del politico e presidente della Camera della Ddr.

ritiene fossero compromessi; Margarete Bauer, che si toglie la vita, forse per la perdita del lavoro, forse per una delusione d'amore, o forse per le voci che la indicavano come collaboratrice dei servizi segreti; l'anziana signora Schwarz, che si barrica in casa dietro uno sferragliare di serrature e chiavistelli per proteggersi da un mondo che le diventa sempre più incomprensibile. Questo caleidoscopico microcosmo è la stessa Ddr, ritratta nella sua quotidianità. Nel decadimento fisico del palazzo, nello svuotarsi degli appartamenti che nessuno dei vecchi abitanti pensa a rinnovare, c'è il senso della disgregazione di un intero gruppo sociale.

Ma, come in un sistema di cerchi concentrici, la casa della Luisenstraße si trova ad un grado intermedio tra l'appartamento di Marianne e la città intera. L'appartamento consiste di quaranta metri quadri al quarto piano, a cui si accede da uno dei cortili interni. Per quanto piccolo e spartano c'è un che di idilliaco nei toni in cui viene descritto: la luce che lo inonda al mattino, la vista sugli alberi e sui tetti, i rumori familiari che provengono dall'esterno. Nel complesso ha un carattere più confortevole e personale rispetto alla casa, che spesso viene rappresentata come un'insieme di celle non comunicanti tra loro. L'appartamento è il nucleo più vicino all'io della protagonista: come tale Marianne lo difende strenuamente dagli attacchi del marito, che dalla nuova casa in occidente lo ricorda come una spelonca. Un intero capitolo⁷⁹ è dedicato all'indiretto raffronto delle due abitazioni. Marianne, distesa sul suo letto dopo il ritorno da un viaggio a Mannheim, ricorda nel dormiveglia i giorni trascorsi col marito ritornando di tanto in tanto ad osservare la stanza intorno a sé. E così confronta: là ambienti ampi, silenziosi, pieni di luce, qui una camera che ha urgente bisogno di essere ridipinta; là una terrazza e un giardino dove l'erba arriva alle ginocchia, qui un cortile da cui viene il vociare degli operai intenti a riparare i tubi dell'acqua; là una periferia di case intervallate da ampi spazi, qui la vecchia casa d'affitto in cui si ammassano decine di famiglie. «*Aber es ist meine Wohnung*»⁸⁰, rivendica Marianne, rammentando il senso di estraneità provato nella lussuosa casa di Johannes.

Se si prescinde da questa escursione all'ovest, l'orizzonte geografico di *Unter den Namen Norma* si limita infatti a Berlino, anzi ai pochi chilometri quadrati di Mitte⁸¹. Non più dunque la città «diffusa» di Grass, ma il più ristretto e familiare ambito di un quartiere, dove è più facile coltivare sentimenti di appartenenza. Marianne ne esplora i confini, attraversando la linea del muro e toccando il margine del Tiergarten, ma la parte occidentale della città le rimane accessibile solo nella dimensione del sogno⁸².

⁷⁹ «*Er sah so künstlich aus*» (*ibid.*, pp. 205-216). Indicare i capitoli citandone le prime parole mi sembra la soluzione più agile, dato che nel testo non sono numerati né titolati, ma evidenziati solo tipograficamente dal cambio di pagina e dalla lettera iniziale, che scende sul rigo inferiore.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 215: «Ma è casa mia».

⁸¹ *Ein Roman aus Berlin Mitte* titolava significativamente la recensione di Sabine Kebir su Lesart, 1 (1995).

⁸² UNN, pp. 23-24.

L'atteggiamento dei personaggi nei confronti dello spazio urbano e dei luoghi in cui abitare rivela il loro carattere, e corrisponde al modo in cui ciascuno di essi affronta il cambiamento: Johannes, che rivela indifferenza e mancanza di legami rispetto al luogo in cui vive, non ha difficoltà nell'abbandonare Berlino; Max, un eterno vagabondo, cambia continuamente abitazione, ma sempre entro i confini di Berlino Est, e preoccupandosi di lasciare in ogni casa un oggetto che testimoni il suo passaggio; Norma sembra trovarsi a suo agio in ogni luogo; Marianne invece in nessuno⁸³. Si evidenzia una contrapposizione di fondo tra il temperamento maschile, meno radicato, e quello femminile, che rivela un senso di appartenenza ai più profondo.

Per tutta la prima parte la protagonista è impegnata in un'opera di resistenza, rivendicando a sé il compito di custodire la memoria del proprio spazio e di preservarne ciò che resta: così difende Margarete Bauer dalla calunnia, protegge la signora Schwarz dall'isolamento, ma soprattutto ricostruisce l'esistenza delle sorelle König, sue antiche dirimpettaie. Per Minna ed Ella König non la caduta del muro ma la sua costruzione fu il trauma irreversibile, che le costrinse per il resto dei loro giorni a vivere nel ricordo di un mondo da tempo scomparso, e a percorrere ogni sera il lugubre tragitto lungo il muro, dalla casa della Luisenstraße al Checkpoint Charlie. La loro storia, già sviluppata nel racconto *Abendspaziergang*, ha nel romanzo la funzione di un monito per Marianne, che corre il rischio di scivolare nello stesso limbo.

Nel suo percorso doppiamente rivoluzionario l'esplorazione della città è un momento fondamentale. Nella prima parte del romanzo Marianne racconta infatti di due passeggiate, che a partire dalla casa la conducono ora verso ovest, ora verso est. La prima con Norma, attraverso il Tiergarten, lungo le vestigia del muro, fino al Checkpoint Charlie e al caffè situato subito oltre; la seconda, con Max, al parco Monbijou, quindi per strade che ricordano quelle descritte da Döblin fino alla *Kneipe* di Ande, nella cui atmosfera caliginosa il tempo sembra essersi fermato. Via via che ci si allontana dalla casa la topografia si fa più indefinita: i nomi di strade e piazze vengono sostituiti da descrizioni sommarie e riferimenti allusivi.

La passeggiata con Norma è all'insegna dell'euforia. Il caffè oltre il confine, individuabile nel *Café Adler*, viene percepito da entrambe come un luogo del sogno, così come Marianne percepisce l'intera Berlino Ovest:

Dieses Haus war ein Grenzposten der anderen Welt, sichtbar aber nicht zu erreichen,
in Traum viel einsamer und höher als in Wirklichkeit, ja, so habe ich es auch gesehen,

⁸³ La sensazione di estraneità della voce narante rispetto ai luoghi che descrive si manifesta spesso nella comparazione del paesaggio ad uno scenario teatrale (*Kulisse*) e dunque a qualcosa di artificiale: cfr. *ibid.*, pp. 76, 208, 275.

mit einem kleinen Balken ganz oben, eigentlich nur ein Gitter vor einer schmalen Tür und der Himmel über dem Haus war ohne Wolken⁸⁴.

Sulla via del ritorno l'euforia sconfinava in utopia quando le due amiche immaginavano la Terra di nessuno trasformarsi, negli anni a venire, non in un «terreno in attesa di costruzioni» (*Bauerwartungsland*), come burocraticamente fu poi definita, ma in una «grüne Nacht an der Linie der frühere Zertrennung»⁸⁵.

Gli stessi luoghi visitati in compagnia del marito appaiono a Marianne in una luce completamente diversa. Nel flashback che la narratrice sovrappone alla passeggiata con Norma il caffè oltre il confine non piace a Johannes e dunque perde la sua aura onirica, mentre la presenza di commercianti improvvisati che vendono pezzi di muro, medaglie e mostrine ingenera nella coppia una sensazione di fastidio.:

Wir befanden uns nicht in einem Tempel, aus dem man sie hätte verjagen müssen, sondern auf einem Markt, den wache kleine Leute mit geschichtlichem Plunder belieferten, Vorspiel ganz anderen Veräußerungen⁸⁶.

Ancora una volta la percezione della città è determinata dallo stato d'animo della protagonista, che a sua volta risente di quello della sua compagnia. Già da queste pagine iniziali Burmeister avverte come il matrimonio di Marianne si destinato al naufragio, e come ogni auspicio per il futuro sia riposto in Norma.

Se questa escursione verso ovest mostra due possibili volti del futuro, quello utopico e quello più crudamente realistico, l'escursione verso est con Max è una sorta di viaggio a ritroso nel tempo. La prima tappa è il parco Monbijou, che si affaccia sulla Sprea all'altezza dell'Isola dei musei. Qui si riconoscono i segni del cambiamento: i fiori nuovi di cui Max e Marianne non conoscono il nome, il busto di un poeta finalmente restaurato. L'attraversamento di una larga strada, reso arduo dal traffico della sera (un fenomeno ormai non più esclusivo dell'occidente) segna il passaggio ad un altro mondo. Attraversare è un atto di resistenza, così come un covo di resistenza appare l'intero quartiere cui l'attraversamento conduce. Osservando

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30: «Questa casa era un posto di confine dell'altro mondo, visibile, ma non raggiungibile, nel sogno assai più solitario ed alto che nella realtà, sì, così l'ho visto anch'io, con un piccolo balcone in alto, in verità solo una grata davanti a una porta sottile, e il cielo sulla casa era senza nuvole».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 31: «Una cucitura verde sulla linea della precedente divisione». Quella di un parco che attraversasse la città era nel 1990 una delle proposte di riconversione della Terra di nessuno, quella striscia larga fino a 50 metri che correva tra le due linee di cui era costituito il muro.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33: «Non ci trovavamo in un tempio, di dove li si sarebbe dovuti scacciare, ma in un mercato che furba gentucola riforniva di ciarpame storico, preludio di ben altre svendite». L'immagine del tempio è usata anche da Grass, nella scena in cui Fonty osserva gli improvvisati cambiavalute della Stazione Zoo: «Aber niemand trat auf, der die Bahnhofshallen zum Tempel erklärt und geräumt hätte». («Ma non comparve nessuno che proclamasse gli atrii della stazione un tempio e li ripulisse»). (*EW*F, p. 29).

i marciapiedi sporchi di escrementi, le auto abbandonate sulla strada e i cortili ingombri di rifiuti, Marianne crede di riconoscere la Berlino dei pazienti del dottor Döblin, un mondo che spera di sottrarsi al cambiamento nascondendosi in vicoli e vie traverse, ma ugualmente condannato alla scomparsa. Così anche la *Kneipe* di Ande, meta finale della passeggiata: nella topografia berlinese del romanzo è l'unico luogo non rintracciabile. Qui due avventori orientali coltivano il loro livore nei confronti dei *Wessis*, che improvvisamente si materializzano nei panni di due turisti dallo sguardo smarrito:

Die Straßen, die Häuser und Höfe des Viertels mußten sie erschreckt haben. Sie waren auf Schlimmes vorbereitet, aber es mit eigenen Augen zu sehen, machte doch einen Unterschied, und sich durch Trostlosigkeit zu bewegen, von der man eine Vorstellung aus den Medien hatte, was, sooft sie es auf Reisen erlebt haben mochten, immer wieder erschütternd, diesmal verbunden mit dem Eindruck des Irrealen, sobald sie sich vorsagten, daß sie in der Hauptstadt ihrer Republik umhergingen und die unglückliche Höhlenbewohner hier Deutsche waren wie sie⁸⁷.

Allo sguardo degli occidentali su Berlino Est Burmeister sovrappone quello di un'orientale sull'ovest. La simmetria delle due passeggiate qui descritte, espressa anche dalla tipologia dei luoghi interessati (un parco, un locale), si estende infatti nella seconda parte del romanzo all'escursione di Marianne a Mannheim (così lontana peraltro dalla casa della Luisenstraße che anche dopo numerose visite la sua topografia le riesce assolutamente indecifrabile). Si ripropone l'opposizione di est ed ovest già rilevata in *Ein weites Feld*: la periferia della cittadina occidentale è costruita in studiata antinomia rispetto al centro della capitale orientale. È evidente la polarizzazione di spazio e ristrettezza, luce e penombra, pulizia e sporcizia, natura ed asfalto, laddove il termine positivo è costantemente associato all'ovest e viceversa quello negativo all'est.

L'opposizione non coinvolge solo i luoghi e i personaggi, ma anche gli animali. Non a caso il capitolo dedicato a Mannheim si apre sull'immagine di un volpino bianco che sfilava tra le aiuole: alla grazia della bestiola, tanto ostentata da apparire artificiale, fa da contraltare la furia dei cani che ringhiando si contendono un pezzo di stoffa davanti alla *Kneipe* di Ande; in modo analogo, alla gatta domestica di Johannes, che si lascia volentieri accarezzare, si contrappongono i gatti selvatici dei cortili di Berlino Est.

⁸⁷ UNN, pp. 86-87: «Le strade, le case, i cortili del quartiere dovevano averli sconvolti. Erano preparati al peggio, ma vederlo coi propri occhi era diverso, e, per quanto avessero potuto già affrontarlo in altri viaggi, muoversi per lo squallore di cui si aveva un'idea dai media era comunque impressionante, e stavolta accompagnato dall'impressione dell'irreale, sorta appena si furono detti che si stavano aggirando per la capitale della loro repubblica e che quegli infelici cavernicoli erano tedeschi come loro».

Ma torniamo alle architetture. Senza scendere nel dettaglio, basti confrontare la descrizione della stazione di Mannheim (prototipo di una stazione occidentale in genere) con quella della stazione di Berlino Friedrichstraße. Da una parte:

Vornehme Bahnhöfe, Wohlstandgeruch tief aus den Poren. Bauten und Gegenstände waren gediegen, geschmackvoll, gemacht für lange Dauer und fürs Auge auch, sogar Plastik sah besser als bei uns. Es gab Rolltreppen, Transportbänder, Aufzüge, Gepäckkarren, alles kostenlos [...] Informationstafeln und Hinweisschilder fehlten nicht, sie befanden sich an den richtigen Stellen, wie auf den Straßen die Wegweiser und Verkehrszeichen⁸⁸.

Dall'altra:

Der Bahnsteig ist für den Zug zu kurz. Aussteigende aus den letzten Wagen werden darauf hingewiesen, den Abstand zur Bahnsteigkante zu beachten. Niemand warnt vor dem Weitergehen, hinunter durch Gänge und Hallen, vorbei an Schildern voller Namen, Großbuchstaben und Zahlen, an Pfeilen, Piktogrammen, Durchgangsverboten, treppauf treppab durch ein beschriftetes Labyrinth, in dem Fremde verloren sind, wenn ihnen kein glücklicher Zufall, kein Ortskundiger hilft, diesem Bahnhof zu entrinnen, wo aus alter Gewohnheit und auf denselben beiden Gleisen wie zu der Zeit, als er Grenzfestung war, die Fernzüge halten⁸⁹.

Nonostante le innegabili attrattive tuttavia l'occidente non riesce a trattenere Marianne. Il senso di estraneità che s'impadronisce di lei la induce ad un gesto apparentemente immotivato: durante un ricevimento a casa di Johannes racconta ad un'ingenua ospite l'inverosimile storia di una sua collaborazione con la Stasi in giovane età, col nome in codice di «Norma». Questa intemperanza porta alla rottura del rapporto col marito ed al rientro a Berlino.

Eppure da Berlino Marianne si era congedata, in una scena determinante per comprendere il suo rapporto con la città⁹⁰. Dobbiamo tornare un poco indietro. Al rientro dalla passeggiata con Max, Marianne si era infatti fermata sotto casa, aggirandosi tra la Karlplatz e lo Schiffbauerdamm ed osservando i cambiamenti del paesaggio. Molte cose sono scomparse: non solo il muro, che

⁸⁸ *Ibid.*, p. 207: «Belle stazioni, odore di benessere profondo dai pori. Costruzioni ed oggetti erano realizzati con cura e di buon gusto, fatti per la lunga durata e anche per la vista, perfino la plastica aveva un aspetto migliore che da noi. C'erano scale mobili, tapis-roulant, ascensori, carrelli, tutto gratis [...] Non mancavano cartelli informativi e indicazioni, si trovavano al posto giusto, come sulle strade i segnali stradali».

⁸⁹ *Ibid.*, p. 184: «La banchina è troppo corta per il treno. Chi scende dalle ultime carrozze viene invitato a prestare attenzione alla distanza dal bordo della banchina. Nessuno avverte di non proseguire, giù per corridoi e scale, accanto a insegne piene di nomi, lettere maiuscole e cifre, frecce, pittogrammi, divieti di transito, su e giù per le scale in un labirinto di scritte in cui i forestieri si smarriscono se un caso fortunato o un esperto del luogo non li aiuta a sfuggire a questa stazione, in cui i treni si fermano per antica abitudine e sugli stessi due binari come al tempo in cui era una fortezza di confine».

⁹⁰ «*Auf der Straße war es still*». (*Ibid.*, pp. 110-116).

non riesce quasi più a immaginare, con le torri, il filo spinato, i cani; non solo i posti di confine della stazione di Friedrichstraße, un tempo piena di soldati pronti a sparare anche sulla folla se necessario; non solo dunque la parte oscura del passato, ma anche qualcos'altro, di più impalpabile e degno di rimpianto, che Marianne ritrova tra le vecchie mura delle vecchie case di questa parte di città che chiama il suo «villaggio»: «*Die Friedlichkeit eines beschränkten, bescheidenen, bewachten Daseins*»⁹¹.

È sul ponte di Weidendamm che si compie lo strappo, la definitiva rinuncia a quella tranquillità ormai inattingibile. Il testo non vi accenna, ma è chiaro che è a questo punto che Marianne prende atto della scomparsa della sua città e decide di partire per Mannheim. Il sentimento che la assale è già di nostalgia:

Nach diesem schmutzigen Fluß, der grauen Uferstraße, dem monumentalen Grenzbahnhof, nach den Zugen über Straßenverkehr und Wasser hinweg, der Weidendammbrücke mit ihrem gußeisernen Zierat, nach den Lastkähnen, den Möwen, dem farblosen Winterhimmel und dem Geruch verheizter Braunkohle, nach diesem Bruchstück Stadt würde ich im Exil Heimweh haben⁹².

Il luogo è significativo. Sullo stesso ponte la protagonista di *Che cosa resta* [*Was bleibt*] (1990), il racconto di Christa Wolf⁹³, si rende conto che la sua percezione della città è cambiata, che non la riconosce più, che non ne resta nulla: la città ideale del socialismo si è trasformata definitivamente in città-poliziotto della Stasi⁹⁴. Marianne Arends è molto distante dal tormento, essenzialmente politico, che affligge la narratrice autobiografica della Wolf: non si ritrova in *Norma* la tradizionale metafora dello Stato come città che abbiamo visto affiorare ad esempio in *Nikolaikirche*. Simile tuttavia è l'esito della crisi delle due donne: la necessità di riconoscere una cesura nella propria vita e di ridefinire la propria identità. In entrambi i casi la sensazione che ne deriva è quella dello spaesamento.

A superarlo non basta il tentativo di Marianne di trovare una città di adozione in Mannheim; né, in fondo, il ritorno nella sua Berlino. Il patto di amicizia da lei stipulato con Norma e «nel nome di Norma», su cui si chiude il romanzo, non si presenta infatti come una proposta realmente risolutiva. È innanzitutto da rilevare il fatto che tanto le due contraenti quanto l'officiante, Max, sono tedeschi dell'est: da questo punto di vista il patto è un ritorno entro

⁹¹ *Ibid.*, p. 115: «La tranquillità di un'esistenza ristretta, modesta, protetta».

⁹² *Ibid.*, p. 116: «Di questo fiume sporco, della grigia strada sull'argine, della monumentale stazione di confine, dei treni che passano sul traffico stradale e sull'acqua, del ponte di Weidendamm con i suoi ornamenti di ghisa, delle chiatte, dei gabbiani, dell'incolore cielo invernale e dell'odore della lignite bruciata, di questo frammento di città avrei nostalgia in esilio».

⁹³ C. WOLF, *Was bleibt*, Aufbau, Berlin 1990. Il racconto è stato scritto nel 1979 ma rielaborato e pubblicato solo dopo la caduta del muro.

⁹⁴ Così Anita Raja nella prefazione all'edizione italiana: C. WOLF, *Che cosa resta*, e/o, Roma 1991, p. 25.

i confini dell'originaria appartenenza. Vi sono inoltre numerosi elementi testuali che ne rivelano il carattere provvisorio e utopico⁹⁵, a cominciare dalla rappresentazione del luogo in cui la scena si svolge.

La *Kneipe* di Ande, che come abbiamo visto non è individuabile sulla carta di Berlino, ha i connotati di un luogo irreali, esterno allo spazio e al tempo. Di sera le facciate dei palazzi, appiattendosi nell'oscurità come uno scenario teatrale, sembrano isolarlo dal resto della città. Questo ostinato isolamento, come quello dei tedeschi dell'est che sperano di sottrarsi al cambiamento, è destinato a scardinarsi. Burmeister non si fa illusioni al riguardo. In un passaggio dai tratti visionari il destino delle vecchie case berlinesi sembra coincidere con quello delle due protagoniste unite dal patto e prefigurare l'inevitabile disgregazione:

hoh[e] bröckelig[e] Häuser die aussehen, als stützen sie sich gegenseitig, als seien sie in gemeinsamen Verfall miteinander verwachsen, so daß sie alle auf einen Schlag zusammenbrechen würden, herausgebrochen wären aus dem Konglomerat der Straßen und Viertel in einer Stadt ohne Zentrum, doch mit Teilen, die ihr näher stehen als dieser hier, so eingeschlossen in seine schroffe Hinfälligkeit, den zähen Zusammenhang abgewirtschafteter Zellen⁹⁶.

Il primo vacillare della protagonista si avverte nella scena finale del romanzo: ritornando a casa Marianne scorge tra i cassoni dell'immondizia una gatta selvatica, che immediatamente le ricorda la gatta di Johannes, la casa di Johannes e quindi Johannes stesso. Con le ultime parole del testo - «*Anscheinend sei mir doch noch zu helfen*»⁹⁷ - tutto viene rimesso in discussione, in una tensione dialettica che non ammette soluzioni se non empiriche e provvisorie.

Nel constatare l'impraticabilità, per un cittadino dell'ex Ddr, di una scelta definitiva tra ovest ed est, tra conformismo e nostalgia, e dunque l'impossibilità di definire la propria identità altrimenti che in negativo, *Unter dem Namen Norma* si rivela un romanzo amaro. In questo il suo esito non è lontano dalla valutazione che Burmeister dà della propria personale esperienza del passaggio da un sistema all'altro: «*Mein altes gesellschaftliche Fremdheitsgefühl ist inzwischen gewandelt – in ein neues*»⁹⁸. In termini di rappresentazione dello spazio

⁹⁵ Per l'interpretazione del patto come utopia cfr. C. COSENTINO, *Ostdeutsche Autoren Mitte der neunziger Jahre: Volker Braun, Brigitte Burmeister und Reinhard Jirgl*, in «The Germanic Review», 71 (1996) n. 3, pp. 177-194; qui pp. 186-187.

⁹⁶ UNN, p. 272: «Alte case cadenti che sembrava si sostenessero l'un l'altra, come se fossero cresciute nella comune decadenza, in modo da crollare tutte in un colpo solo, traboccare dal conglomerato di strade e quartieri in una città senza centro, ma con parti che le erano più vicine di questa, così rinchiusa nella sua scoscesa decrepitezza, l'ostinata unità di cellule andate in rovina».

⁹⁷ *Ibid.*, p. 286: «A quanto pare sono ancora passibile di aiuto».

⁹⁸ B. BURMEISTER, *Schriftsteller in gewendete Verhältnisse*, in «Sinn und Form» 46 (1994) p. 654: «Il mio antico senso di estraneità sociale è nel frattempo mutato – in uno nuovo».

questo senso di estraneità si traduce così: né Berlino né Mannheim, né la case decrepite dell'est né le luminose periferie dell'ovest.

V

Se sul piano formale i tre romanzi sono difficilmente comparabili, viste le radicali differenze stilistiche tra gli autori, un tratto comune è individuabile nel nesso tra la rappresentazione del paesaggio urbano e quella della società che lo anima.

La lettura sequenziale dei tre testi, per quanto arbitraria, ha il merito di mostrare come la percezione della città sia, a cavallo della *Wende*, significativamente mutata. Possiamo distinguere tre momenti: un prima, un durante e un dopo. Prima, e ce lo mostra *Nikolaikirche*, la città è il luogo dell'oppressione politica, a cui i cittadini tedesco-orientali reagiscono nell'autunno '89 riappropriandosi degli spazi della discussione pubblica. Durante i mesi del cambiamento, come accade in *Ein weites Feld*, la città è il luogo della contrapposizione di due diversi modelli di società, ma soprattutto un'inesauribile miniera di suggestioni storiche in grado di gettare luce sui processi in atto. Dopo l'unificazione, infine, quando la battaglia tra i due modelli di società è ormai inequivocabilmente conclusa, la città diventa il luogo a cui sono legati i resti di un'identità minacciata, forse destinata a scomparire, come racconta *Unter dem Namen Norma*.

Dal punto di vista del cittadino dell'est la *Wende* in questi tre romanzi si configura dunque come la paradossale sconfitta di chi ha riscattato la propria città solo per vedersela sottrarre ancora una volta.

Nota biobibliografica

Erich Loest. Nato a Mittweida in Sassonia nel 1926, inizia la sua carriera come redattore della *Leipziger Volkszeitung*. Scrive romanzi e racconti, spesso polizieschi e d'intrattenimento. Presidente dell'Unione degli scrittori di Lipsia e membro attivo della SED, nel 1957 viene arrestato per attività controrivoluzionaria e sconta sette anni e mezzo di carcere a Bauzen. Nel 1981 si trasferisce nella Repubblica Federale, dove rimane fino alla caduta del muro. Nel 1990 fonda a Lipsia la casa editrice Linden. Tra i suoi romanzi di maggior successo: *Swallow, mein wackerer Mustang* (1980), *Durch die Erde ein Riß* (1981), *Zwiebelmuster* (1985), *Nikolaikirche* (1995). Vive a Lipsia.

Günter Grass. Nato a Danzica nel 1927, si stabilisce nel 1953 a Berlino Ovest. Nonostante lo studio in arti grafiche si afferma come scrittore con la *Blechtrommel* (1959), uno dei più significativi romanzi tedeschi del dopoguerra. Con *Katz und Maus* (1961) e *Hundejahre* (1963) completa la Trilogia di Danzica, uno spaccato del paese dagli anni del nazismo al boom economico. Alla fine degli anni '60 si impegna politicamente a sostegno della SPD. In *örtlich betäubt* (1969), *Der Butt* (1977), *Die Rättin* (1986) continua a commentare la storia e la società tedesche, suscitando spesso aspre reazioni. Tra le sue ultime opere: *Ein weites Feld* (1995), *Mein Jahrhundert* (1999) e *Im Krebsgang* (2002). Nel 1999 riceve il Premio Nobel per la letteratura. Vive a Behlendorf nello Schleswig-Holstein, a Lubecca e Berlino.

Brigitte Burmeister. Nata a Posen nel 1940, studia romanistica a Lipsia. Traduce dal francese e studia in particolare il *nouveau roman*. Dal 1967 lavora all'Accademia delle Scienze di Berlino Est e nel 1983 diventa libera scrittrice. Ha al suo attivo tre romanzi: *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde* (1988), *Unter dem Namen Norma* (1994) e *Pollock und die Attentäterin* (1998). Vive a Berlino.

Dopo la caduta del muro di Berlino il romanzo in lingua tedesca ha svolto un ruolo decisivo nell'interpretazione di un mondo in rapido cambiamento. Attraverso quindici saggi questo volume ripercorre gli itinerari formali e tematici degli autori contemporanei più rappresentativi. I contributi, dovuti a studiosi italiani e stranieri, sono corredati da una scheda bio-bibliografica aggiornata al 2002.

ISBN 88-7694-632-2



9 788876 946325

€ 23,00