

## IL QUADRIFOGLIO TEDESCO

*Collana diretta da Karin Birge Gilardoni-Büch e Marco Castellari*

### *Perché questa collana?*

La germanistica in Italia presenta una lacuna: manca infatti un luogo nel quale si possano affiancare testi letterari in lingua originale e in traduzione, materiali didattici e strumenti di lavoro per docenti e studenti, ma anche per operatori culturali in senso lato e professionisti. In generale, s'avverte la mancanza di un luogo di scambio culturale e professionale tra Italia e paesi di lingua tedesca.

Con questa collana, suddivisa in cinque sezioni e simbolizzata da un quadrifoglio, ci proponiamo di individuare questo luogo e di colmare almeno in parte questa lacuna.

La serie *blu* presenta testi di saggistica e critica letteraria, studi, monografie e antologie; la serie *cipria* offre testi letterari con versione originale a fronte, con particolare attenzione a opere non presenti sul mercato italiano, soprattutto in ambito contemporaneo; in *fucsia* si propongono strumenti per la didattica, come grammatiche, eserciziari e raccolte di testi da utilizzare a lezione; il colore *arancio* contraddistingue il settore della cosiddetta *Landeskunde*, che include storia, politica, cultura e società; lo stelo, *verde*, vuole rappresentare le radici, la lingua, e include vocabolari, glossari tematici e ricerche di linguistica.

Sito della collana <http://users.unimi.it/dililefi/quadrifogliotedesco.htm>

### *Karin Birge Gilardoni-Büch*

ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la Friedrich-Schiller-Universität di Jena e insegna lingua tedesca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. La sua ricerca verte sui seguenti ambiti: letterature comparate; letteratura e memoria storica; letteratura e pregiudizio antiebraico; il concetto di immaginazione nel Romanticismo; la letteratura della DDR.

### *Marco Castellari*

è ricercatore di Letteratura tedesca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Si occupa principalmente dell'opera e della fortuna di Friedrich Hölderlin e della ricezione del classico, del contributo ebraico e delle forme drammatiche nella letteratura di lingua tedesca del Novecento.



DANIELA NELVA

# IDENTITÀ E MEMORIA

Lo spazio autobiografico nel periodo  
della riunificazione tedesca

Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller, Günter Kunert

Presentazione di  
Luigi Forte



MIMESIS

*Il quadrifoglio tedesco*

Questo volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze del linguaggio e Letterature moderne e comparate dell'Università degli Studi di Torino.

Il quadrifoglio tedesco <http://users.unimi.it/dililefi/quadrifogliotedesco.htm>

Per proposte editoriali e culturali inerenti alla collana contattare:  
[quadrifogliotedesco@tiscali.it](mailto:quadrifogliotedesco@tiscali.it)

© 2009 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it) / [www.mimesisbookshop.com](http://www.mimesisbookshop.com)  
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
*Telefono e fax:* +39 02 89403935  
*E-mail:* [mimesised@tiscali.it](mailto:mimesised@tiscali.it)  
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)  
*E-mail:* [info.mim@mim-c.net](mailto:info.mim@mim-c.net)

Immagine di copertina: Giorgio Nelva, *Toner Girl*.

# INDICE

PRESENTAZIONE di <i>Luigi Forte</i>	p.	9
INTRODUZIONE	p.	11
1. AUTOBIOGRAFIA E RIUNIFICAZIONE TEDESCA	p.	15
1.1 Sulle tracce dell'io	p.	15
1.2 Poesia e verità	p.	21
1.3 Tra realtà e testo. L'io autobiografico	p.	30
1.4 Identità e differenza	p.	35
2. IL TRACCIATO DELLA MEMORIA	p.	41
2.1 Tra vicenda personale e storia. "Zwischenbilanz" di Günter de Bruyn	p.	41
2.2 L'io stilizzato, il peso della memoria. "Erwachsenenspiele" di Günter Kunert	p.	53
2.3 Io, Helmut, S.H. Le identità stratificate di Stefan Heym	p.	65
2.4 Tra autobiografia e biografia-intervista. "Krieg ohne Schlacht" di Heiner Müller	p.	77
3. <i>A REBOURS</i> : IL DOPOGUERRA E GLI ANNI CINQUANTA	p.	87
3.1 La "Stunde Null" della storia tedesca	p.	87
3.2 Le premesse politiche e ideologiche della Rdt. Le prime storture	p.	92
3.3 Günter Kunert. La scoperta della scrittura, la disillusione ideologica	p.	100
3.4 Heiner Müller. Tra drammaturgia e realtà socialista	p.	110
3.5 Lo sguardo del cronista: Stefan Heym	p.	119
3.6 Il giorno X. 17 giugno 1953	p.	129
3.7 Excursus: il 1956	p.	138

4. DALLA COSTRUZIONE DEL MURO ALLA SUA CADUTA	p. 143
4.1 Il calendario segna: 13 agosto 1961	p. 143
4.2 Le lampade del re Tarso	p. 149
4.3 Verso dove?	p. 157
4.4 La verità rivoluzionaria	p. 164
4.5 Essere fuori strada	p. 170
4.6 Il “caso Biermann”	p. 176
4.7 Ricordo di uno stato	p. 183
 BIBLIOGRAFIA	 p. 189

*Ai miei genitori*

Questo volume nasce dalla rielaborazione della Tesi di dottorato da me discussa presso l'Università degli Studi di Torino nel febbraio 2007 nell'ambito del Dottorato di ricerca in Letteratura e Linguistica tedesca.

I miei più sentiti ringraziamenti vanno al prof. Luigi Forte, che con grande disponibilità e attenzione scientifica ha seguito il lavoro sin dall'inizio e qui lo presenta. Un particolare ringraziamento è rivolto alla prof.ssa Anna Chiarloni per i suoi preziosi consigli e suggerimenti. La mia riconoscenza va infine a Karin Birge Gilardoni-Büch e Marco Castellari, che hanno riletto con cura il mio testo, contribuendo alla veste che esso ha qui assunto. A mio zio Giorgio Nelva un affettuoso grazie per l'immagine in copertina.



LUIGI FORTE

## PRESENTAZIONE

Per Nathan Zuckerman, il protagonista di molte pagine di Philip Roth, la biografia è un brevetto sulla vita, la blocca e fissa rendendola immutabile per sempre. Dietro sta in agguato l'inevitabile desiderio, per non dire arroganza, di racchiudere una complessa trama esistenziale nella gratuità della parola, nel gioco della stilizzazione letteraria. Ben altra cosa è il percorso autobiografico. Chi scrive di sé va alla ricerca del tempo perduto: ricostruisce dettagli, raccoglie particolari, scopre l'inaffidabilità del ricordo. E, in fondo, insegue un paradosso: ricostruire il proprio identikit fra le lacune degli anni.

Ma c'è anche un altro aspetto, ed è la dialettica fra l'individuo e la storia, la tensione fra utopia e disincanto che emerge, ad esempio, con matura consapevolezza in questo bel libro di Daniela Nelva su identità e memoria nel passato di alcuni intellettuali, spesso critici e dissidenti, della ex Repubblica democratica tedesca. Non è forse un caso che gli scrittori qui presenti, Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller e Günter Kunert, abbiano rivolto, a vario titolo, uno sguardo al passato giacché la loro vicenda culturale ed esistenziale nei primi decenni del dopoguerra, come quella di molti loro colleghi, si è strettamente intrecciata alle grandi contraddizioni del paese. Chi ha conosciuto il nazismo e i suoi orrori, l'ha sperimentato come Kunert sulla pelle dei propri familiari o ha dovuto fuggire in esilio come Heym; chi ha conosciuto la divisione della Germania e il Muro di Berlino, i soprusi e le vessazioni del potere politico e della polizia di Stato, sbalottato fra socialismo dal volto irreal e spietato, brutale capitalismo per ritrovarsi in una Germania riunificata, ma per molto tempo senza una vera anima collettiva, ha avuto mille motivi per riflettere sulla propria identità e su quella del mondo che lo circondava. Ed è una fortuna che scrittori di questo livello l'abbiano fatto interrogando il proprio tempo e ripercorrendo attraverso la propria avventura privata la storia di un'epoca che ha travasato nella vicenda tedesca le aporie dell'intera Europa.

Seguendo lungo il percorso autobiografico il destino di questi scrittori la Nelva riesce con grande chiarezza e maturità a ricomporre il mosaico

del dopoguerra: non come un affresco ormai affidato all'imperturbabile contemplazione dei posteri, ma come un quadro di vivaci, indelebili interrogativi rimbalzati nella quotidianità di anni che pur hanno visto cadere barriere e incomprensioni e rinsaldarsi la coscienza di un comune progetto europeo.

Ma questo studio è anche una raffinata riflessione sulla scrittura autobiografica come autentico genere letterario che ricerca l'individualità attraverso la magia della parola, il gioco della costruzione, tra flash e rapide sequenze, in un montaggio che sa coniugare con raffinatezza emozioni e pensiero, aneddoti e giudizi storici. All'interno dell'autobiografia l'autrice declina modalità contrapposte di evocazione del tempo, segue percorsi diversi della scrittura e suggerisce prospettive e angolazioni inedite nel rapporto fra letteratura e realtà dei vari autori. Heym evoca un io storico, reale, quasi una seconda identità per una riflessione che talvolta scivola in narrazione romanzesca, mentre Kunert stilizza il proprio io, spesso in versione giovanile, per sottolinearne la "diversità", lo avvolge in fantasmagorica ironia abbozzando così il profilo di un personaggio e ricreando il vissuto in una dimensione poetica. Altra è la vicenda di de Bruyn, esordiente nella nuova realtà della Rdt, e soprattutto del drammaturgo Heiner Müller, la cui autobiografia in realtà è un'intervista mascherata. Come ricorda giustamente la Nelva, il suo è il "racconto di un'esistenza disciolta nel magma sociale". L'io di Müller è reticente di fronte alla storia, assai sobrio in fatto di privacy: la sua avventura è quella dell'arte, il suo universo teatrale riflette le grandi involuzioni della storia tedesca.

La dialettica delle varie ricezioni della memoria intellettuale dà a questo libro il sapore di un'avventura, apre un continuo confronto fra le aspirazioni di una soggettività che sogna socialismo e democrazia mentre si nutre di grandi disillusioni. Non la meta è importante, ma il cammino: l'io privato rimbalza fra enormi contraddizioni storiche offrendo, nella rievocazione della scrittura autobiografica, una lezione di fiera ostinazione. Forse qui sta la sua identità, nell'utopia di una scrittura che si pone come baluardo, durata di una memoria creativa che nessun potere ha potuto cancellare e che affida al futuro, a "coloro che verranno", le speranze disattese.

## INTRODUZIONE

La caduta del muro di Berlino, con la sua indubbia valenza di cesura storica, e la successiva riunificazione della Germania, condotta all'insegna della progressiva cancellazione della Repubblica democratica, hanno indotto diversi scrittori e intellettuali tedeschi a una riflessione sul proprio passato e, con ciò, sulla propria identità. Ne è testimonianza, tra l'altro, il notevole incremento, a partire dai primi anni Novanta, della scrittura autobiografica, da interpretarsi al contempo come individuale percorso di memoria e come momento di verifica storica e ideologica.

Questo sembra valere innanzitutto per quegli autori che, nati nei primi decenni del Novecento, hanno vissuto nell'infanzia e nell'adolescenza il nazionalsocialismo e la guerra, hanno in seguito assistito alla nascita e allo sviluppo dello stato socialista, prendendone parte più o meno attivamente, e sono rimasti infine più o meno a lungo nella Rdt, tra condivisione ideologica, opposizione e un certo, inevitabile, adattamento. È all'interno di questo scenario che si collocano, insieme alle numerose altre, tre delle autobiografie di cui il presente lavoro intende occuparsi. Nel 1992 appare *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin* di Günter de Bruyn, prima parte di un più ampio progetto autobiografico che si conclude nel 1996 con la pubblicazione di *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*. Nello stesso 1992 esce *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* di Heiner Müller; nel 1997 viene pubblicato il testo di Günter Kunert *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*. In quanto tali, queste opere consolidano una tendenza letteraria, quella appunto del ricorso a una scrittura dichiaratamente autobiografica, annunciata nella Rdt sin dalla metà degli anni Ottanta – si pensi solo al caso di Stefan Heym, la cui autobiografia, *Nachruf*, è data alle stampe, sebbene presso una casa editrice occidentale, nel 1988.

Attraverso la lettura incrociata delle opere citate, il presente studio si articola lungo due binari che si intersecano e si sovrappongono: quello dell'analisi testuale da un lato, che implica un approccio all'autobiografia come genere letterario caratterizzato da peculiari strutture retoriche, e quello della riflessione intellettuale dall'altro, che individua nella scrittura

autobiografica la dimensione all'interno della quale il destino del singolo si intreccia con l'orizzonte collettivo del passato tedesco.

Un passato che gli autori qui presi in considerazione sentono, per così dire, "doppio": a essere ripercorsa, nelle loro autobiografie, non è solo l'esperienza più o meno prolungata del socialismo dell'Est – Kunert, com'è noto, passa a Ovest nel 1979 – ma anche quella, precedente, del nazismo e della guerra. All'infanzia berlinese, al nazionalsocialismo e al periodo trascorso al fronte de Bruyn dedica, per esempio, tutta *Zwischenbilanz*. Né si deve dimenticare che Heym e Kunert sono di origine ebraica; proprio la memoria della *Shoah*, coltivata nel ricordo dei parenti scomparsi ad Auschwitz, risponde in *Erwachsenenspiele* a un imperativo etico – quello, appunto, di tenere viva la coscienza contro l'oblio.

Per quanto concerne invece il passato della Rdt, la scrittura dei quattro autori sembra rispondere alla volontà di confrontarsi criticamente con le proprie posizioni ideologiche e con il proprio ruolo di intellettuali nei momenti cruciali della storia della Germania socialista – dalla protesta degli operai nel giugno '53 contro le disposizioni del primo piano economico quinquennale alla costruzione del Muro nel '61, dalla revoca nel '76 del diritto di cittadinanza al cantautore Wolf Biermann fino all'inaspettato epilogo del 1989. Ad accompagnare e integrare la riflessione politico-ideologica è il costante interrogarsi, proprio alla luce di quanto accaduto, sul senso e sul significato della propria opera letteraria.

Ai nomi citati se ne potrebbero aggiungere diversi altri. La scelta dei testi oggetto di questo lavoro scaturisce dal tentativo di far dialogare quattro autobiografie emblematiche, pur nell'affinità di fondo di cui si diceva precedentemente, di differenti percorsi di vita e di scrittura, a loro volta rielaborati in orditi narrativi tra loro eterogenei. Il quadro che scaturisce dal confronto di queste opere appare infatti ampio e variegato, e ben si presta, a nostro avviso, a restituire una visione diversificata di una vicenda comune. L'analisi proposta qui di seguito si articola, dunque, innanzitutto sullo scarto tra le esistenze, sui momenti peculiari di ciascuno, declinati, di volta in volta, nel racconto di sé che ognuno dei quattro autori offre al proprio lettore.

Un racconto – è bene dirlo sin d'ora – la cui tessitura si sottrae in larga parte, nelle sue modulazioni private e soggettive, a un metodologico procedere storiografico. La "storia" personale e collettiva che affiora nella scrittura autobiografica, nell'intreccio delle molteplici tessere del ricordo individuale, così come il contesto complessivo che si delinea nell'affinità o nella divergenza dei singoli percorsi umani non sono infatti in larga parte codificati né tanto meno codificabili. Si tratta piuttosto di un orizzonte

che si articola lungo vie sconnesse e accidentate, si compone di frammenti di memoria talora discontinui, si declina in luci e ombre, narrazioni nitide e allusioni in filigrana, il cui significato va rintracciato, per quanto possibile, nel tacito sottotesto di ogni vissuto. Il valore e il significato dell'autobiografia è quello di tratteggiare una prospettiva alternativa a quella storiografica, una prospettiva che intreccia e coagula passato e presente, all'interno della quale non è importante solo il contenuto della narrazione – il “cosa” si dice, per intenderci – ma anche, e in modo particolare, il “come” lo si dice.



# 1. AUTOBIOGRAFIA E RIUNIFICAZIONE TEDESCA

## 1.1 *Sulle tracce dell'io*

Guardando alla scena letteraria tedesca successiva alla *Wende*, molta critica ha giustamente messo in evidenza come all'indomani della scomparsa della Repubblica democratica diversi scrittori e intellettuali vissuti più o meno a lungo a Est abbiano sentito la necessità di narrare di sé, di ripercorrere la propria vicenda personale, inscrivendola a sua volta nelle più ampie coordinate della storia tedesca del Novecento. Rispondendo all'intento di raccontarsi, la scrittura autobiografica si fa allora luogo di dialogo con se stessi e con il mondo esterno, spazio di un confronto che è momento di revisione del passato e al contempo di ridefinizione, nella costante tensione tra ricordo e riflessione critica, del proprio vissuto. Così Anne-Marie Corbin-Schuffels a questo proposito:

Dalla riunificazione della Germania in poi una marea di scritti autobiografici si è arenata sulle nostre rive [...]. Per taluni si tratta di giustificarsi, di rielaborare i disordini del passato, di renderne conto e, non da ultimo, di pervenire a una nuova identità. In questo senso, spesso non ci si può sottrarre all'impressione che la stesura di un testo rappresenti per il suo autore una terapia d'urgenza.<sup>1</sup>

Il senso di disorientamento scaturito dalla nuova, inattesa realtà socio-politica, unito alla necessità di chiarire, riconsiderare, motivare il proprio percorso ideologico ed esistenziale costituisce, in un tale contesto, il movente

---

1 «Seit der Vereinigung Deutschlands ist eine Flut von autobiographischen Schriften an unseren Ufern gestrandet [...]. Manch einem geht es darum, sich selbst zu rechtfertigen, die Wirren der Vergangenheit zu bewältigen, darüber Rechenschaft abzulegen und nicht zuletzt zu einer neuen Identität zu finden. So kann man sich oft des Eindrucks nicht erwehren, dass für den Autor die Anfertigung seines Textes eine dringend benötigte Therapie darstelle.» ANNE-MARIE CORBIN-SCHUFFELS: *Auf den verwickelten Pfaden der Erinnerung: autobiographische Schriften nach der Wende*, in *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, hrsg. von Volker Wehdeking, Philologische Studien und Quellen, Heft 165, Berlin 2000, pp. 69-80, qui p. 69. Salvo diversa indicazione la traduzione è di chi scrive.

principale della scrittura. A essa si affiderebbe il compito – così Manfred Jäger – di “portavoce” di un cambiamento, che impone a coloro che lo hanno vissuto la verifica delle proprie posizioni e delle proprie scelte, passate e presenti:

Soprattutto in momenti di radicali mutamenti sociali molti sentono il bisogno di fare chiarezza su se stessi e sulla nuova, impreveduta situazione. Un tale fenomeno è ora ben osservabile nell’ambito della ex-Rdt.<sup>2</sup>

Osservazioni di questo tipo, senza dubbio corrette e utili a delineare la traiettoria generale del fenomeno autobiografico così come esso si configura nella Germania degli anni Novanta, necessitano tuttavia, per il discorso che qui ci interessa, di alcune precisazioni inerenti le differenti realizzazioni che tale fenomeno ha assunto, nonché le diverse scansioni temporali che lo caratterizzano. A un’analisi più attenta il contesto d’insieme si rivela infatti più articolato di quanto si potrebbe pensare di primo acchito. Proviamo dunque a ricostruirlo per sommi capi, riacciando il discorso alle considerazioni anticipate nell’introduzione.

Come si diceva precedentemente, a scrivere un’autobiografia dichiarata come tale, ovvero marcata – lo si vedrà meglio in seguito – da quello che il teorico francese Philippe Lejeune ha definito «patto autobiografico», sono innanzitutto quegli autori che, nati nei primi decenni del Novecento, hanno condiviso, pur nei loro vari itinerari di vita, prima le drammatiche vicende della Germania nazista, poi gli alterni accadimenti che hanno scandito la storia quarantennale della Rdt. Accanto ai nomi di Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller e Günter Kunert se ne potrebbero citare molti altri – si pensi a Erich Loest, Hermann Kant, Walter Janka, Wolfgang Harich, Gustav Just e Jürgen Kuczynski, tutti intellettuali impegnati dopo il 1989 nella stesura di un’autobiografia o, comunque, di un testo a carattere memoriale.<sup>3</sup>

- 
- 2 «Vor allem in Phasen des gesellschaftlichen Umbruchs empfinden viele das Bedürfnis, über sich selbst und über die unvorhergesehene neue Lage Klarheit zu gewinnen. Das lässt sich gegenwärtig im Bereich der einstigen DDR gut beobachten.» MANFRED JÄGER: *Die Autobiographie als Erfindung von Wahrheit. Beispiele literarischer Selbstdarstellung nach dem Ende der DDR*, in «Aus Politik und Zeitgeschichte», Beilage zur Wochenzeitung «Das Parlament», Bonn Oktober 1992.
- 3 ERICH LOEST: *Die Stasi war mein Eckermann oder mein Leben mit der Wanze*, Göttingen 1991; *Als wir in den Westen kamen. Gedanken eines literarischen Grenzgängers*, Leipzig 1997. HERMANN KANT: *Abspann. Erinnerung an meine Gegenwart*, Berlin 1991. WALTER JANKA: *Spuren eines Lebens*, Berlin 1991. WOLFGANG HARICH: *Ahnenpass. Versuch einer Autobiographie*, Berlin 1999. GUSTAV JUST:



Muovendo da argomentazioni analoghe, alcuni studiosi hanno giustamente notato come gli autori appartenenti alla generazione successiva – collocabile per nascita intorno agli anni Quaranta – si dimostrino invece più inclini, nel momento del confronto con il passato tedesco, alla narrazione fisionale, ovvero alla forma del romanzo o, meglio, del romanzo autobiografico. Opere quali *Stille Zeile sechs* [*Via alla Quietè sei*, 1991] e il successivo *Pawels Briefe* [*Le lettere di Pawel*, 1999] di Monika Maron, *Ich* di Wolfgang Hilbig [*Io*, 1993], *Unter dem Namen Norma* di Brigitte Burmeister [*Sotto il nome Norma*, 1994] o ancora *Von allem Anfang an* di Christoph Hein [*Fin da principio*, 1997] figurano come esempio di questa tendenza. A condurre gli scrittori più giovani alla forma romanzesca sarebbe – così Dennis Tate nel suo contributo *The End of Autobiography? The older generation of East German authors take stock* – un sentimento di diffidenza nei confronti di un genere letterario, quello appunto dell'autobiografia, percepito ormai come inadeguato a esprimere la natura problematica dell'identità contemporanea. «Il loro sottrarsi alla forma esplicita dell'autobiografia è [...] esplicativo del fatto che essi guardano ora al genere stesso, con la sua implicita rivendicazione di autenticità e solidità, come a una struttura obsoleta per veicolare l'inafferrabilità e la frammentarietà dell'identità contemporanea», si legge al riguardo.<sup>4</sup>

L'eterogenea galleria di realizzazioni offerte dall'autobiografia novecentesca – dove alle forme più tradizionali si alternano strutture spezzate, veicolo di un'identità precaria che, in quanto tale, scardina i concetti di "autenticità" e "solidità" – lascia tuttavia spazio anche a ipotesi diverse da quella proposta dallo studioso inglese. Tali ipotesi riguardano non tanto le peculiari modalità di percezione e scrittura dell'io proprie di ogni generazione, quanto piuttosto il diverso modo di porsi di quelle stesse generazioni di fronte alle vicende della storia. Nello specifico: il ricorso allo spazio letterario dell'autobiografia tradurrebbe innanzitutto l'intenzione, da parte dei "decani" della Rdt, di un confronto "diretto" con il recente passato tedesco, confronto la cui necessità sembra apparire meno urgente per coloro che solo in un secondo momento si sono affacciati sulla scena politico-cul-

---

*Zeuge in eigener Sache. Die fünfziger Jahre in der DDR*, Berlin 1990; *Deutsch, Jahrgang 1921: ein Lebensbericht*, Potsdam 2001. JÜRGEN KUCZYNSKI: *Ein linientreuer Dissident. Memoiren 1945 - 1989*, Berlin 1992. Sulla differenza e distinzione tra autobiografia e memorie si rimanda alla nota 22 del presente capitolo.

4 DENNIS TATE: *The End of Autobiography? The older generation of East German authors take stock*, in *Legacies and Identity, East and West German Literary Responses to Unification*, ed. by Martin Kane, Oxford/Bern 2002, pp. 11-26, qui p. 13.

turale del paese diviso.<sup>5</sup> Un atteggiamento analogo sarebbe riscontrabile, a maggior ragione, negli scrittori nati negli anni Sessanta, quali Ingo Schulze o Thomas Brussig.

Torniamo agli autori che qui ci interessano. La ricognizione dei percorsi letterari ed esistenziali che avvicinano ognuno di loro al genere dell'auto-biografia svela un sottofondo composito. In primo luogo, non per tutti la cesura storica del 1989 rappresenta il movente della narrazione di sé, basti pensare, come già si notava, che l'autobiografia di Heym, *Nachruf* [*Necrologio*], appare già l'anno precedente – per quanto solo nella Repubblica federale<sup>6</sup> – e che la stesura di *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin* [*Bilancio provvisorio. Una giovinezza a Berlino*] ha inizio, come dichiara de Bruyn stesso nelle battute d'apertura al testo, nel 1986, in coincidenza con il sessantesimo compleanno dell'autore.<sup>7</sup> Né per Heym né per de Bruyn la *Wende* costituisce dunque l'evento che aziona la voce dell'io. *Nachruf* e *Zwischenbilanz* si collocano piuttosto tra i primi segnali di quel recupero nella Rdt, a partire dalla metà degli anni Ottanta, dell'autobiografia come espressione di un io storico che si presenta nelle vesti di soggetto individuale.

Le due opere contribuiscono infatti a riportare alla luce un genere che, con il suo esplicito impianto personale, non solo mal si conciliava con la politica culturale ufficiale ma strideva anche con quell'"etica del collettivo" condivisa, al di là dei contrasti con l'apparato politico, dalla maggior parte degli autori. Non a caso l'esigenza, pur sentita da molti, di un'espressione di tono intimo e soggettivo, volta a cogliere la dimensione frastagliata della sensibilità individuale, così come la necessità di interrogarsi sul presente e sulle prospettive future si sono realizzate per lungo tempo in forme ci-

5 Al di là di queste osservazioni di carattere generale, il panorama letterario che si delinea dopo la *Wende* appare comunque molto variegato. Ne è esempio l'opera di un'autrice come Christa Wolf, che lavora su entrambi i fronti del romanzo e della scrittura autobiografica. Ella pubblica prima un racconto – *Was bleibt* [*Che cosa resta*, 1990] – che, se pur costruito intorno a un materiale personale, non vuole essere un testo memoriale. Poi, nel 2003, dà alle stampe un'opera dichiaratamente autobiografica, *Ein Tag im Jahr* [*Un giorno all'anno*], risultato di un progetto di scrittura portato avanti per quarant'anni, dal 1960 al 2000 – si tratta della stesura, in forma diaristica, di singoli testi elaborati di anno in anno in una data ricorrente, il 27 settembre. Non diversamente, Erich Loest pubblica, accanto ai propri scritti autobiografici, il corposo romanzo *Nikolaikirche* [*La chiesa di San Nicola*, 1995], opera che guarda alle vicende della città di Lipsia nel periodo compreso tra il 1985 e il 1989, dilatandone la storia a ritroso fino al 1968.

6 STEFAN HEYM: *Nachruf*, München 1988.

7 GÜNTER DE BRUYN: *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*, Frankfurt am Main 1992.

frate e sotterranee, mimetizzandosi nel racconto di una storia altrui, come accade, per esempio, nei romanzi di Christa Wolf *Nachdenken über Christa T.* [*Riflessioni su Christa T.*, 1968], *Kindheitsmuster* [*Trame d'infanzia*, 1976], *Kein Ort. Nirgends* [*Nessun Luogo. Da nessuna parte*, 1979]<sup>8</sup> oppure nel saggio autobiografico di Franz Fühmann *Vor Feuerschlünden. Erfahrungen mit Trakls Gedicht* [*Davanti a bocche di fuoco. Esperienze con la poesia di Trakl*, 1982]. Costruito sull'intreccio di frammenti personali con parti di commento alla poesia dell'autore austriaco, il testo di Fühmann si articola intorno al parallelismo tra la perdita di identità nazionale sofferta da Trakl sin dai primi mesi della Grande guerra e la disillusione di Fühmann a seguito del "caso Biermann".<sup>9</sup>

D'altronde, ancora nei primi anni Ottanta quando nella Rdt si parlava – perlomeno all'interno del dibattito teorico ufficiale – di "autobiografia" si intendeva perlopiù una forma di scrittura di saldo contenuto didattico, rappresentazione esemplare e paradigmatica del buon socialista impegnato nella comune causa sociale. All'impianto privato e individuale proprio della fisionomia, per così dire, "tradizionale" del genere – quella che fa capo, per intenderci, alle *Confessions* di Rousseau (1782, postumo) – persino lo storico Jürgen Kuczynski, noto per le sue posizioni non ortodosse, contrappone nel suo *Probleme der Autobiographie* [*Problemi dell'autobiografia*, 1983] la dimensione didascalica della «comunità di classe». Al racconto dell'evoluzione di un'identità colta nella sua singolarità e unicità Kuczynski oppone la rappresentazione, in chiave marxista, della maturazione e dell'inserimento del singolo all'interno della collettività. Riprendendo in parte le considerazioni espresse, una decina di anni prima, da Ursula Münchow in un volume dedicato alle autobiografie di operai, egli si esprime come segue:

A differenza dell'autobiografia borghese, che ritrae principalmente uno sviluppo individuale, che rende conto di un singolo, la biografia proletaria ha come oggetto l'integrazione e la crescita dell'individuo all'interno della solidale comunità di classe.<sup>10</sup>

8 Per una ricognizione della scrittura femminile di matrice autobiografica nella Rdt si rimanda a: ANTONELLA GARGANO: «Modelli di scrittura: tra autobiografia ed immaginario», in *Cieli divisi. Le scrittrici della Germania orientale*, Quaderni di studi internazionali sulle donne, 18 (autunno 1981), pp. 73-84.

9 Sul "caso Biermann" e la sua trattazione nelle autobiografie oggetto del presente lavoro si rimanda al paragrafo 4.6.

10 «Im Unterschied zur bürgerlichen Autobiographie, in der es vorwiegend um die Aufzeichnung einer Individualentwicklung geht, um die Rechenschaftslegung eines Einzelnen, hat das proletarische Lebensbild die Eingliederung, das Hinein-

Evento propulsore del riavvicinamento degli scrittori tedesco-orientali all'autobiografia sarebbe costituito, secondo Wolfgang Emmerich, dalla *glasnost* di Gorbačëv. Nella politica sovietica della "trasparenza" lo studioso individua un momento determinante nel processo di riscoperta, da parte degli autori dell'Est, di una scrittura di sé volta, nello specifico, alla valutazione critica del passato socialista.<sup>11</sup> Tra le opere citate da Emmerich, oltre alle memorie di vecchi comunisti come Trude Richter, figurano i resoconti autobiografici dedicati allo stalinismo degli anni Cinquanta pubblicati, con il titolo *Anno 1988*, nel terzo fascicolo della rivista «Sinn und Form»<sup>12</sup> e la testimonianza autobiografica di Walter Janka *Schwierigkeiten mit der Wahrheit [Difficoltà con la verità]*. Apparso nell'ottobre del 1989 e poi inserito nell'autobiografia pubblicata due anni dopo con il titolo *Spuren eines Lebens [Tracce di una vita]*, il testo di Janka ripercorre le fasi del processo subito nel '56 e il conseguente internamento, per cinque anni, nel carcere di Bautzen.<sup>13</sup>

È attraverso questo percorso che gli autori orientali rintracciano una tradizione di scrittura che alcuni colleghi trasferitisi a Ovest hanno fatto propria sin dalla fine degli anni Settanta. Tra questi il già citato Erich Loest, che, passato nella Rft nel 1981, pubblica nello stesso anno *Durch die Erde ein Riß [Una fenditura attraverso la terra]*, autobiografia in cui riprende un lavoro abbozzato dieci anni prima; o il critico Hans Mayer, autore, tra il 1982 e il 1984, dell'opera in due volumi *Ein Deutscher auf Widerruf [Un tedesco salvo revoca]*, a cui si aggiunge nel 1991 il testo memoriale *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik [La Torre di Babele. Ricordi di una Repubblica democratica tedesca]*. Altri intellettuali giunti comunque a Ovest prima del 1989 – è il caso di Kunert – attendono invece la *Wende* per mettere per iscritto il proprio vissuto.

Il fatto che sia *Nachruf* di Heym sia *Zwischenbilanz* di de Bruyn siano antecedenti alla caduta del Muro non solo obbliga ad ampliare i termini del

---

wachsen des Individuums in die solidarische Klassengemeinschaft zum Gegenstand.» JÜRGEN KUCZYNSKI: *Probleme der Autobiographie*, Berlin 1983, p. 33. Cfr. anche URSULA MÜNCHOW: *Frühe deutsche Arbeiterautobiographien*, Berlin 1973. Lo stesso Kuczynski è autore di un'autobiografia "proletaria" – *Memoiren. Die Erziehung des J.K. zum Kommunisten und Wissenschaftler* – apparsa nel 1973 presso la casa editrice Aufbau.

- 11 WOLFGANG EMMERICH: *Wiederaneignung des Verschwiegenen in Autobiographie und Dokument*, in *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuauflage, Leipzig 1996, pp. 479-487.
- 12 Autobiografie di dissidenti comunisti erano pubblicate invece già da tempo a Ovest. Tra le altre, quelle di Wolfgang Leonhard, Ralph Giordano, Gerhard Zwerenz, Arthur Koestler e Alfred Kantorowicz. Cfr. EMMERICH 1996: 339.
- 13 Per la vicenda di Walter Janka si rimanda al paragrafo 3.7 del presente lavoro.

discorso critico oltre il confine di una cesura storica, ma impone anche nei loro confronti un diverso approccio di lettura rispetto ai testi successivi. Ne deriva, come si diceva, un quadro prismatico, all'interno del quale le opere andranno lette secondo un percorso che si delinea tanto per analogia quanto per diversità. In esso, l'autobiografia di Heym, che si conclude proprio con un riferimento alla *perestrojka*, funzionerà come una sorta di "anticamera" ai fatti del 1989, secondo un'ottica appunto anteriore a essi. E la *Wende* stessa suscita una lettura del testo in prospettiva diversa da quella che l'autore aveva previsto: per il pubblico degli anni Novanta il "necrologio" composto da Heym non è infatti più quello di una "certa" Rdt, come egli si augurava auspicando una democratizzazione del paese, ma della Rdt nel suo complesso. È d'altronde ipotizzabile che gli avvenimenti del 1989 abbiano modificato nel caso di *Zwischenbilanz* il corso già intrapreso della scrittura. Il testo, che si chiude con la ricostruzione degli anni della fondazione della Rdt, apre infatti, attraverso una digressione, agli eventi legati alla caduta del Muro, innestando così sulla rievocazione del passato il piano storico-politico del presente. Infine, come nel caso di Heym, anche per Kunert la *Wende* non rappresenta il punto di arrivo della scrittura: *Erwachsenenspiele. Erinnerungen* [Giochi degli adulti. Ricordi] si conclude infatti con la ricostruzione del trasferimento dell'autore a Ovest.<sup>14</sup>

## 1.2 Poesia e verità

Prima di addentrarci nell'analisi dei testi è opportuno richiamare l'attenzione su alcune problematiche inerenti la natura della scrittura autobiografica nonché le strategie retorico-comunicative che ne presiedono il funzionamento.<sup>15</sup> Com'è noto, la teoria della letteratura si è infatti a lungo interrogata, anche con esiti molto diversi, sullo statuto dell'autobiografia e sul rapporto instaurato al suo interno tra realtà e rappresentazione letteraria.

Sin dal titolo della sua autobiografia – *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [Dalla mia vita. Poesia e verità, 1811-1833] – Goethe dichiara apertamente la doppia prospettiva, letteraria e referenziale al contempo, del testo autobiografico, sospeso, nella sua dialettica interna, tra l'intento di un resoconto "oggettivo" e la posizione "soggettiva" dell'autore di fronte alla

14 GÜNTER KUNERT: *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*, München 1997.

15 Si riprendono qui di seguito alcune considerazioni già formulate nel saggio *La scrittura del vissuto. L'autobiografia moderna come forma letteraria*, in «Crocevia» 1-2 (2006), pp. 260-273.

propria vicenda umana, tra la ricostruzione di un certo contesto storico-personale e la sua rielaborazione poetica.<sup>16</sup> A segnalare la duplice natura dell'opera autobiografica è lo stesso termine «autobiografia» (dal greco *autós* 'di se stesso', *bios* 'vita', *graphía* 'descrizione' o 'scrittura') nel suo significato, appunto, di «narrazione della propria vita» o, come vuole Philippe Lejeune nell'ormai nota formula, di «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità».<sup>17</sup>

Tralasciamo per il momento di approfondire i termini della definizione proposta dal critico francese, su cui avremo occasione di ritornare in seguito, e concentriamoci piuttosto sulla peculiare tensione, sottesa al testo autobiografico, tra letteratura e referenza. Il carattere referenziale dell'autobiografia appare, sin dall'epoca antica, un fattore importante attorno al quale ruota tanto la sua stesura quanto la sua ricezione. È significativo, a questo proposito, che fino alla fine dell'Ottocento l'autobiografia sia considerata da molti studiosi come una forma di scrittura afferente alla biografia, quasi un suo sottogenere, e venga letta, di conseguenza, come un documento storiografico di cui ci si riserva di verificare l'affidabilità o di valutare l'attendibilità rispetto alle altre forme storico-biografiche. La valenza individuale del racconto rimane allora sacrificata – così Franco D'Intino nel suo studio sull'autobiografia moderna – a un'ottica che privilegia il preciso dato fattuale, il riferimento biografico verificabile:

In questo senso la figura dell'autobiografo non si distingue molto da quella del biografo. Il fatto che a scrivere la storia di una vita sia proprio la persona che è al centro della rappresentazione non costituisce un particolare problema. [...] L'autobiografia è semplicemente una biografia scritta da un autore che (quasi per caso) ha lo stesso nome del personaggio ritratto.<sup>18</sup>

16 Nell'opera di Goethe Paul Klussmann individua, non a caso, un modello letterario di riferimento per l'autobiografia moderna in lingua tedesca, modello che a sua volta attinge la propria fisionomia dalle *Confessions* di Rousseau. A *Dichtung und Wahrheit* avrebbero comunque guardato – quand'anche nell'ottica di una deviazione dalla sua fattura – tutti gli autori tedeschi contemporanei. PAUL GERHARD KLUSSMANN: *Deutsche Lebensläufe. Schriftsteller-Biographien im Licht der Vereinigung*, in *Stichwort Literatur. Beiträge zu den Münstereifeler Literaturgesprächen*, hrsg. von Friedrich-Ebert-Stiftung und Kurt-Schumacher-Akademie, Vorwort von Helmut Mörchen, Bad Münstereifel 1993, pp. 188-205, in particolare pp. 188-189.

17 PHILIPPE LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975, p. 14. Trad. it. di Franca Santini, *Il patto autobiografico*, Bologna 1986, p. 12.

18 FRANCO D'INTINO: *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma 1998, p. 235.

Il richiamo all'impronta extra-testuale dell'autobiografia costituisce d'altronde, ancora in epoca recente, il fulcro di molti studi critici, orientati a riconoscere in essa la componente distintiva del genere rispetto al romanzo o al romanzo autobiografico. «L'autobiografia è il racconto *dichiaratamente* veritiero della vita di un individuo scritto da lui medesimo», rileva, ad esempio, a metà degli anni Cinquanta, il critico americano Wayne Shumaker in uno studio dedicato alle opere in lingua inglese.<sup>19</sup> In ottica speculare, guardando al pubblico, lo studioso tedesco Wulf Segebrecht descrive, alla fine degli anni Sessanta, l'aspettativa del lettore di un'autobiografia – ovvero il suo «orizzonte d'attesa» – come più «concreta» rispetto a quella del lettore di un romanzo, in quanto fondata sulla coincidenza tra l'autore storico e il narratore-personaggio e indirizzata pertanto al carattere non fittoriale del racconto e dei suoi materiali.<sup>20</sup>

È su questo terreno che matura, nei primi anni Settanta, il tentativo del teorico francese Lejeune di definire l'autobiografia a partire dal peculiare «contratto di lettura» proposto dall'autore al potenziale lettore. Pur riconoscendo la vicinanza tra autobiografia e romanzo sulla base della comunanza delle loro strutture narrative, egli ha infatti insistito sulla diversità delle convenzioni letterarie e delle modalità retoriche utilizzate dagli scrittori per indirizzare la ricezione della propria opera in senso referenziale oppure fittoriale. Ciò che caratterizza l'autobiografia in quanto tale è secondo Lejeune l'identità di nome (o di pseudonimo) tra l'autore storico, il narratore e il protagonista così come espressa in quello che egli chiama «patto autobiografico». Tale strategia testuale può consistere nella manifesta corrispondenza di nome tra il narratore-personaggio, così come questo compare nel testo, e quello dell'autore segnalato in copertina, in un titolo o sottotitolo eloquente – quale, per esempio, «storia della mia vita» – oppure in una sorta di prefazione nella quale il narratore-personaggio dichiara la propria identità con l'autore reale.<sup>21</sup>

19 WAYNE SHUMAKER: *English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form*, Berkeley/Los Angeles 1954, p. 105. Corsivo di chi scrive.

20 WULF SEGEBRECHT: *Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser* (1969), reperibile in *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt 1998<sup>2</sup>, pp. 158-169, in particolare pp. 160-162.

21 Nel primo caso si tratta, seguendo la terminologia utilizzata da Lejeune, di un patto autobiografico «esplicito»; negli altri due casi, invece, di un patto autobiografico «implicito». Così come vi è un «patto autobiografico», esiste, nell'ambito della *fiction*, un «patto romanzesco». Esso consiste nella pratica manifesta della non identità di nome tra l'autore e il personaggio o in una attestazione di fittorialità – così, per esempio, nel sottotitolo «romanzo».

Al di là delle categorie talvolta troppo rigide elaborate dal critico francese per distinguere l'autobiografia dagli altri generi affini,<sup>22</sup> riteniamo che il concetto di «patto autobiografico» costituisca ancora un utile strumento di orientamento. Nel caso specifico degli autori che qui ci interessano: ognuno di essi – per quanto con modalità differenti – dice, o meglio scrive, “io” intendendo con questo “io” il proprio nome, la propria persona e il proprio passato. Spinti dalla volontà di collocarsi nell'ambito degli avvenimenti esterni, di farsi cronisti di un ambiente, di un luogo, di un'epoca, Heym, de Bruyn, Kunert e Müller hanno dovuto fare i conti, perlomeno in una certa misura, con il “potere di veto” delle fonti storiche, che li ha indotti a instaurare un rapporto di omologia tra i contenuti della loro narrazione

- 22 Alla definizione dell'autobiografia come racconto retrospettivo in prosa focalizzato sulla vita individuale Lejeune affianca l'individuazione degli elementi distintivi propri delle altre forme di scrittura auto-biografica – memorie, diario, biografia, lirica autobiografica, autoritratto. Materia delle memorie non è tanto, secondo lo studioso, la dimensione personale dell'esistenza quanto piuttosto il suo spazio sociale così come questo emerge dai ricordi e dalle riflessioni di una personalità pubblica che ricostruisce il contesto storico-politico in cui si è trovata ad agire. A differenziare il diario dall'autobiografia è il carattere simultaneo della narrazione, mentre la mancata identità tra autore-narratore e personaggio costituisce il tratto peculiare della biografia. Ciò che caratterizza, in ultimo, il ritratto personale è l'assenza del procedere narrativo, così come la forma in prosa definisce l'autobiografia rispetto alla lirica di contenuto autobiografico. Tale classificazione, utile come tracciato orientativo, non deve però essere intesa in senso assoluto. La distinzione tra autobiografia e generi affini, ammette d'altronde lo stesso Lejeune, non è così nitida come le suddette categorie sembrano suggerire. L'analisi dei singoli testi rivela incroci, transizioni, sovrapposizioni che rendono talvolta difficoltoso, nonché infruttuoso, un discorso condotto a partire da rigide norme. Basti qui ricordare che accanto al «racconto» l'autobiografia accoglie spesso nelle sue maglie anche l'argomentazione e la riflessione saggistica, che interrompono il flusso della narrazione retrospettiva. Ogni autobiografia ha del resto spesso carattere memoriale, come accade appunto nel caso degli autori oggetto del presente lavoro. Sottolineando come la distinzione tra generi letterari non abbia carattere naturale ma solo valore storico-convenzionale, parte della critica concorda sulla difficoltà di tracciare i confini dell'«autobiografia» in quanto tale, e preferisce parlare, con Ingrid Aichinger, di un «complesso generale della scrittura autobiografica» o sostituire, come Georges May, al concetto di «definizione» quello di «tendenza». L'autobiografia “tenderebbe”, secondo May, a presentarsi come racconto retrospettivo in prosa, e a offrire al lettore la rappresentazione della storia del suo autore dall'infanzia alla maturità. Ma nessuna forma – neanche quella in versi del *Prelude* di Wordsworth – le sarebbe in linea di principio estranea. Cfr. INGRID AICHINGER: *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk* (1970), reperibile in Niggel (Hrsg.) 1998<sup>2</sup>: 170-199. GEORGES MAY: *L'autobiographie*, Paris 1979.



e il decorso accertabile e documentabile della propria esistenza. Non è un caso che proprio de Bruyn, in un breve saggio del 1995, il cui titolo rivela apertamente l'eredità goethiana dei contenuti – *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie* [L'io narrato. Sulla verità e poesia nell'autobiografia]<sup>23</sup> –, individui nell'aspirazione alla «verità» la cifra peculiare dell'autobiografia, da lui descritta come «racconto veritiero» sospinto dall'impegno etico del suo autore a narrare «fatti», a farsi storico di se stesso e del proprio tempo:

Qui si tratta di inserire l'io nella cornice degli avvenimenti storici, di spiegarlo a partire da essi, forse di poterlo anche valutare attraverso essi. L'io e il corso degli eventi devono essere messi in relazione l'uno con l'altro, nella speranza che entrambi prendano così forma e che dal caso specifico si sviluppi una sorta di storiografia dal basso.<sup>24</sup>

È d'altro canto proprio la natura della materia autobiografica – la vita individuale – a marcare la narrazione in senso personale, inscrivendo i contenuti e le modalità del racconto all'interno di un'ottica tutta soggettiva. La «verità» a cui aspira de Bruyn non è, per sua stessa ammissione, «assoluta», quanto piuttosto *subjektiv*, «soggettiva», e *zeitbezogen*, ovvero legata al peculiare momento della scrittura, alla sua prospettiva retrospettiva.<sup>25</sup> Il «patto autobiografico» – è bene dirlo sin d'ora – non è d'altronde garante della “verità” o dell’“obiettività” del testo. Al di là di un certo “potere di veto” delle fonti storiche, ogni autore racconta ciò che vuole e come vuole, modella la sua scrittura a partire dalla percezione che ha di sé e dell'altro da sé, esprimendo in essa la propria visione del mondo e della vita o comunque quella che intende – più o meno consapevolmente – veicolare al lettore. In questo egli è libero di omettere, modificare o dissimulare, di

23 Il testo, da leggersi come una dichiarazione di poetica, nasce dall'elaborazione degli appunti redatti dall'autore in occasione di una serie di lezioni da lui tenute nel 1993 all'Università di Vienna. All'epoca dell'uscita del saggio de Bruyn ha già scritto la prima parte della sua autobiografia, *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*, pubblicata, come si è detto, nel 1992, ed è impegnato nella composizione del secondo volume, *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht* [Quarant'anni. Un resoconto di vita], che uscirà nel 1996.

24 «Hier gilt es, das Ich in die historischen Geschehnisse einzuordnen, es aus ihnen erklären, durch sie vielleicht auch bewerten zu können. Das Ich und die Zeitläufte müssen aufeinander bezogen werden, in der Hoffnung, dass beide dadurch Konturen gewinnen und dass aus dem Einzelfall so etwas wie eine Geschichtsschreibung von unten entsteht.» GÜNTER DE BRUYN: *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1995, pp. 19-20.

25 Ivi, p. 61.

lasciare zone d'ombra, di aprire spazi al silenzio. Lo scrittore animato dalle migliori intenzioni di "autenticità" può certo impegnarsi – così de Bruyn in apertura a *Zwischenbilanz* – a essere sincero, a narrare di sé senza la copertura della finzione, non però a dire tutta la «verità»:

Quando avrò ottant'anni ho intenzione di fare un bilancio della mia vita; il bilancio di mezzo che inizio a sessant'anni funge da esercizio preparatorio: un training nel dire io, nel riferire senza il velo della finzione. Dopo aver adombrato a lungo la mia vita in romanzi e racconti, tento ora di rappresentarla direttamente, senza abbellirla, senza trasfigurarla, senza dissimularla. Il bugiardo di professione si esercita nel dire la verità. Promette di dire sinceramente ciò che dice; non promette di dire tutto.<sup>26</sup>

A intrecciare i fili della tessitura autobiografica è per di più un bagaglio della memoria per sua stessa essenza ambiguo e frammentario. Ciò che costituisce la fibra del ricordo non è infatti il vissuto in sé, nella sua concretezza, né tanto meno un materiale immutabile, dato una volta per tutte, ma una dimensione rievocativa discontinua, minacciata dal fluire del tempo, che sfoca e corrode le immagini, modificando di continuo le distanze e i rapporti tra il passato e il suo sempre mobile punto di osservazione. Non sono rari i casi in cui lo scrittore dichiara l'incertezza e la lacunosità dei propri ricordi o la difficoltà a collocare un evento all'interno delle coordinate spazio-temporali del suo trascorso.

All'origine di una memoria afona vi è talvolta lo scatto di un meccanismo di rimozione, l'entrata in funzione di un dispositivo psicologico di protezione, di fronte a quella che Stefan Heym – alias Helmut Flieg – definisce in *Nachruf* come l'«insopportabilità del ricordo». Vediamo il caso da vicino. Le parole dell'autore trovano un riferimento biografico preciso a proposito della comparsa, nel 1931, sul quotidiano socialdemocratico «Chemnitzer Volksstimme», di una sua poesia critica nei confronti della politica coloniale tedesca. A rimanere sfocati nella memoria dello scrittore – che, come vedremo, sceglie di narrare di sé in terza persona – sono gli eventi che seguono immediatamente la pubblicazione, ovvero il pestaggio ad opera di alcuni compagni di classe, l'assemblea convocata dai nazio-

26 «Mit achtzig gedenke ich, Bilanz über mein Leben zu ziehen; die Zwischenbilanz, die ich mit sechzig beginne, soll eine Vortübung sein: ein Training im Ich-Sagen, im Auskunftgeben ohne Verhüllung durch Fiktion. Nachdem ich in Romanen und Erzählungen lange um mein Leben herumgeschrieben habe, versuche ich jetzt, es direkt darzustellen, unverschönt, unüberhöht, unmaskiert. Der berufsmäßige Lügner übt, die Wahrheit zu sagen. Er verspricht, was er sagt, ehrlich zu sagen; alles zu sagen, verspricht er nicht.» DE BRUYN 1992: 7.

nalsocialisti per discutere il «caso Flieg», la definitiva espulsione dal liceo decisa dal collegio docenti:

Ci sono [...] macchie bianche sulla mappa della memoria: lì, con indulgenza, viene coperto qualcosa che altrimenti sarebbe a stento sopportabile. E poiché non si sono neanche conservate delle annotazioni del giovane Flieg risalenti a quell'epoca né ci sono più testimoni, non è possibile stabilire se egli nelle settimane comprese tra la violenta aggressione dei compagni e la riunione andò ancora a scuola.<sup>27</sup>

Non è inoltre inconsueto che l'autore di un'autobiografia ricorra a fonti esterne, che si affidi ai racconti di altre persone o interPELLI documenti di varia origine, in un innesto di punti di vista nella prospettiva dei quali la topografia della memoria si relativizza ulteriormente. Così, nel capitolo iniziale di *Zwischenbilanz* – intitolato, in modo significativo, *Geschichtsquellen* [Fonti storiche] – de Bruyn ricostruisce gli anni della storia familiare antecedente alla sua nascita, avvenuta nel 1926, innanzitutto attraverso il repertorio dei ripetuti racconti materni, depositari di immagini vivide ma sconnesse, progressivamente trasfigurate dal tempo:

Questi ricordi dei ricordi di mia madre sono certo una fonte storica discutibile. La periodizzazione sommaria – prima della guerra, durante la guerra, dopo la guerra – ha sostituito l'indicazione degli anni e con l'avanzare dell'età si è accentuata nella narratrice anche la tendenza a edulcorare.<sup>28</sup>

È, in ultimo, ancora de Bruyn, in *Das erzählte Ich*, a sottolineare la natura di costruzione narrativa propria dell'autobiografia. Scrivere del passato,

27 «Es gibt [...] weiße Flecke auf der Landkarte des Gedächtnisses: da wird etwas gnädig verdeckt, was sonst kaum erträglich wäre. Und da sich auch keine Aufzeichnungen des jungen Flieg aus der Zeit erhalten haben und Zeugen nicht mehr existieren, ist nicht festzustellen, ob er in den Wochen zwischen der gewalttätigen Auseinandersetzung seiner Mitschüler mit ihm und der Versammlung noch einmal zur Schule ging.» HEYM 1988: 52.

28 «Diese Erinnerungen an die Erinnerungen meiner Mutter sind natürlich eine fragwürdige Geschichtsquelle. Die grobe Periodisierung: vor dem Krieg, im Krieg, nach dem Krieg, ersetzte die Jahreszahlen, und mit wachsendem Lebensalter wuchs bei der Erzählerin auch die Vergoldungstendenz.» DE BRUYN 1992: 8. A integrare i «ricordi dei ricordi» con altre voci autobiografiche intervengono inoltre, nelle prime pagine di *Zwischenbilanz*, le sintetiche notizie riportate nel libro di famiglia, i contenuti di un carteggio tra i genitori risalente agli anni della Grande guerra, quando il padre dell'autore è trattenuto in Russia, e infine i coevi appunti di quest'ultimo raccolti in quello che l'autore definisce una «sorta di diario per l'amata».

ci dice a questo proposito l'autore, significa selezionare, nella congerie del vissuto, e riallacciare, nello spazio della scrittura, contenuti altrimenti slegati tra loro, disponendoli in un nuovo reticolo di rapporti, in una trama originale all'interno della quale tali contenuti assumono fisionomie e significati inediti. «Il racconto della realtà produce qualcosa di diverso da essa»<sup>29</sup> commenta a questo proposito, riprendendo così quella lunga e proficua tradizione di studi sull'autobiografia inaugurata, nel primo Novecento, dal filosofo tedesco Wilhelm Dilthey e proseguita da studiosi quali Georg Misch, Georges Gusdorf, Roy Pascal e il già citato Shumaker.<sup>30</sup> A questa tradizione va l'indubbio merito di aver messo in evidenza come l'autobiografia non sia da leggersi al pari di una mera ricomposizione del vissuto, quanto piuttosto come una sua revisione e interpretazione nella prospettiva presente della scrittura, alla luce della quale tale vissuto acquisisce consistenza.

Guardando al procedimento estetico che ha presieduto alla stesura di *Zwischenbilanz*, de Bruyn ci dice di aver tentato di coagulare i propri materiali autobiografici in immagini pregnanti, capaci di assorbire e di restituire al lettore dettagli significativi per la ricostruzione di un certo quadro storico-personale. Un quadro all'interno del quale evento biografico e fatto storico si intrecciano in modo indissolubile, creando un contesto dotato di un senso interno. Di tale procedimento de Bruyn ci fornisce un esempio, ripercorrendo le motivazioni che hanno guidato la composizione di uno dei capitoli iniziali dell'opera, quello intitolato *Kinofreuden* [*Gioie del cinema*]. Motore della narrazione sono i ricordi relativi agli spettacoli cinematografici ai quali egli, da bambino, ha assistito insieme alla famiglia. L'esperienza biografica si apre qui alla storia tedesca degli anni Trenta, innestando sulla vicenda personale le avvisaglie dell'avvento al potere del nazionalsocialismo. La scelta di citare, dei molti film visti, *Emil und die Detektive* [*Emilio e i detective*], inno alla vittoria del "bene" sul "male" nonché opera di due autori, Billy Wilder e Erich Kästner, che saranno presto invisibili al regime, non è casuale. Insieme alla notazione del silenzio degli avventori della birreria attigua al cinema di fronte ai discorsi

29 DE BRUYN 1995: 67.

30 WILHELM DILTHEY: *Das Erleben und die Selbstbiographie*, in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* [1906-11], in *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Leipzig/Berlin 1927, pp. 191-204. GEORG MISCH: *Geschichte der Autobiographie*, 8 Bände, Frankfurt am Main 1949-1969. GEORGES GUSDORF: *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Formen der Selbstdarstellung*, hrsg. von Günter Reichenkron und Erich Haase, Berlin 1956, pp. 105-123. ROY PASCAL: *Design and Truth in Autobiography*, London 1960.

politici trasmessi alla radio, tale scelta si rivela infatti cifra simbolica di un crescendo che conduce alla rivelazione finale – la nomina a cancelliere di Hitler. Come qui si tratti di una rielaborazione del passato nell’ottica del presente, che condensa e raccorda gli eventi in base a nessi logici e causali, ce lo rivela lo stesso de Bruyn nel suo commento all’episodio in questione:

Come in tutto il libro, anche in questo passo non vi è nulla di inventato, e tuttavia poesia e verità qui si amalgamano, poiché vengono stabilite connessioni tra contesti diversi che solo il narratore riconosce a posteriori.<sup>31</sup>

Tessuto sullo «scambio tra il passato e il presente»,<sup>32</sup> il racconto di sé non replica dunque uno spazio dell’esistenza già dato e in sé concluso, ma riporta gli eventi trascorsi nella dialettica della riflessione attuale, nella dimensione del dialogo, sempre aperto, con la propria identità. In esso «la confessione del passato si realizza come opera nel presente e dà vita a una vera e propria creazione di sé».<sup>33</sup> Che il racconto autobiografico finisca per travalicare il contesto referenziale di partenza è certo anche il senso racchiuso nel titolo goethiano, nell’allusione dell’autore a una “verità più alta”, la quale non alberga nei singoli fatti, ma si innalza al di sopra di essi con il suo valore complessivo. Essa è il frutto della rielaborazione estetica e interpretativa della *Dichtung*, del procedimento poetico che conferisce forma e colore alla filigrana del passato, svelando il nesso profondo che il vissuto ha assunto per l’io che lo racconta e che viene raccontato, nonché il suo complessivo valore umano. «La verità dell’autobiografia», scrive Misch nell’introduzione al suo ampio e dettagliato studio dedicato alle manifestazioni della scrittura autobiografica dall’antichità fino al XIX secolo, «non è tanto da cercare nelle singole parti quanto nel tutto, che è qualcosa di più che la somma delle parti».<sup>34</sup> Compenetrazione di scrittura poetica e scrittura storica, l’autobiografia è documento letterario e storiografia soggettiva al contempo, dimensione espressiva nella quale le frontiere tra Storia e Poesia diventano, più che altrove, permeabili.

31 «Wie im ganzen Buch ist auch in diesem Stück nichts erfunden, und doch verquicken Dichtung und Wahrheit sich hier miteinander, weil Verbindungen zwischen verschiedenen Bereichen hergestellt werden, die erst der Erzähler im nachhinein sieht.» DE BRUYN 1995: 68.

32 PASCAL 1960: 11.

33 GUSDORF 1956, in Reichenkron und Haase (Hrsg.) 1956: 114.

34 MISCH 1949-1969: Bd. 1, 13.

### 1.3 Tra realtà e testo. L'io autobiografico

Chiarita la natura dell'autobiografia come indissolubile intreccio di passato e presente proviamo ora a focalizzare i meccanismi testuali che presiedono alla costruzione del racconto retrospettivo. Nella sua forma più diffusa, "classica" potremmo dire, l'autobiografia si presenta, secondo la terminologia coniata da Gérard Genette nella sua analisi della «voce» del racconto, come una «narrazione autodiegetica». <sup>35</sup> L'«io» che parla in prima persona – o meglio, che scrive – è al contempo protagonista della storia narrata. Solo in apparenza tale «io» individua però un'istanza unica, in sé coincidente. Nella logica del testo autobiografico esso ricopre infatti un doppio ruolo. Compare, da un lato, in funzione predicativa, individua cioè il «soggetto dell'enunciazione», la «voce» che produce, nel presente dell'atto narrativo, il discorso. Ed esprime, dall'altro, il «soggetto dell'enunciato», l'io passato che alberga nelle pieghe della storia, in una dimensione temporale anteriore e in una realtà spaziale «altra» rispetto a quelle dell'io narrante.

Il gioco dialettico tra «io narrante» e «io narrato» si articola in quella che Genette descrive come alternanza delle «focalizzazioni», ovvero dei punti di vista che orientano la prospettiva narrativa. Il racconto autobiografico può infatti avvenire dall'angolazione del personaggio (passato) oppure da quella attuale del narratore. Esso è dunque ancorato o all'orizzonte percettivo della voce, al suo *hic et nunc*, oppure a quello della figura che essa è stata. Ciò che separa il narratore autobiografico che ricostruisce la propria storia da se stesso come protagonista è una considerevole quantità di informazione. «Il narratore», precisa Genette, «sa quasi sempre più del protagonista, anche se il protagonista è lui stesso». Ogni focalizzazione su quest'ultimo costituisce dunque una restrizione di campo, in quanto il narratore «per attenersi alle informazioni possedute dal protagonista al momento dell'azione deve sopprimere tutte quelle che ha ottenuto in seguito». <sup>36</sup> Cospicuo all'inizio del racconto, tale differente grado di conoscenza si riduce progressivamente con il procedere della narrazione, con la diminuzione della distanza temporale tra il momento del narrato, di per sé mobile, e quello invece fisso dell'atto narrativo. Nel caso in cui la storia giunga, al suo termine, a toccare il presente del narratore – come accade in *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* [Guerra senza combattimento. Vita sotto due dittature] <sup>37</sup> di Müller – tale discrepanza di informazione si annulla.

35 GÉRARD GENETTE: *Figures 3*, Paris 1972, p. 253. Trad. it. di Lina Zecchi, *Figure 3*, Torino 1976, p. 293.

36 Ivi, pp. 210-211 e 214. Trad. it. pp. 242 e 246.

37 HEINER MÜLLER: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992.

È dunque sul contrasto e sulla mediazione tra il piano temporale del passato e quello del presente, tra i poli delle loro rispettive prospettive narrative che vive l'autobiografia, la cui natura emerge, di volta in volta, nelle modalità in cui essi dialogano, si intersecano, collidono. La tensione tra io narrante e io narrato ne fa la dimensione di un "io" che non coincide mai con se stesso, pur non essendo completamente altro da sé. Nella tessitura testuale l'alternanza delle prospettive si realizza nella tendenza dell'autore a sospendere il racconto degli eventi per scivolare dal piano del passato – dell'*histoire* o «modo narrativo» come vuole Emile Benveniste –, che di per sé non presuppone alcun intervento del parlante, a quello del presente, del *discours* o «modo esplicativo».<sup>38</sup> Quest'ultimo è il luogo del commento, della riflessione saggistica, della digressione argomentativa sui processi della scrittura e sull'andamento della memoria di cui si diceva prima.

Un esempio di tale alternanza ci viene offerto da Kunert nel racconto delle ripercussioni che le leggi di Norimberga hanno avuto sulla sua esistenza in quanto figlio di madre ebrea e su quella dei suoi famigliari. Il punto di vista del bambino restituisce al lettore la sua consapevolezza di essere "diverso" dai compagni di scuola e la coscienza della natura di tale diversità. La rievocazione della domanda rivolta a scuola da un insegnante supplente circa la presenza, in classe, di bambini ebrei sfocia nella memoria del silenzio e dell'isolamento di fronte all'ignoranza e all'irrisione dei coetanei:

Subito mi alzo in piedi e rendo noto di essere un "mezzosangue di primo grado". Con questo ottengo un effetto imprevisto: si scatenano grida di giubilo, risate, frastuono, come se, per turlupinare il maestro, avessi fatto uno scherzo straordinario [...]. Delle "leggi di Norimberga" nessun coetaneo sa nulla. Probabilmente i miei indifferenti compagni di classe associano il "mezzosangue" a un cane senza pedigree. E io non sento alcun bisogno di chiarirmi con chi mi circonda.<sup>39</sup>

Il pensiero dell'autore va successivamente ai destini familiari stravolti dalla nuova legislazione nazista che vieta, tra l'altro, le unioni tra ebrei e

38 ÉMILE BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, pp. 283-295. Trad. it. di Maria Vittoria Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971, pp. 237-250.

39 «Sogleich erhebe ich mich und verkünde, ich sei „Mischling ersten Grades“. Damit gelingt mir eine ungeahnte Wirkung: Jubel bricht los, Gelächter und Getöse, als hätte ich, um den Lehrer zu narren, einen vorzüglichen Scherz gemacht [...]. Von den „Nürnberger Gesetzen“ hat kein Gleichaltriger was gehört. Wahrscheinlich verbinden meine gleichgültigen Klassenkameraden den „Mischling“ mit einem stammbaumlosen Hund. Und ich verspüre keinerlei Bedürfnis, meine Umgebung über mich aufzuklären.» KUNERT 1997: 21.

ariani; lo zio di Kunert è costretto a separarsi dalla fidanzata tedesca e a sposare un'ebrea. La visione del bambino viene interrotta dalla voce del narratore adulto che commenta l'episodio alla luce della futura tragedia:

Con Rena non se ne fa nulla. Nulla con mio zio. Lui piange quando lei gli dà l'addio, spinta ad andarsene dalla legge contro l'"ignominia della razza". Al suo posto subentra Cilly, con il naso particolare, con la stessa origine razziale di mio zio. Lui la sposa subito, presumibilmente per riempire il vuoto dopo l'episodio di Rena. Si tratta ancora di piccole catastrofi familiari, le più gravi sono ancora a venire. Viviamo ancora in una normalità apparente.<sup>40</sup>

Il fatto che il rapporto di identità tra narratore autobiografico e personaggio sia comunemente segnalato dalla narrazione «autodiegetica» non esclude comunque che tale identità possa sussistere anche nel caso di un racconto "in terza persona", in cui un narratore (apparentemente) «eterodiegetico»,<sup>41</sup> ovvero estraneo al mondo raccontato, ripercorre le vicende di un personaggio altro da sé. È infatti solo e soltanto il contratto di lettura proposto dallo scrittore al proprio lettore a indirizzare il modo della ricezione del testo, stabilendo i rapporti di identità sottesi ai pronomi di terza persona nonché l'identità del soggetto dell'enunciazione. Saranno dunque il titolo o il sottotitolo dell'opera, un'iniziale prefazione oppure l'esplicita coincidenza di nome tra l'autore e il personaggio a rivelare la natura autobiografica del testo. L'autobiografia in terza persona non è altro, ci dice Lejeune a questo proposito, che un'alternativa modalità di enunciazione, una modalità che non incide sul piano dell'enunciato e della sua referenza:

Il ricorso al sistema della storia e alla "non persona" qual è la terza persona funziona qui come una figura di enunciazione all'interno di un testo che continua a essere letto come discorso alla prima persona. L'autore parla di se stesso "come" se fosse un altro a parlarne, o "come" se egli parlasse di un altro. Questo "come" concerne unicamente l'enunciazione: l'enunciato, da parte sua, continua a essere sottomesso alle regole proprie del contratto di lettura.<sup>42</sup>

40 «Mit Rena wird es nichts. Nichts mit meinem Onkel. Er weint, als sie sich für immer verabschiedet, vertrieben von dem Gesetz gegen „Rassenschande“. An ihre Stelle tritt Cilly mit der auffälligen Nase, mit der meinem Onkel gleichgearteten Herkunft. Er heiratet sie auf der Stelle, vermutlich um die Leerstelle nach der Rena-Episode aufzufüllen. Noch handelt es sich um kleinere familiäre Katastrophen, die gewichtigeren stehen noch aus. Noch leben wir in einer Scheinnormalität.» Ivi, p. 26.

41 GENETTE 1972: 252. Trad. it. p. 292.

42 PHILIPPE LEJEUNE: *Je est un autre*, Paris 1980, p. 34.



La manifesta scissione tra io narrante e personaggio proietta quest'ultimo all'interno di una cornice epica che palesa la sua distanza spazio-temporale nonché percettiva rispetto al "qui" e "adesso" della narrazione:

Questa figura [la terza persona, D.N.] è un altro modo di realizzare, sotto forma di un raddoppiamento, ciò che la prima persona realizza sotto forma di una confusione: l'ineluttabile dualità della "persona" grammaticale. Dire "io" è più abituale (dunque più "naturale") che dire "egli" quando si parla di se stessi, ma non è più semplice.<sup>43</sup>

Tale è il procedimento su cui poggia, come si è già anticipato, la struttura testuale dell'autobiografia di Stefan Heym. Una voce narrante in apparenza estranea alla vicenda ricostruisce, in un sapiente intreccio di prospettive e piani temporali, la storia del giovane ebreo Helmut Flieg – vero nome dello scrittore – e dell'adulto S.H. – le cui iniziali alludono allo pseudonimo da lui adottato sin dal 1933 – salvo rivelare talvolta, in modo più o meno esplicito, la propria identità con entrambi.

Il rimando all'opera di Heym è funzionale, in questa sede, anche a un altro ordine di riflessioni, che muovendo dalla categoria del nome enunciata da Lejeune indicano la necessità di ampliare i termini del concetto di identità autobiografica così come proposto dallo studioso francese. La complessa struttura di *Nachruf*, testo articolato, come si vedrà meglio in seguito, sulla variazione contrappuntistica tra il nome ebraico e lo pseudonimo e costruito intorno all'alternarsi di tre interpreti – l'io narrante, il giovane e l'adulto – dotati a loro volta di una propria prospettiva anamnestica, è esemplare della stratificazione che la dimensione dell'identità individuale può assumere nello spazio autobiografico, all'interno del quale essa viene declinata secondo le molteplici sfaccettature che le appartengono. Il riferimento di Lejeune al nome proprio, utile a tracciare i confini di una scrittura autobiografica che si dichiara tale, non esaurisce dunque in sé la complessità dei modi attraverso i quali l'io si esprime e si racconta. Esso è da utilizzarsi come criterio di partenza di un'analisi che deve procedere oltre il dato iniziale dell'identità come nome proprio.

Cerchiamo in ultimo di chiarire in che modo si esprime la referenza sottesa al patto autobiografico. Lejeune la definisce come «somiglianza al vero», in quanto il reale funziona da «modello»<sup>44</sup> per l'enunciato autobiografico. Ma di quale reale si tratta? Come si è detto, ogni racconto autobiografico implica che il personaggio di cui si ricostruisce il vissuto sia al con-

43 *Ibid.*

44 LEJEUNE 1975: 37. Trad. it. p. 39.

tempo anche l'attuale persona che produce la narrazione. Inevitabilmente il personaggio autobiografico porterà in sé tanto i tratti del suo modello passato (ricostruito) quanto quelli dell'attuale autore-narratore:

Il soggetto dell'enunciato è doppio in quanto è inseparabile dal soggetto dell'enunciazione; al limite esso può non essere doppio solo quando il narratore parla della sua narrazione attuale mai nell'altro senso, per indicare un personaggio distinto dal narratore attuale.<sup>45</sup>

La relazione tra narratore e personaggio non è, di conseguenza, un rapporto semplice ma un «rapporto di rapporti» secondo il quale «il narratore sta al personaggio (passato o attuale) come l'autore sta al modello».<sup>46</sup> E questo ci riporta alla questione della “verità” autobiografica:

Il termine ultimo di verità (se si ragiona in termini di somiglianza) non può più essere l'essere-in-sé del passato (se esistesse) ma l'essere-per-sé stabilito nel presente dell'enunciazione. [...] Importa meno la somiglianza di “Rousseau a sedici anni” – rappresentato nel testo delle *Confessioni* – con il Rousseau del 1728 – “com'era” – di quanto importi il doppio sforzo dello scrittore, verso il 1764, per dipingere la sua relazione con il passato e quel passato com'era, con l'intenzione di non cambiarvi nulla.<sup>47</sup>

Più importante che stabilire, analogamente, fino a che punto lo Stefan Heym raccontato in *Nachruf* assomigli al suo modello di un tempo è invece esplorare il modo in cui l'autore, a posteriori, ricostruisce il proprio passato e il suo rapporto con esso. Anche qualora egli si inganni, ometta o modifichi le proprie tessere biografiche, saranno proprio l'errore, la dimenticanza, la censura, l'alterazione volontaria a figurare come componenti di un'enunciazione che rimane comunque autentica. Si diceva precedentemente di un certo “potere di veto” delle fonti storiche. Sulla base di esso il lettore sarà autorizzato a comportarsi da biografo, verificando, attraverso i documenti disponibili, l'esattezza o meno degli enunciati prodotti e sarà in diritto di biasimare ogni discrepanza abbia individuato. A rendere nullo il valore autobiografico del contenuto dell'opera sarà solo quella che Lejeune definisce come «mitomania»; non le deformazioni, le interpretazioni ed elaborazioni implicite nella costruzione letteraria del proprio io passato ma l'invenzione di una storia personale priva di qualunque rapporto con la vita:

45 Ivi, p. 39. Trad. it. p. 42.

46 *Ibid.* Trad. it. *ibid.*

47 Ivi, p. 40. Trad. it. p. 43.

[...] squalificato come autobiografia, il racconto manterrà tutto il suo interesse come fantasticheria a livello del suo enunciato, e la falsità del patto autobiografico [...] resterà per noi rivelatrice, a livello di enunciazione, di un soggetto con uno scopo malgrado tutto autobiografico, che continueremo a credere al di là del soggetto truccato.<sup>48</sup>

#### 1.4 *Identità e differenza*

La relativizzazione del soggetto e, con essa, la problematicità dell'io registrate in modo manifesto a partire dal primo Novecento sulla scorta del pensiero di Friedrich Nietzsche e degli studi di Sigmund Freud, insieme all'esperienza della Grande guerra, momento che rivela in modo più che mai evidente la precarietà dell'essere, hanno inevitabilmente portato scrittori e critici a interrogarsi a più riprese sulle possibilità espressive della forma tradizionale dell'autobiografia in quanto racconto coerente della genesi e dello sviluppo di una individualità.

Costituitasi, sin dall'epoca rinascimentale, dalla progressiva convergenza e dalla reciproca contaminazione di tradizioni diverse – dalle medievali *res gestae* alle memorie, dalle confessioni religiose alle vite di santi, filosofi e letterati – l'autobiografia moderna, inaugurata dalle *Confessions* di Rousseau, raggiunge la sua forma compiuta tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento come manifestazione peculiare di una compiuta coscienza individuale. Proprio in questo periodo il genere si afferma nella sua veste artistica e letteraria, facendo proprie, tra l'altro, le tecniche narrative del racconto romanzesco per metterle al servizio di una materia che si dice essere autentica. Si pone così per la prima volta il problema della “veridicità” di una scrittura che aspira a tracciare, seguendo nessi causali e cronologici, la formazione di una personalità.

Ciò che via via si affievolisce, nel Novecento, sono i presupposti stessi, esistenziali e ideologici, che hanno determinato e sostenuto lo sviluppo del genere. Concludendo il suo volume del 1970 *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie [Identità e imperativo del ruolo sociale. Sulla teoria dell'autobiografia]* Bernd Neumann sottolinea come la mutata percezione del concetto di “identità” affermata nel corso del secolo si sia riflessa nella ripetuta ricerca e sperimentazione di modalità alternative di scrittura autobiografica, espressione – tanto nei contenuti quanto nella loro stessa veste letteraria – di una sempre più instabile percezione del soggetto. Non sembra più possibile dire “io” senza interrogarsi al contem-

48 Ivi, pp. 40-41. Trad. it. pp. 43-44.

po sul contenuto e sul senso del proprio enunciato, senza prendere atto della precarietà della propria storia personale, dunque dello straniamento e dell'alienazione dell'io da sé e dal mondo circostante.

Allo sbriciolarsi dell'identità autobiografica corrisponde innanzitutto la revoca del parametro acquisito di giustificazione della scrittura di sé, individuato nel valore paradigmatico della vicenda personale. Da narrazione della maturazione di una individualità, l'autobiografia sembra rovesciarsi nella vacillante ricerca di essa attraverso il sentiero accidentato, e talvolta accidentale, della parola. La storia di una vita – così Michaela Holdenried nel suo recente volume intitolato *Autobiographie* [*Autobiografia*] – perde gradualmente lo *status* di racconto di un'ascesa intellettuale, sociale, economica e si traduce in un faticoso percorso di comprensione di sé.<sup>49</sup> Il progressivo distacco dalla fisionomia tradizionale del genere si manifesta *in primis* nel disfarsi di quell'organico tessuto narrativo all'interno del quale la trama dell'esistenza – così in *Dichtung und Wahrheit* di Goethe – viene a comporre un motivo armonico che reperisce i ricordi e li dipana, tra “poesia” e “verità”, in un quadro unitario. L'organica rappresentazione di un contesto di vita si sbriciola ora in narrazioni frantumate, quadri frammentari che si susseguono in un andamento discontinuo e privo di ogni linearità cronologica. È questo, per esempio, il caso dell'autobiografia episodica di Walter Benjamin *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [*Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, ultima redazione 1938],<sup>50</sup> enucleata in momenti di vita autonomi, evocati dalla memoria di alcuni luoghi della città di Berlino.

Il riferimento all'opera di Benjamin ci serve qui anche per richiamare un altro aspetto che caratterizza parte della scrittura autobiografica novecentesca sin dagli anni Venti, quello relativo alla scelta, da parte di alcuni autori, di limitare il racconto a un periodo circoscritto del proprio vissuto, quello, per esempio, dell'infanzia o dell'adolescenza, tappe a cui si attribuisce, anche sull'onda dei nascenti studi di psicanalisi, un significato cruciale per la costituzione del soggetto. Anche in questo caso è l'esigenza di comprensione di sé che spinge a rintracciare gli albori della propria individualità. Un'individualità che nella cesura del racconto sembra comunque alludere a una biografia sospesa, nella quale Aichinger legge tanto l'insicurezza nei confronti del genere quanto la testimonianza

49 MICHAELA HOLDENRIED: *Autobiographie*, Stuttgart 2000, p. 13.

50 WALTER BENJAMIN: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt am Main 1987. Trad. it. di Enrico Ganni, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino 2007.

di esperienze di disturbo non integrabili nell'armonico sviluppo di una personalità.<sup>51</sup>

Rilevando come nel corso del Novecento aumenti il «coefficiente di deviazione» della scrittura dell'io rispetto alla fattura dell'autobiografia classica, Holdenried ne ridisegna i contorni all'interno della griglia (mobile) dei generi letterari.<sup>52</sup> Presupposto del tentativo della studiosa tedesca è l'ipotesi di un progressivo avvicinamento dell'autobiografia ai generi fittizi attraverso l'assunzione di tecniche e strategie letterarie peculiari della narrazione romanzesca. Queste sono ravvisabili, per esempio, nell'impianto di un racconto a prospettiva multipla, che ruota attorno all'alternanza del punto di vista dell'io (narrante o narrato) con quello degli altri personaggi ritratti, nella sospensione dello sviluppo logico e lineare della narrazione a favore dell'affermarsi di un andamento associativo, nella dilatazione e compressione del tempo narrativo secondo un procedere psichico.

La ricognizione del panorama autobiografico, così come esso si presenta nel Novecento, pone dunque non pochi problemi. La transizione della forma "classica" dell'autobiografia verso la scrittura romanzesca e, di conseguenza, lo spazio conquistato, nel quadro dei generi letterari, dal romanzo autobiografico spingono a interrogarsi, ancora una volta, sul rapporto tra realtà e letteratura. Di fronte all'intreccio, in molti testi, di segnali referenziali e componenti fittizie si è in effetti tentati di abbandonare la linea interpretativa di Lejeune, che nel «patto autobiografico» riconosce l'elemento distintivo dell'autobiografia rispetto alla cosiddetta *fiction*, per far propria la proposta teorica di Paul de Man, incentrata sulla negazione della nozione di «referenza». Quest'ultima si annullerebbe, secondo lo studioso, nel processo stesso della scrittura, che, rielaborando e plasmando la vita secondo le proprie strategie retoriche ed estetiche, darebbe origine a qualcosa di completamente "altro" da essa. Così de Man:

Noi pretendiamo che la vita *produca* l'autobiografia come un atto produce le sue conseguenze: ma non potremmo suggerire, con eguale fondatezza, che il progetto autobiografico può esso stesso produrre e determinare la vita, e che qualsiasi cosa lo scrittore *fa* è governato di fatto dalle esigenze tecniche dell'autorappresentazione e dunque determinato, in tutti i suoi aspetti, dalle risorse del mezzo espressivo?<sup>53</sup>

51 AICHINGER 1970, in Niggel (Hrsg.) 1998<sup>2</sup>: 194-199.

52 HOLDENRIED 2000: 37-51, in particolare 50.

53 PAUL DE MAN: *Autobiography as De-Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1979, pp. 67-72, qui p. 69. Trad. it. di Bartolo Anglani, *L'autobiografia come "sfiguramento"*, in BARTOLO ANGLANI: *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari 1996, pp. 51-56, qui p. 53. Corsivo nel testo. Si rimanda al volume di Anglani

Rifuggendo da qualsivoglia distinzione tra spazio linguistico e realtà extralinguistica, de Man introduce nel dibattito sull'autobiografia la categoria della «indecidibilità», secondo la quale ogni testo è in sé autobiografico e nessuno lo è fino in fondo. «L'autobiografia» – scrive a questo proposito – «non è un genere o un modo ma una figura della lettura o della comprensione che è presente in varia misura in tutti i testi». <sup>54</sup>

Nel tentativo di intraprendere un percorso di mediazione tra le due posizioni antitetiche, Holdenried propone un ritorno alla definizione di autobiografia formulata da Misch, che in essa riconosceva un genere «camaleontico», dai confini «fluidi», sviluppatosi nel corso della storia umana «in relazione alla cultura generale delle diverse epoche e dei differenti popoli». La scrittura autobiografica novecentesca costituirebbe, in quanto tappa di una progressiva evoluzione, un momento di *Autofiktion*, di declinazione del paradigma autobiografico in direzione fzionale. <sup>55</sup>

Rimane a questo punto da chiedersi se abbia ancora senso parlare di «autobiografia» – come vuole il presente lavoro – intendendo con ciò una forma di scrittura distinta e distinguibile dal romanzo autobiografico. Due considerazioni sono necessarie. La prima riguarda il perdurare, nel corso del Novecento, accanto alle narrazioni fzionali, di autobiografie di ossatura tradizionale – si pensi, per esempio, all'opera in tre volumi di Elias Canetti – costruite intorno a un esplicito contratto di lettura. La seconda considerazione concerne il contesto particolare che qui ci si propone di indagare, ovvero quello relativo agli autori tedeschi orientali che a cavallo del 1989 hanno sentito la necessità di mettere per iscritto il proprio vissuto. Per costoro il «patto autobiografico» alla Lejeune funziona ancora quale attestato di un enunciato che vuole essere, nei suoi contenuti, innanzitutto referenziale, in quanto rispondente a un preciso bisogno di dire “io”.

Muovendo da osservazioni di questo tipo, sarà poi necessario indagare, di volta in volta, le modalità delle diverse scritture, la loro peculiare fattura narrativa, il rapporto che si instaura al loro interno tra realtà e letteratura. Per quanto attiene la “forma” del racconto, le opere di cui vogliamo occuparci disegnano uno spazio ampio ed eterogeneo, che spinge a un lavoro sulla “differenza” autobiografica, secondo un percorso che conduce dalla struttura più classica di *Erwachsenenspiele* di Günter Kunert o dell'auto-

---

e alla sua puntuale introduzione per una panoramica sul dibattito teorico relativo al genere autobiografico a partire dalla metà degli anni Cinquanta e, in particolare, per la ricognizione degli studi critici non comparsi in traduzione italiana.

54 Ivi, p. 70. Trad. it. p. 54.

55 HOLDENRIED 2000: 22; cfr. MISCH 1949-1969: Bd. 1, 13.

biografia in due volumi di Günter de Bruyn alla struttura più stratificata della narrazione eterodiegetica di Stefan Heym, fino alla forma dialogica di *Krieg ohne Schlacht* di Heiner Müller, opera nata da una serie di interviste concesse dall'autore ed enucleata nella dialettica aperta di domanda e risposta. Essa rappresenta, in questo panorama, una sorta di caso-limite tra autobiografia e biografia e pone la questione dell'incrocio, nel testo, di più voci, ovvero della sovrapposizione di più mani.





## 2. IL TRACCIATO DELLA MEMORIA

### 2.1 *Tra vicenda personale e storia.* *“Zwischenbilanz” di Günter de Bruyn*

In apertura al già citato saggio teorico *Das erzählte Ich* Günter de Bruyn rintraccia nell'ostinata determinazione a contrastare il progressivo assopimento della memoria la spinta ad ancorare alla parola scritta il fluire del tempo. Nella cura del ricordo, sollecitata, tra l'altro, dai reiterati racconti materni dedicati a una storia familiare prematuramente recisa dal lutto,<sup>1</sup> l'autore ha intravisto, fin da giovane, la possibilità di una seconda esistenza nelle cui coordinate poter «conferire senso alla gioia e al dolore».<sup>2</sup> L'intima opposizione all'oblio dei pensieri e degli affetti è dunque per de Bruyn al contempo esplicita tutela di un patrimonio personale e occasione di una sua revisione critica, di un confronto con se stesso e con le proprie scelte. La scrittura autobiografica si fa così percorso di chiarificazione, ricerca delle «linee guida»<sup>3</sup> del proprio agire, interrogazione sul proprio essere e sulla propria identità.

Questo il duplice significato della dichiarata volontà di «fare un bilancio» della propria vita che l'autore annuncia nel già citato incipit di *Zwischenbilanz*. Un bilancio – come si è detto – articolato in due fasi successive di scrittura. Nel primo volume della sua autobiografia, siglato dal sottotitolo *Eine Jugend in Berlin*, de Bruyn ripercorre gli anni dell'infanzia berlinese, del nazionalsocialismo e della guerra, fino a toccare il periodo immediatamente seguente al conflitto, che lo vede prima maestro elementare in un paese del Brandeburgo, poi allievo di un corso di formazione per bibliotecari a Berlino est. La narrazione, interrotta in coincidenza della fondazione della Repubblica democratica tedesca, quando de Bruyn ha poco più di vent'anni, riprende in *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht* [Quarant'anni. Un

1 Come si vedrà oltre, per la famiglia de Bruyn gli anni della guerra sono costellati da ripetute perdite: il padre dell'autore muore di malattia nel febbraio del 1941, mentre, dei due fratelli, Wolfgang cade, lo stesso anno, durante la campagna di Russia e Karlheinz scompare nel '44 sul fronte francese senza lasciare traccia.

2 DE BRUYN 1995: 14.

3 Ivi, pp. 18-19.

*resoconto di vita*], in cui l'autore racconta dei suoi quarant'anni di vita nella Germania orientale.<sup>4</sup>

Sofferamoci su *Zwischenbilanz*. Particolarmente incline alla ritrattistica letteraria, de Bruyn rievoca nelle prime pagine del testo la vicenda familiare progressa, dal primo incontro dei genitori nel 1911 fino alla sua nascita, avvenuta a Berlino nel '26. Con il supporto, come già anticipato, di alcuni documenti in suo possesso – un vecchio libro di famiglia, un diario paterno, alcune lettere, numerose fotografie – l'autore si concentra sugli anni della Grande guerra, che la madre Jenny e il padre Carl trascorrono separati; quest'ultimo, infatti, stabilitosi a Odessa in cerca di fortuna, allo scoppio del conflitto viene trattenuto in Russia in regime di semilibertà. La famiglia si riunisce definitivamente nel 1919, dopo che Carl, rimpatriato nell'aprile dell'anno precedente a seguito della Rivoluzione d'ottobre, è stato reclutato per alcuni mesi nell'esercito tedesco e vi ha prestato servizio fino alla caduta dell'Impero guglielmino.

Sulla ricostruzione dell'anamnesi familiare l'autore innesta sin da subito la rievocazione dell'ambiente in cui è cresciuto, che descrive come crocevia di tradizioni diverse. Il padre, di origine bavarese, è un figlio d'arte che si è adattato alla vita borghese, pur continuando a coltivare l'aspirazione a un'esistenza artistica attraverso l'interesse per la letteratura e la scrittura, che diffonde a sua volta in famiglia. Esempio, a questo proposito, è il ricordo di de Bruyn della propria capacità in età infantile di ripetere massime dei grandi scrittori tedeschi – Lessing, Goethe, Schiller, Novalis –, imparate ascoltando gli «adulti» durante il «gioco delle citazioni».<sup>5</sup> Ed è ancora il padre a trasmettere in famiglia il credo cattolico, da lui sentito come messaggio di apertura e tolleranza in opposizione al nazionalismo prussiano:

Benché egli non si interessasse particolarmente di politica, sarebbe sbagliato definirlo apolitico. Votava per il Centro, ai cui giornali era anche abbonato; tutto ciò che considerava prussiano suscitava la sua avversione; e il carattere sovranazionale del cattolicesimo destava la sua ammirazione. [...] In quanto patriota bavarese mio padre diffidava dell'idea di stato nazionale. [...] Secondo lui il centralismo aveva livellato l'antica molteplicità e aveva privato i tedeschi di una virtù alla quale un tempo erano stati educati dalle differenze esistenti all'interno del paese: la tolleranza.<sup>6</sup>

4 GÜNTER DE BRUYN: *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*, Frankfurt am Main 1996.

5 DE BRUYN 1992: 14.

6 «Obgleich er sich für Politik nicht sonderlich interessierte, wäre es falsch, ihn unpolitisch zu nennen. Er wählte das Zentrum, dessen Zeitungen er auch abonnierte; alles, was er für preußisch hielt, war ihm zuwider; und das Übernationale am Katholizismus imponierte ihm. [...] Als bayerischer Patriot misstraute mein

Della madre, prussiana protestante convertitasi al cattolicesimo per amore del marito, de Bruyn ricorda invece l'ottimistica tenacia, il rigore morale, il piglio fiero e deciso, a tratti autoritario. Vivida nel ricordo dell'autore rimane la sua parlata, che alterna a uno *Hochdeutsch* talora artificioso o affaticato, frutto di un studio da autodidatta, cadenze ed espressioni del dialetto berlinese, retaggio della sua modesta estrazione. Proprio alla ricchezza evocativa dell'idioma popolare, che ha da sempre accompagnato i racconti materni, è legata la memoria familiare dell'autore:

Che devo molto alla lingua di mia madre, così artificiosa e scorretta com'era, l'ho capito solo in un secondo tempo. [...] Se mia madre si sentiva in dovere di parlare di cose che considerava superiori (del suo matrimonio, di Dio) la sua lingua era scialba, opaca e vuota, se però cominciava a esporre minuziosamente le sue preoccupazioni quotidiane, o a parlare del passato, allora anche il suo vocabolario diventava colorato, riusciva a essere spiritosa; era un piacere ascoltarla – a patto di non aver sentito già venti volte quella storia.<sup>7</sup>

Sin dalle prime pagine, l'ordito narrativo di *Zwischenbilanz* si delinea nel sapiente intreccio tra vicenda privata e storia di un'epoca. Quest'ultima talvolta veicolata attraverso la costruzione di nessi associativi, l'accostamento di singoli fatti che, combinati tra loro, diventano esemplari di un certo contesto socio-politico. Non è un caso che l'autore sottolinei come nello stesso giorno della sua nascita Joseph Goebbels sia nominato responsabile della sezione berlinese del partito nazionalsocialista e il servizio delle poste e delle ferrovie tedesche venga esteso alle ventiquattr'ore. Questi eventi, riletti a posteriori, svelano un'intima coerenza in quanto preannunciano l'imminente catastrofe. «Mentre l'etica va in pezzi, la tecnica si raffina», si legge a questo proposito. E ancora: «la modernizzazione [...] permetterà il perfezionamento dell'omicidio, ad Auschwitz, a Coventry, al fronte».<sup>8</sup>

Altrove, le scene della memoria lasciano trasparire visioni e significati contaminati dal lessico e dalle immagini della storia. Così, nel ricostruire

---

Vater dem Nationalstaatsgedanken. [...] Der Zentralismus hatte seiner Meinung nach die alten Mannigfaltigkeiten eingeebnet und den Deutschen eine Tugend ausgetrieben, die ihnen durch die Unterschiede, die von Ort zu Ort bestanden hatten, einmal anezogen worden war: die Toleranz.» Ivi, p. 19.

7 «Dass ich der Sprache meiner Mutter, so gestelzt und fehlerhaft sie war, viel verdanke, wurde mir erst später klar. [...] Fühlte meine Mutter sich verpflichtet, über Dinge, die sie für die höheren hielt, zu reden (über ihre Ehe, über Gott), war ihre Sprache farblos, matt und leer, begann sie aber ihre Alltagsorgen auszubreiten oder über das, was früher war, zu reden [...], dann wurde auch ihr Wortschatz bunt, sie konnte witzig werden; es war eine Lust, ihr zuzuhören – vorausgesetzt, man hatte die Geschichte nicht schon zwanzigmal gehört.» Ivi, p. 35.

8 Ivi, pp. 22-23.

la sfera delle amicizie e dei giochi infantili de Bruyn fa uso di una terminologia che evoca, con l'impiego di termini di opposta valenza, il passato hitleriano. Descrivendosi come un bambino timido e insicuro, sensibile a ogni cambiamento osservato attorno a sé, spesso coinvolto nelle bravate della *Clique* dal fratello Wolfgang, l'autore non esita a definirsi un «fiancheggiatore» (*Mitläufer*) della «resistenza» (*Widerstand*) nelle «battaglie di liberazione» (*Freiheitskämpfe*) condotte dal gruppo contro coloro che ne limitano gli spazi di azione, ora poliziotti e parcheggiatori, ora operai che trasformano i liberi prati del quartiere Britz di Berlino in ordinati giardini.<sup>9</sup>

La cronaca dell'ascesa del nazionalsocialismo emerge, infine, esplicitamente nello spazio inerme dei giochi infantili attraverso il racconto dell'ingenuo passatempo, in compagnia dell'amico Hannes, della *Fahnenzähleri*, ossia della conta delle bandiere appese alle finestre e ai balconi in vista delle ormai reiterate elezioni:

Prima delle elezioni del Reichstag, che in questi anni erano frequenti, molte persone cedevano al bisogno di esternare pubblicamente le proprie idee, e per questo motivo facevano sventolare la bandiera dalla finestra della cucina o dal balcone. [...] Le bandiere rosse [...] erano in minoranza; quelle nero-bianco-rosse e quelle naziste si uguagliavano; era in testa la bandiera nero-rosso-oro. [...] Il drappo più grande lo esponeva un certo signor Mägerlein al numero cinque. Pendeva dal primo piano fino alla siepe di biancospino [...] ed era ornata da un cerchio bianco e una croce uncinata. La stessa bandiera, ma in formato normale, era appesa anche nella nostra casa, al piano terra, a sinistra, dove viveva Hannes.<sup>10</sup>

Nel ricordo dell'autore è proprio Herr Mägerlein ad annunciare, la sera di quella stessa domenica trascorsa al cinema a vedere *Emil und die*

9 Similmente, poco oltre, nella notazione di de Bruyn circa la sua diffidenza nei confronti dello spirito di gruppo, descritta come «incapacità a vivere nel collettivo» (*Unfähigkeit zum Leben im Kollektiv*), fa capolino l'allusione al socialismo, a cui egli guarderà sempre con diffidenza. Ivi, p. 27.

10 «Vor Reichstagswahlen, die in diesen Jahren häufig waren, gaben viele Leute dem Bedürfnis nach, Gesinnungen öffentlich bekannt zu machen, ließen deshalb vor dem Küchenfenster oder dem Balkon die Fahne flattern. [...] Die roten Fahnen [...] waren in der Minderzahl; die schwarz-weiß-roten und die nazifarbenen hielten sich die Waage; an der Spitze lag das Schwarz-Rot-Gold. [...] Das größte Tuch zeigte ein Herr Mägerlein aus Nummer fünf. Es hing vom ersten Stock herunter bis zur Weißdornhecke [...] und war geziert mit weißem Rund und Hakenkreuz. Die gleiche Fahne, aber im Normalformat, hing auch an unserem Haus, links, parterre, wo Hannes wohnte.» Ivi, pp. 30-31.

*Detektive*,<sup>11</sup> che le sorti della Germania stanno mutando, poiché «dalle 11 del mattino c'è finalmente Adolf al potere».<sup>12</sup> Tra memoria e ricostruzione storica, fanno capolino nel testo i segnali del cambiamento: la presenza delle sole bandiere con la croce uncinata, la messa al bando di alcuni giornali, lo smantellamento di tutte le associazioni private, l'utilizzo ricorrente della parola «divieto» (*Verbot*). Mentre i membri dei partiti di sinistra e dei sindacati vengono allontanati dalle loro case ora occupate dai nazisti, si moltiplicano gli arresti. Agli orecchi di de Bruyn bambino giunge la notizia dell'irruzione della polizia, di notte, nell'abitazione di un poeta – «oggi lo so: era Erich Mühsam», commenta l'autore ricordandone il tragico destino, conclusosi in un campo di concentramento. La notazione della gestualità legata al nuovo saluto nazista, che ai suoi occhi infantili trasforma le persone in grottesche figure, diviene occasione, nell'autore maturo, per rievocare la riluttanza, colta in famiglia e nell'ambiente scolastico, a condividere il culto della personalità e, con esso, il corso politico che si andava affermando:

Di possibilità di porgere il saluto prescritto e tuttavia di distanziarsi da esso ce n'erano molte, da un mormorare incomprensibile a un alzare appena la mano. La mia prima insegnante, una signorina di una certa età di cui ho dimenticato il nome, iniziava il giorno scolastico sempre con le parole: prima dobbiamo dire Heil Hitler, poi però congiungiamo subito le mani per pregare, e il Dr. Neumann [...] alzava la mano solo fino al colletto e diceva ai suoi studenti, come si dice Hallo: Heil! A mio padre non riusciva neanche questo [...].<sup>13</sup>

La rievocazione dell'avvento del nazionalsocialismo porta de Bruyn a interrogarsi circa la propria consapevolezza, anche negli anni successivi, di quanto stava accadendo. Il ricordo della naturale protezione riservatagli dai genitori, che, data la sua giovane età, gli tacciono la portata degli avvenimenti, si trasforma ora nel rammarico per un'infanzia ovattata. «In un mondo minacciato, il senso di sicurezza ha spesso a che fare con una carenza di informazione; la tranquillità della mia prima infanzia poggiava

11 Cfr. il presente lavoro, paragrafo 1.2.

12 DE BRUYN 1992: 53.

13 «Der Möglichkeiten, den befohlenen Gruß zu bieten und sich doch zu distanzieren, gab es viele, vom unverständlichen Gemurmelt bis zur Handerhebung, die nur angedeutet war. Meine erste Lehrerin, ein älteres Fräulein, dessen Name ich vergessen habe, eröffnete den Schultag immer wieder mit den Worten: Erst müssen wir Heil Hitler sagen, dann aber falten wir ganz schnell die Hände zum Gebet, und Dr. Neumann [...] brachte seine Hand nur bis in Kragennähe und sagte, wie man Hallo sagt, zu seinen Schülern: Heil! Mein Vater aber konnte nicht mal das [...].» Ivi, pp. 55-56.

in parte sull'ignoranza», scrive l'autore ricordando, poco oltre, il silenzio dei genitori di fronte agli arresti e alle uccisioni ormai quotidiane nonché alla repentina fuga a Londra del medico di famiglia, ebreo. E conclude, alludendo alle ripercussioni di quella censura: «la conseguenza di tutto ciò fu che la politica divenne un tabù, che io imparai a tenere per me le paure del futuro e che, così, il non detto crebbe tra le mura domestiche». <sup>14</sup> Occorre dire che, fino allo scoppio della guerra, la famiglia dell'autore vive in un contesto riparato, in quanto il padre, contabile presso il Vescovado, gode della sua tutela. Proprio il ripensare a questa condizione privilegiata nonché alla sua identità di credente fa scattare in de Bruyn l'esigenza di una critica nei confronti della Chiesa cattolica che, con il Concordato stipulato il 20 giugno 1933, cede alle lusinghe del *Führer*, con cui condivideva l'anticomunismo e dal quale si aspettava appoggio:

Essa [la Chiesa, D.N.] ritirò la dichiarazione che l'essere nazista e l'essere cattolico fossero inconciliabili dopo i discorsi a lei favorevoli del Cancelliere del Reich; sacrificò le sue forze politiche per riuscire a concludere il Concordato, dal quale si aspettava protezione, e quando questo accordo venne vanificato e poi rotto da Hitler, con il fatto che la protesta era solo interna, essa mostrò ai miei genitori l'insicurezza e la fuga nel silenzio. <sup>15</sup>

È il fratello Karlheinz, di dodici anni più vecchio, militante nel gruppo cattolico clandestino *Neudeutschland*, a spiegare a Günter il senso del concetto di «allineamento» (*Gleichschaltung*) e di «oppressione» (*Unterdrückung*) che il bambino ha sperimentato di persona tra le file della *Hitlerjugend*. «Il limite della sottomissione era raggiunto», <sup>16</sup> ricorda l'autore rievocando la sua partecipazione a una gita scandita da simulazioni militari e prove di forza. Solo la presentazione di un certificato di non idoneità procuratogli da Karlheinz gli permetterà di sottrarsi alle successive adunate.

Nella rievocazione autobiografica la notizia, diffusa dalla radio, dello scoppio della guerra non provoca particolari reazioni nel ragazzo tredicenne, troppo giovane per essere reclutato. La prima fase del conflitto,

14 Ivi, p. 53.

15 «Sie [die Kirche, D.N.] nahm die Erklärung, dass Nazi-Sein und Katholisch-Sein unvereinbar seien, nach kirchenfreundlichen Reden des Reichskanzlers wieder zurück; sie opferte ihre politischen Kräfte, um das Konkordat, von dem sie Schutz erhoffte, zum Abschluss bringen zu können; und als dieser Vertrag von Hitler ausgehöhlt und gebrochen wurde, machte sie, indem sie nur intern protestierte, meinen Eltern die Unsicherheit und die Ausflucht ins Schweigen vor.» Ivi, p. 56.

16 Ivi, p. 91.

che si svolge sul fronte polacco, non sembra d'altronde avere ripercussioni sulla vita del popolo tedesco. Proprio allora, nota l'autore maturo, ai confini del *Reich* si rendeva però efficiente la macchina di sterminio nazista:

Avevo sentito abbastanza riguardo alla guerra per comprendere la portata della notizia, tuttavia rimasi indifferente. Aspettavo che la paura di mia madre raggiungesse anche me, e mi meravigliavo del fatto che non era cambiato nulla. In Polonia si distruggeva e si moriva, ma qui il tram cigolava in curva come sempre. [...] La guerra, che si svolgeva alla radio, non sembrava toccare la nostra vita quotidiana.<sup>17</sup>

La situazione di apparente tranquillità è però presto infranta. A scuola le lezioni vengono via via ridotte, i festeggiamenti per le vittorie lasciano il posto alla commemorazione dei giovani allievi caduti. Il progressivo razionamento del carbone e dei generi alimentari, gli allarmi notturni seguiti dai primi bombardamenti sono i segnali del precipitare degli eventi. Nel novembre del 1940 de Bruyn viene mandato per dieci mesi in un campo per ragazzi sfollati, che egli successivamente saprà essere nei pressi di Auschwitz.

Per ricostruire questo periodo de Bruyn si serve delle annotazioni di un diario scritto all'epoca per volere dei responsabili della struttura d'accoglienza, che intendono così monitorare la vita nel campo. Più che l'espressione autentica di un adolescente, gli appunti giornalieri del quattordicenne, riportati in parte in grafia corsiva nel testo di *Zwischenbilanz*, risultano all'autore maturo come una sorta di anonimo monologo. Di fronte al timore di figurare come un "diverso", di apparire ribelle o, peggio ancora, asociale, l'adolescente tratteggia una realtà neutra, talora edulcorata, da cui è espunto ogni riferimento alle difficoltà quotidiane, ai maltrattamenti degli educatori, agli episodi di prepotenza e vessazione ad opera degli allievi più aggressivi nei confronti dei più deboli. Alla lettura retrospettiva quel diario pubblico non è che l'esito di un'espressione filtrata al setaccio preventivo dell'autocensura, a cui è estranea ogni manifestazione spontanea, un'espressione in cui de Bruyn a stento riconosce se stesso. Il legame interno che dovrebbe unire le due voci narranti, innestate l'una sull'altra, sembra interrotto, spezzato. Lo iato che le separa si traduce, sulla superfi-

17 «Ich hatte genug vom Kriege gehört, um die Tragweite der Nachricht begreifen zu können, blieb aber unberührt. Ich wartete darauf, dass die Angst meiner Mutter auch mich erreichte, und wunderte mich darüber, dass gar nichts verändert war. In Polen wurde zerstört und getötet, hier aber kreischte die Straßenbahn wie eh und je in der Kurve. [...] Der Krieg, der im Radio stattfand, schien unser Alltagsleben nicht zu berühren.» Ivi, p. 101.

cie del testo, nell'uso della terza persona, ovvero in un discorso nelle cui pieghe l'io si osserva stranito come altro da sé:

Non sembra avere opinioni proprie [...]. Di nostalgia di casa si parla altrettanto poco come di paura. Al privato, su cui si tace, non appartiene solo la famiglia ma anche la lettura. Di politica si parla sorprendentemente poco, solo una volta si menziona un fatto bellico. Il 22 giugno 1941 l'annotazione suona: "*Questa mattina il responsabile viene su da noi e urla: guerra con la Russia! [...]*". Questo è tutto, e mai più l'autore del diario torna su argomenti simili. Non si parla mai di polacchi o di ebrei, ma neanche di Hitler.<sup>18</sup>

Più che per il loro valore documentario, queste prime notazioni autobiografiche sono significative in quanto costituiscono, nell'ottica dell'autore, l'occasione per esaminare alcuni dispositivi della narrazione di sé e i modi della sua ricezione retrospettiva:

I 45 anni che separano la stesura del diario dalla sua rilettura hanno cancellato i ricordi di alcuni avvenimenti che allora sembravano rilevanti; altri, che erano seppelliti, sono stati riportati alla luce dalla lettura; e altri ancora, mai dimenticati, rivelano ciò che il cronista tace o altera. Non è possibile stabilire nel singolo caso se ciò sia avvenuto per prudenza, per incapacità o con l'intento di autoingannarsi [...].<sup>19</sup>

Nella dimensione presente del discorso metanarrativo la scrittura autobiografica argomenta su se stessa, radiografa dall'interno la propria ossatura, lascia trasparire in controtuce i meccanismi di composizione, rielaborazione, dissimulazione che presiedono alla costruzione del testo narrativo. E ribadisce il carattere ambiguo, prismatico della memoria, il suo incessante ricostituirsi, in un continuo gioco di luci e ombre, sulla superficie

18 «Eigne Meinungen scheint er nicht zu haben [...]. Von Heimweh ist genauso wenig die Rede wie von Angst [...]. Zu dem Privaten, das ausgespart bleibt, gehört nicht nur die Familie sondern auch die Lektüre [...]. Von Politik ist erstaunlich wenig die Rede, und nur einmal wird ein Kriegseignis erwähnt. [...] Am 22. Juni 1941 lautet die Eintragung: „*Heute morgen kommt Meister zu uns rauf und ruft: Krieg mit Rußland!*“ [...]. Das ist alles, und nie mehr kommt der Tagebuchschreiber auf dergleichen zurück. Nie ist von Polen oder Juden die Rede, aber auch nicht von Hitler.» Ivi, pp. 109-110. Corsivo nel testo.

19 «Die 45 Jahre, die das Tagebuchschreiben vom Wiederlesen trennen, haben die Erinnerung an manche Ereignisse, die damals erwähnenswert schienen, getilgt; andere, die verschüttet waren, wurden durch das Lesen wieder freigelegt; und wieder andere, die nie vergessen waren, lassen deutlich werden, was der Chronist verschweigt oder entstellt. Ob das aus Vorsicht, aus Unfähigkeit oder in selbstbetrügerischer Absicht geschah, ist im Einzelfall nicht auszumachen [...].» *Ibid.*



sempre mobile dell'attuale presente. Poiché il passato, lo si è già detto, non si offre mai alla coscienza come un granito monolitico, un blocco tutto d'un pezzo, ma si affida a essa come reperto fragile, metamorfico, suscettibile, nella distanza prospettica del suo osservatore, di inedite interpretazioni. È la prospettiva dell'autore maturo, il suo voler rimettere ordine tra i flutti lattiginosi del passato a riassetare i fatti in un coerente mosaico della memoria.

Torniamo al testo. Il 1941 è per de Bruyn segnato dal lutto: nel febbraio muore il padre di malattia, a dicembre il fratello Wolfgang, arruolatosi volontario l'anno precedente, cade durante la campagna di Russia. E a quest'ultimo l'autore dedica un lungo cameo, in cui ne rievoca con affetto lo spirito avventuroso, seppur non immune da una certa fascinazione militare.<sup>20</sup> Al racconto dei mesi trascorsi in Pomerania come aiuto nella raccolta delle colture – occasione, questa, per rievocare l'amicizia con un prigioniero francese<sup>21</sup> – de Bruyn fa seguire la ricostruzione del periodo passato presso la *Flak*, l'artiglieria contraerea, dove è chiamato nel '43 come aiutante civile. Di stanza nei pressi di Berlino, è raggiunto pochi mesi più tardi dalla notizia della distruzione, a seguito di un bombardamento, della casa di famiglia. «La mia infanzia era veramente finita. Avevo 17 anni e due mesi» è il lapidario commento.<sup>22</sup>

La narrazione del contatto con il mondo militare e la descrizione delle dinamiche createsi tra le giovani reclute all'interno della caserma diventano motivo per una riflessione sulla formazione e sugli atteggiamenti politico-ideologici di una gioventù tedesca di cui l'autore sente di aver fatto parte. Quella di de Bruyn è la desolante fotografia di una certa generazione cresciuta nell'obbedienza e nella subordinazione, passivamente incapsulata nel nazionalsocialismo, scollata dal fanatismo dei padri ma al contempo incapace di una reazione critica:

Naturalmente noi tutti, che avevamo imparato a leggere e a scrivere nel 1933, eravamo stati contagiati dall'ideologia dominante [...]. Isolati dal mondo, mantenuti nella stupidità e riempiti di pregiudizi, eravamo cresciuti come docile nutrimento per i cannoni; ma fanatici nazisti, contro le aspettative, non lo eravamo diventati. [...] Per quelli più vecchi di noi Hitler era l'alternativa alla crisi economica e alle conseguenze del trattato di Versailles; per noi non era più il salvatore, ma solo l'autorità di tutti i giorni. L'aura che per la massa dei tedeschi lo aveva avvolto iniziò a svanire quando noi cominciammo a pensare. [...] L'unilateralità della nostra educazione ci aveva resi analfabeti politici. [...] La

20 Ivi, pp. 121-127.

21 Ivi, pp. 130-133.

22 Ivi, p. 165.

resistenza interna che si destava qua e là, anche in me, non era né politicamente motivata né fu sentita come tale. [...] Si imparò a tirarsi indietro, ma non a pensare in modo critico nei confronti del sistema [...].<sup>23</sup>

Una riflessione, questa, che implicitamente allude agli atteggiamenti di sudditanza nei confronti dello stato e del suo apparato che de Bruyn ravviserà, come vedremo più avanti, nei cittadini della Rdt, non da ultimo in se stesso.

Dei quattro autori presi in considerazione, de Bruyn è l'unico che vive l'esperienza della guerra nelle file dell'esercito tedesco. Conclusi i due anni di servizio nella *Flak*, egli viene destinato a un corso di formazione militare nella Prussia orientale. E dopo un ricovero di tre settimane in un sanatorio in Masuria per una patologia polmonare – «una vacanza dalla guerra», commenta l'autore<sup>24</sup> – è arruolato nella fanteria e mandato, nel marzo del '45, nella Bassa Austria. Un lungo inserto interrompe, ancora una volta, la narrazione: in questo periodo è infatti dichiarato disperso, sul fronte francese, il fratello Karlheinz, a cui de Bruyn dedica una lunga, affettuosa memoria, che si concentra intorno al suo impegno etico e morale di giovane cattolico. L'esercito sovietico, che procede verso ovest, ha ormai superato la frontiera austro-ungherese e la compagnia di de Bruyn viene impiegata per bloccarne l'avanzata. Rievocando i drammatici giorni al fronte l'autore dà particolare risalto all'incontro inatteso, sotto il fuoco incrociato, con un soldato russo che come lui cerca di trovare riparo dai colpi. Nello scenario della carneficina, il ricordo restituisce il momento di un recuperato senso di umanità; il nemico può non essere più tale nell'istante in cui si condivide con lui la paura:

Egli [il russo, D.N.] si spaventò, come me, quando ci trovammo improvvisamente faccia a faccia all'angolo della siepe. [...] In un primo momento, per

23 «Natürlich waren wir alle, die wir 1933 Lesen und Schreiben gelernt hatten, von der herrschenden Ideologie infiziert worden [...]. Von der Welt isoliert, dumm gehalten, und mit Vorurteilen beladen, waren wir als williges Kanonenfutter aufgewachsen; aber fanatische Nazis waren wir wider Erwarten nicht geworden. [...] Den Älteren war Hitler die Alternative zur Weltwirtschaftskrise und zu den Folgen des Versailler Vertrags gewesen; uns war er kein Retter mehr, sondern nur noch alltägliche Autorität. Die Aura, die ihn für die Masse der Deutschen umgeben hatte, begann zu verlöschen, als wir zu denken begannen. [...] Die Einseitigkeit unserer Erziehung hatte uns zu politischen Analphabeten werden lassen. [...] Der innere Widerstand, der sich da und dort, auch bei mir, regte, war weder politisch motiviert noch wurde er so empfunden. [...] Man lernte, sich zu entziehen; aber systemkritisch zu denken lernte man nicht [...].» Ivi, pp. 142-143.

24 Ivi, p. 186.

lo spavento, voleva, come me, alzarsi; poiché però si sparava di continuo ci abbassammo di nuovo e la mia paura nei suoi confronti scomparve quando, a gesti concitati, mi fece capire quanto fosse pericoloso alzarsi. Incassò la testa tra le spalle, guardò verso l'alto ostentando apprensione, con rapidi movimenti della mano accennò al sibilo delle pallottole sopra di noi e aggiunse con suono onomatopeico: Ssst, sst!<sup>25</sup>

Solo poche pagine oltre, riprendendo indirettamente le precedenti riflessioni sull'acriticità politica e sull'apatia decisionale della propria generazione, l'autore pronuncia un severo giudizio nei confronti di tutti quei giovani soldati – lui compreso – che fino alla fine non si sono ribellati:

Non posso dire se ciò che li induceva a tenere duro fosse fanatismo o fatalismo, senso del dovere, obbedienza o abitudine, o se erano solo codardi, come me. [...] Non disertarono, non si ribellarono e osarono fuggire solo quando il comandante cadde. Essi erano, me incluso, la maggioranza inerte, silenziosa, che non otteneva nulla perché non rischiava nulla, e che tuttavia avrebbe potuto ottenere tutto proprio perché era la maggioranza. Più tardi sono sempre tornato a chiedermi che cosa sarebbe successo se uno degli uomini avesse detto basta. Forse ciò avrebbe significato la sua morte, forse però anche la salvezza per molti.<sup>26</sup>

All'esperienza diretta della guerra de Bruyn fa d'altronde risalire i primi germi di quel progetto autobiografico che quarant'anni dopo, attraverso vari tentativi, conduce appunto all'elaborazione di *Zwischenbilanz*. «La fortuna di essere sopravvissuto» – si legge in *Das erzählte Ich* – «mi imponeva di raccontare in modo veritiero quanto era accaduto».<sup>27</sup> Un episodio

25 «Er [der Russe, D.N.] erschrak, wie ich, als wir uns an der Ecke der Hecke plötzlich erblickten. [...] Im ersten Schreck wollte er, wie auch ich, aufstehen; da aber ständig geschossen wurde, ließen wir uns wieder nieder, und meine Angst vor ihm schwand, als er mir pantomimisch klarmachte, wie gefährlich das Aufrichten war. Er zog den Kopf zwischen die Schultern, blickte mit gespielter Ängstlichkeit nach oben, deutete mit schnellen Bewegungen der Hand das Vorübersausen der Geschosse an und sagte dazu lautmalerisch: Ssst, sst!» Ivi, p. 227.

26 «Ich kann nicht sagen, ob Fanatismus oder Fatalismus, Pflichtgefühl, Gehorsam oder Gewöhnung sie zum Ausharren veranlasste, oder ob sie nur feige waren, wie ich. [...] Sie desertierten nicht, rebellierten nicht, und wagten die Flucht erst, als der Anführer fiel. Sie waren, mich immer inbegriffen, die untätige schweigende Mehrheit, die nichts bewirkte, weil sie nichts riskierte, und die doch alles hätte bewirken können, eben weil sie die Mehrheit war. Immer wieder habe ich mich später gefragt, was geschehen wäre, wenn einer der Männer Schluss gesagt hätte. Vielleicht hätte das seinen Tod bedeutet, vielleicht aber auch Lebensrettung für viele.» Ivi, p. 230.

27 DE BRUYN 1995: 15.

preciso sembra costituire l'evento che sigla l'impulso alla scrittura. Ferito alla testa dalle schegge di una granata durante un'offensiva dell'esercito sovietico, de Bruyn soffre di una momentanea afasia che gli preclude, oltre l'espressione orale e scritta, anche la comprensione del significato delle parole. In viaggio attraverso i territori contesi della Boemia, caricato su treni merci trasformati in pietosi lazzaretti e sistemato all'occorrenza nei luridi depositi delle stazioni, l'autore ricorda di aver cercato nella parola scritta una via per elaborare il trauma e il lutto, personale e collettivo:

Ebbi tempo per rendermi conto che il pericolo di rimanere muto mi angustiava di meno che un permanente analfabetismo [...]. Nei giorni in cui mi era negata l'espressione scritta si originò anche per la prima volta il pensiero di dare un senso all'insensatezza delle mie esperienze di guerra attraverso la scrittura.<sup>28</sup>

Ricoverato in un ospedale militare, de Bruyn assiste, da spettatore afono, al tracollo del *Reich* hitleriano che si svolge davanti ai suoi occhi come un *Lehrstück*, un dramma didattico per analfabeti politici, un *Kammerspiel*<sup>29</sup> i cui attori – tra gli altri molti ufficiali delle SS feriti – si abbandonano agli ultimi sfoghi del nazismo per poi costruirsi false biografie che li trasformano in semplici soldati della *Wehrmacht*. Nella memoria dell'autore questo sembra essere stato il momento del pieno disvelamento di quanto è accaduto: davanti a lui si palesa la tragedia dell'eccidio degli ebrei, e acquistano pieno significato quegli episodi e quelle immagini – la fuga a Londra del medico di famiglia, la Stella di Davide appuntata sui cappotti dei coetanei – nei confronti dei quali egli non aveva (e non si era) posto domande:

Non avevo mai sentito dell'uccisione degli ebrei neanche in forma allusiva (forse perché non avevo mai chiesto di loro). Non mi ricordo di alcun pensiero rivolto a loro, di alcun discorso su di loro, né con i coetanei né con gli adulti, nel periodo successivo alla loro deportazione.<sup>30</sup>

28 «Ich hatte Zeit, mir darüber klar zu werden, dass die Gefahr, sprachlos zu bleiben, mich weniger bedrückte als die eines lebenslangen Analfabetentums [...]. Auch entstand in den Tagen, in denen sich mir der schriftliche Ausdruck versagte, zuerst der Gedanke, der Sinnlosigkeit meiner Kriegserfahrungen durch Aufschreiben Sinn zu geben.» DE BRUYN 1992: 237.

29 Ivi, p. 239.

30 «Nie hatte ich von der Ermordung jüdischer Menschen (vielleicht weil ich nie nach ihnen gefragt hatte) auch nur andeutungsweise gehört. An keinen Gedanken an sie, an kein Gespräch über sie, ob mit Gleichaltrigen oder Erwachsenen, kann ich mich aus der Zeit nach ihrer Deportation erinnern.» Ivi, pp. 244-245.

A concludere il racconto degli anni della guerra è la lunga rievocazione del fortunoso ritorno, in parte a piedi, in parte su mezzi occasionali, a Berlino. Ancora invalido, vestito con il camicione ospedaliero, de Bruyn viene accolto sul carro di una famiglia tedesca di origine nobile che abbandona la zona dei Sudeti, occupata dalle truppe sovietiche, e riesce così a sottrarsi a un probabile arresto da parte dei russi. Fermato in Baviera dagli americani e subito rilasciato per motivi di salute, rientra clandestinamente, dopo molte peripezie, nella zona di controllo sovietico e raggiunge Berlino nell'estate del '45. Pagine, queste, su cui torneremo in seguito.

## 2.2 *L'io stilizzato, il peso della memoria.* *“Erwachsenenspiele” di Günter Kunert*

Il testo di *Erwachsenenspiele* si apre con una voce narrante anonima che descrive una scena. Il racconto si svolge in un presente sospeso nel tempo. Un bambino travestito da indiano, accovacciato sulla libreria nel salotto di casa, è in agguato:

La libreria è nel soggiorno. In alto, sul mobile, è rannicchiato un indiano, il fucile spianato. Lo sguardo attento sulla tacca di mira e sul mirino in attesa dei nemici. O sbucano inaspettati dalla tappezzeria o avanzano di soppiatto dal corridoio. Il mirino è regolato a cento metri di distanza. L'indiano fa la posta immobile.<sup>31</sup>

Segue una concisa postilla – «l'indiano sono io» – e la prospettiva della rappresentazione si ribalta: la voce, prima impersonale, si cala *in medias res*, l'autore, Kunert, si riappropria di quell'istantanea legata all'infanzia, forse una memoria raccolta in famiglia, e con essa sembra voler marcare sin da subito un tratto peculiare della sua esistenza, quello della diversità. L'essere indiano è segno di alterità, di non appartenenza. Il repentino spostamento dell'ottica visuale, l'immediato slittamento dal ruolo di osservatore a quello di protagonista tracciano qui una metaforica via d'accesso alla propria storia, quasi che lo sguardo dall'esterno costituisca la premessa indispensabile per varcare la soglia del ricordo.

31 «Der Bücherschrank steht im Wohnzimmer. Oben auf dem Schrank hockt ein Indianer, das Gewehr im Anschlag. Gespannter Blick über Kimme und Korn in Erwartung der Feinde. Entweder brechen sie unversehens aus der Tapete hervor, oder sie schleichen sich vom Flur aus an. Das Visier ist auf hundert Meter Entfernung eingestellt. Der Indianer lauert reglos.» KUNERT 1997: 9.

Oltrepassata la frontiera dello spazio anamnastico, l'io comincia a parlare di sé. All'andamento piano del racconto di de Bruyn, fanno da contrasto i frammenti rapidi, le inquadrature veloci della scrittura di Kunert. A una narrazione distesa quest'ultimo preferisce il tratto breve, lo schizzo deciso, talvolta di piglio ironico. Montando sul proprio narrato materiali di una cronaca familiare in parte di seconda mano, Kunert si racconta, in un tono tra il serio e il faceto, per fotogrammi episodici che trasfigurano il contenuto del passato, investendolo di una valenza fortemente soggettiva. Così, stilizzato e trasposto in una cornice allusiva, il "mistero" del proprio concepimento diventa cifra sintomatica, segno premonitore che anticipa l'intero percorso della sua esistenza:

Ci vuole un bel po' di tempo prima di diventare indiani. Devo esercitarmi a lungo. Presupposto fondamentale è la mia nascita, che avviene con premesse pressoché cristologiche. Perché mia madre fino al quinto mese non sospetta nemmeno di essere incinta. E mio padre non crede comunque di essere il concepitore. Fino a che l'incerto discendente gli assomiglia sempre di più. Allora negare è inutile. Se già si comincia con questi singolari auspici, difficilmente tutto ciò che segue può svolgersi in modo normale.<sup>32</sup>

I passi successivi si reggono su un sottile lavoro di selezione e costruzione degli elementi autobiografici, su un procedere per immagini che reinterpreta la realtà inscrivendo i singoli eventi in una rete di significati simbolici. A quella vita che pare sottratta sin dall'inizio alla normalità appartiene innanzitutto, così l'autore poco oltre, la certezza materna di un suo radioso futuro di artista, un futuro che sembra già intravedersi dal luogo significativamente berlinese della sua nascita, avvenuta nel 1929 nei pressi del Dorotheenstädtischer Friedhof, il cimitero dove all'epoca sono già sepolti Hegel e Fichte – e, cosa non trascurabile, dove sarà tumulato, nel 1956, anche Bertolt Brecht. Proprio in questo luogo si svolgono, a detta di Kunert, le sue prime passeggiate in carrozzina. L'accompagnatrice è una giovane sedicenne, quella Frau Michaelis che egli incontra per caso, cinquant'anni dopo, su un volo da Berlino ad Amburgo, e dalla quale raccoglie questa memoria.

32 «Es braucht eine ganze Weile, ehe man zum Indianer wird. Ich muss dafür lange üben. Grundvoraussetzung ist meine Geburt, was unter fast christologischen Voraussetzungen geschieht. Denn meine Mutter ahnt bis zum fünften Monat nichts von ihrer Schwangerschaft. Und mein Vater glaubt ohnehin nicht, dass er der Erzeuger sei. Bis der angezweifelte Nachkomme ihm immer ähnlicher wird. Da ist abstreiten zwecklos. Wenn es schon so früh unter so merkwürdigen Auspizien anfängt, kann alles Folgende kaum normal verlaufen.» *Ibid.*

Il lettore attento scorderà in tali frammenti un riferimento cifrato alla vita di Kunert. Tra detto e non detto, il pensiero dell'autore sembra rivolgersi qui ai due momenti cruciali, alle due esperienze determinanti della propria esistenza: quella del nazionalsocialismo prima, quella del socialismo dell'Est poi. La cronologia è invertita, secondo un procedere per nessi associativi che si muove avanti e indietro sull'asse del tempo. Mentre la notazione del luminoso avvenire decantato dalla madre sin dai tempi della culla suona come allusione ironica al suo conflittuale ruolo di poeta e intellettuale nella Rdt – ruolo che l'autore rievoca diffusamente nella seconda parte dell'autobiografia – l'immagine classica della catabasi, della discesa nel «regno di Thanatos»,<sup>33</sup> il cimitero appunto, adombra la tragedia tedesca del nazismo e della *Shoah*, vissuta da Kunert, come si diceva, nella condizione di *Halbjude*, di figlio di un matrimonio misto, e nei destini dei numerosi parenti materni deportati.

La griglia delle allusioni alla situazione politica della Germania hitleriana si fa più esplicita nei passi successivi. La vicenda personale diventa occasione per una riflessione più ampia. Il riferimento a un ingiallito biglietto d'auguri firmato David Warschauer – il nonno dell'autore, si saprà oltre, scomparso ad Auschwitz – inviatogli, come ricordo di famiglia, da Frau Michaelis dopo il loro incontro funziona da dispositivo testuale attraverso il quale Kunert porta sulla scena la storia tedesca degli anni Venti. Lo scrittore, richiamando in vita il passato, dà la parola agli albori socialdemocratici della Repubblica di Weimar, alludendo così a quel nefasto percorso che ha condotto la Germania al baratro, alla discesa agli inferi:

E lei [Frau Michaelis, D.N.] mi manda subito dopo un presente. Un biglietto d'auguri un po' sbiadito, ingiallito, sul quale è scritto: "Con i migliori auguri per la Jugendweihe – David Warschauer". "Eravamo tutti socialdemocratici impegnati", mi sussurra all'orecchio il passato, che si è inaspettatamente personificato e mi guarda, come se fossi ancora nella carrozzina.<sup>34</sup>

33 *Ibid.*

34 «Und sie [Frau Michaelis, D.N.] schickt mir gleich darauf ein Präsent. Eine etwas entfärbte, vergilbte Glückwunschkarte, auf der steht: „Mit besten Wünschen zur Jugendweihe – David Warschauer“. „Wir waren allesamt aktive Sozialdemokraten“, spricht die unerwartet gestaltgewordene Vergangenheit mir ins Ohr und schaut mich an, als läge ich noch immer im Kinderwagen.» Ivi, p. 10. La *Jugendweihe* è una festa laica nata nel 1852 come alternativa non religiosa alla protestante *Konfirmation* [Confermazione] e alla cattolica *Firmung* [Cresima] per sancire il passaggio dei quattordicenni all'età adulta. Nella Rdt è adottata come festa socialista per tutti i giovani.

Kunert intreccia il ricordo privato con la memoria collettiva. La rievocazione del proprio rapporto con la musica e con il teatro di Brecht figura, poco oltre, come momento di un discorso personale che, in un crescendo, conduce al dramma di Auschwitz. Il cenno alla propria inattitudine musicale e il ricordo della voce di Kurt Gerron che interpreta il *song* che apre *Die Dreigroschenoper* [*L'Opera da tre soldi*] – *Die Moritat von Mackie Messer* [*La ballata di Mackie Messer*] – diventano tramite d'accesso alla memoria della persecuzione e dello sterminio degli ebrei:

Non ho alcuna sensibilità musicale. In seguito vengo a conoscenza della sorgente della mia incapacità. Una cassa di colore nero poggiata su quattro gambe. Due ribalte nascondono due altoparlanti di diversa grandezza, dai quali gracchiante la voce di Kurt Gerron risuona verso di me: “E il pescecane ha i denti...”. La mia canzone preferita. Nessuno sa ancora che esiste un posto chiamato Theresienstadt. Là Kurt Gerron gira un film intitolato “Il Führer regala agli ebrei una città” e al termine delle riprese viene trasportato in un altro luogo, che si chiama Auschwitz.<sup>35</sup>

Il racconto si stempera successivamente nel ritratto aneddotico che l'autore delinea di alcuni episodi della sua infanzia. Cambia la fattura della narrazione: ai rapidi fotogrammi si sostituiscono sequenze più ampie, cortometraggi che tracciano il diagramma dell'io passato. La notazione del precoce interesse per le lettere dell'alfabeto, trangugiate come «autentica manna»,<sup>36</sup> e delle voraci letture di Oscar Wilde e Edgar Wallace conduce Kunert a dar voce, attraverso un'operazione che rasenta la finzione romanzesca, alle sensazioni del bambino che egli è stato. Si tratta della registrazione delle

35 «Ich bin gänzlich unmusikalisch. Später lerne ich die Quelle meines musikalischen Unvermögens kennen. Ein schwarz gebeizter Kasten auf vier Beinen. Hinter zwei Klappen verbergen sich zwei ungleich große Schalltrichter, aus denen mir die Stimme Kurt Gerrons quäkend entgegenschallt: „Und der Haifisch, der hat Zähne...“. Mein Lieblingslied. Noch weiß man nicht, dass es überhaupt einen Ort namens Theresienstadt gibt. Dort dreht Kurt Gerron einen Film, betitelt „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“, und wird nach Ende der Dreharbeiten zu einem anderen Platz transportiert, der Auschwitz heißt.» *Ibid.* Nella prima rappresentazione dell'*Opera da tre soldi*, il 31 agosto 1928, Kurt Gerron recita nella parte di Macheath ed entra sul palcoscenico cantando la *Moritat*. Successivamente deportato a Theresienstadt, Gerron gira, con la promessa di essere liberato, un documentario di propaganda sulle condizioni degli ebrei nei campi di concentramento. Al termine delle riprese viene però deportato ad Auschwitz. Su Kurt Gerron e *L'Opera da tre soldi* si veda BERTOLT BRECHT: *Poesie*, a cura di Luigi Forte, vol. 1 (1913-1933), Torino 1999, pp. 346-349 e 1344-1346.

36 KUNERT 1997: 10.



paure, originate da quelle letture, di fantasmi che infestano il corridoio di casa inghiottito nella tenebra notturna, di vitree maschere di rana acquatate dietro le tende:

Solo, per così dire indifeso, o comunque quasi indifeso, inizio il difficile percorso. Il revolver (un'arma ad aria compressa, carica e senza sicura) mi dà pur sempre un minimo di coraggio. L'arma all'altezza dell'addome puntata nel buio, sono pronto a far fuoco al sopraggiungere di ciò che temo possa arrivare. [...] Accelero il passo, raggiungo il bagno, accendo la luce, entro, chiudo subito la porta a chiave. Salvo! [...] Il ritorno incombe. [...] Come per miracolo arrivo indisturbato sotto la coperta e giuro, trafelato, di non toccare mai più quei libri che mi incutono tanta paura. Con il sorgere del sole rompo la promessa e divoro la *Rana con la maschera* di Edgar Wallace.<sup>37</sup>

Narratore onnisciente di sé, Kunert ricrea il proprio vissuto nella dimensione poetica, si porta sulla scena come personaggio, si immedesima, in una contrazione di passato e presente, nel monologo interiore del se stesso di un tempo. Non è qui determinante il contenuto di verità di quanto ci dice l'autore: l'elemento anamnastico è chiaramente rielaborato nell'istante eterno dello spazio letterario, dove il presente della coscienza non è che il momento della *Dichtung*, della riscrittura affettuosa, ironica, compiaciuta della memoria. Proprio tale riscrittura rivela la stratificazione dell'identità, coagulo dei diversi piani dell'essere, incrocio di prospettive differenti – quella dell'infanzia rivissuta e quella dell'io che si osserva. In modo analogo si snodano, più oltre, le successive scene dedicate alla rievocazione dei travestimenti alla Robinson Crusoe, degli esperimenti col fuoco da novello «Efesto»<sup>38</sup> – come si definisce l'autore stesso, incline ai riferimenti classici –, del suo ruolo di accattivante narratore di racconti dell'orrore sulla scorta di Maupassant.

Poi la storia fa nuovamente capolino nel testo. La menzione della sua passione per le armi e il ricordo dell'arsenale da gioco dono dei genitori di-

37 «Ungeleitet, quasi schutzlos, jedenfalls beinahe schutzlos, trete ich den schweren Gang an. Immerhin verleiht mir mein Revolver (Schreckschusswaffe, geladen und entschert) ein Mindestmaß an Mut. Die Waffe in Bauchhöhe ins Dunkel gerichtet, bin ich bereit, beim Auftreten des bänglich Befürchteten abzudrücken. [...] Ich beschleunige das Tempo, erreiche das Bad, knipse das Licht an, hinein, und rasch die Tür verriegelt. Gerettet! [...] Der Rückweg dräut. [...] Wie durch ein Wunder gelange ich unbehelligt unter die Bettdecke, wo ich atemlos schwöre, keines dieser horrorhaften Bücher mehr anzufassen. Mit dem Sonnenaufgang breche ich den Schwur, um den *Frosch mit der Maske* von Edgar Wallace zu verschlingen.» Ivi, p. 11.

38 Ivi, p. 31.

ventano l'occasione per palesare, in una perifrasi, la propria origine ebraica e segnalare il crescente clima intimidatorio nei confronti dei "diversi", dei discriminati a causa della loro origine:

Quello che i miei genitori e i miei parenti pensano, ritengono e dicono del mio arsenale si sottrae alla mia conoscenza. Nessuna allusione del tipo il ragazzo è senza dubbio ammattito. E i suoi genitori devono essere doppiamente ammattiti per cedere all'oscura passione del figlio, oltretutto senza alcuna resistenza. Non aumentava di giorno in giorno la minaccia nei confronti degli emarginati per la loro origine e non aumentava con essa parimenti il pericolo di essere colti in possesso di un deposito d'armi segreto?<sup>39</sup>

Kunert compie qui un'operazione ulteriore rispetto ai passi precedenti, inscrivendo nel proprio punto di vista la voce collettiva. Ne deriva una struttura polifonica, che restituisce in controluce il quadro di un preciso momento storico. Similmente, il racconto delle proprie prove d'artista che tramutano l'appartamento di famiglia nell'atelier di un disegnatore in erba apre uno squarcio sulle dinamiche politiche del tempo. Il ricordo dei ritratti da lui eseguiti si concentra, non a caso, sulle figure di Edouard Daladier e Edouard Herriot, «gli ultimi democratici della Terza Repubblica francese» e, per estensione, sui francesi, «i nemici dei nostri nemici» – Hitler e le ariane camicie brune – dunque «i nostri amici». <sup>40</sup> È il ritratto sintetico e incisivo di un comune modo di sentire, di una realtà che travalica i confini personali.

A rimanere in primo piano, nel testo, è comunque sempre l'io nelle sue diverse modulazioni, il personaggio sapientemente ricostruito del passato – il novello Efesto che si tramuta presto in un epigonale Oblomov lettore di Erich Kästner, Gustav Meyrink e Jack London – oppure il narratore che commenta, nello spazio retrospettivo, il proprio psicodramma di bambino. Così, per esempio, quando rievoca il timore nei confronti della disciplina scolastica:

Per la maggior parte del tempo sto a letto, un Oblomov bambino [...]. Sono malato. [...] Le mie malattie sono immaginarie, simulate, addotte come prete-

39 «Was meine Eltern und was die Anverwandten über meine Rüstkammer denken, meinen und sagen, entzieht sich meiner Kenntnis. Keine Anspielung, der Knabe sei doch offenkundig meschugge. Und seine Eltern müssten doppelt meschugge sein, der obskuren Passion ihres Kindes auch noch widerstandslos nachzugeben. Wuchs nicht von Tag zu Tag die Bedrohung der wegen ihrer Abstammung Ausgegrenzten, und wuchs damit nicht parallel die Gefahr, im Besitz eines „geheimen Waffenlagers“ ertappt zu werden?» Ivi, p. 15.

40 Ivi, p. 16.

sto, causate da ipocondria? Una diagnosi odierna definirebbe il mio stato come psicosomatico. Sto a letto perché odio la scuola. Non voglio andare in quell'aula in cui mi aspetta il purgatorio di origine prussiana.<sup>41</sup>

Il passo è esemplare per chiarire il procedimento stilistico-letterario attraverso il quale Kunert elabora e veicola la propria immagine autobiografica. Regista di sé, egli si rappresenta, si “mette in scena”, in un'indissolubile sovrapposizione di passato e presente, in una stilizzazione e cristallizzazione dell'io che assomma in sé l'immediatezza (volutamente cercata e ricreata) del personaggio di un tempo e la prospettiva di colui che si guarda all'indietro. E questo attraverso un linguaggio denso, cesellato, incastonato di immagini sapientemente scolpite a tavolino – in questo caso il «purgatorio di origine prussiana» – o di riferimenti culturali colti, un linguaggio in cui l'elemento stilistico non è mero strumento del discorso di sé, ma diventa esso stesso quel discorso, insopprimibile cifra semantica di un certo modo di raccontarsi.

Torniamo al testo. Attraverso l'immagine del “purgatorio scolastico” l'autore si muove, poco oltre, su un doppio fronte. Alla sensazione di disagio di un bambino sensibile alle vessazioni dell'insegnante e allo scherno dei compagni si incrocia il sentimento di estraneità che gli deriva dalla condizione di «mezzo ebreo»:

Apro la porta dell'aula [...] e subito mi investe un'ondata di grida, urla e risa. Dunque mi conoscono ancora. Sono il clown di questo triste circo. Il maestro mi saluta con ironia. Lo odio. È collerico. La sua specialità consiste nel colpire sulla testa gli alunni disubbidienti e disattenti con la loro cartella. Io non vengo mai picchiato. Forse perché mi distinguo soprattutto per le assenze [...] oppure perché non vuole maltrattare ulteriormente il commiserabile “mezzo ebreo” [...].<sup>42</sup>

41 «Meist liege ich im Bett, ein kindlicher Oblomow [...]. Ich bin krank. [...] Sind meine Erkrankungen eingebildet, vorgetäuscht, vorgeschützt, hypochondrisch bedingt? Eine heutige Diagnose würde meinen Zustand psychosomatisch nennen. Ich liege im Bett, weil ich die Schule hasse. Ich will nicht in das Klassenzimmer, wo mich das Purgatorium preußischer Provenienz erwartet.» Ivi, p. 18.

42 «[Ich] öffne die Klassentür [...] und sofort schlägt mir eine Welle von Geschrei, Gejohle und Gelächter entgegen. Man kennt mich also noch. Ich bin der Clown in diesem tristen Zirkus. Der Lehrer [...] begrüßt mich ironisch. Ich hasse ihn. Der Mann ist jähzornig. Seine Spezialität besteht darin, ungehorsamen oder unaufmerksamen Schülern deren eigene Mappe über den Schädel zu schlagen. Mich als einzigen schlägt er nie. Vielleicht weil ich meist durch Abwesenheit glänze [...] oder weil er [...] den beaduernswerten „Halbjuden“ nicht zusätzlich malträtierten mochte [...].» Ivi, p. 19.

In un gioco di rimandi che spezza il procedere cronologico della narrazione, il senso di non appartenenza – riversato a quel tempo nella lettura delle poesie di Heinrich Heine, «uno di noi»<sup>43</sup> per la sua origine ebraica – è assunto da Kunert a marchio distintivo della propria esistenza. L'eszensione dall'ora di religione, che gli vale l'etichetta di «dissidente», è infatti messa in relazione, in un cortocircuito tra nazismo e socialismo reale, al suo abbandono, nel 1979, della Rdt:

Sono stigmatizzato da una designazione che quarant'anni più tardi, seppur per altri motivi, mi sarà nuovamente assegnata come marchio distintivo: "Dissidente". Così reca, a ogni modo, la pagella sotto l'indicazione "confessione religiosa".<sup>44</sup>

Kunert lavora spesso sulla stratificazione e sull'associazione dei momenti del proprio vissuto, funzionali, di volta in volta, a tracciare nel loro incastro i percorsi di un'esistenza. Così, la rievocazione del divieto materno a pronunciare la parola «Mosca», che per il bambino assurge a simbolico sinonimo della salvezza da Hitler, diviene occasione per tratteggiare, anticipandola, la parabola discendente della propria ideologia politica:

"Non pronunciare mai la parola 'Mosca'. Altrimenti ci vengono a prendere!". Con il tabù dell'emittente radiofonica vietata [mia madre, D.N.] mi inculca un ideale. Da quel momento in poi quella parola ha per me un alto valore, che appartiene solamente a me (e ai miei genitori). Quella parola designa il Santo Graal, dal quale si compirà la liberazione da Hitler. Di questo si è certi. Con quelle due sonore sillabe si predispose il bambino a una direzione del sentimento che più tardi culminerà nell'accecamento ideologico.<sup>45</sup>

Nell'intarsio del racconto di sé, la storia tedesca è restituita attraverso la dimensione privata dell'esperienza e riemerge nelle tessere del mosaico personale. È il destino familiare, il ricordo delle singole esistenze cancellate

43 Ivi, p. 21.

44 «Ich bin ja durch eine Bezeichnung stigmatisiert, welche mir vierzig Jahre später, obschon aus anderen Gründen, noch einmal als Markenzeichen verliehen werden wird: „Dissident“. So jedenfalls vermerkt es die Zeugnistrubrik unter der Überschrift „Glaubensbekenntnis.“» *Ibid.*

45 «„Sprich nie das Wort ‚Moskau‘ aus. Sonst werden wir abgeholt!“. Mit dem Tabu, das sich aufs verbotene Radiohören bezieht, implantiert sie [meine Mutter, D.N.] mir ein Ideal. Das Wort gilt mir fortan als hoher, allein mir (und meinen Eltern) gehörender Wert. Das Wort bezeichnet den Heiligen Gral, von dem aus die Erlösung von Hitler sich vollziehen würde. Dessen ist man ganz sicher. Mit dem volltönenden Zweisilber ist dem Kind eine Gefühlsrichtung vorgegeben, die später in ideologischer Verblendung kulminieren soll.» Ivi, p. 22.

dalla violenza nazista che testimonia in *Erwachsenenspiele* la drammatica vicenda dello sterminio degli ebrei. Kunert muove da un'angolazione intima, riservata, quasi a tradire il proprio pudore di fronte a quella tragedia. Di essa è testimone la Stella di Davide, la cui presenza si diffonde velocemente sulle vesti dei parenti materni e dei conoscenti, nonché sulle porte d'ingresso delle loro abitazioni. I fortunati riescono a emigrare. Gli altri sono ormai in balia della barbarie. Accanto alla memoria delle discussioni, di giorno in giorno più concitate, circa il futuro prossimo, si affaccia nel testo la rievocazione delle ultime riunioni tra parenti e amici prima dell'inizio della *Evakuierung*.<sup>46</sup> Si tratta di serate danzanti e laboriose partite a carte, «giochi degli adulti» (*Erwachsenenspiele*, appunto) che, coinvolgendo nell'allegria dell'attimo anche i più piccoli, tentano disperatamente di esorcizzare gli eventi imminenti. «Ci si avvicina l'un l'altro sempre di più. Le conoscenze ebraiche diventano amicizie. Si moltiplicano le visite reciproche», annota Kunert rammentando i momenti di una comunità che si stringe in se stessa.<sup>47</sup>

Il ricordo dell'autore va poi alle vittime dalla *bekannte Methode*:<sup>48</sup> a Frau Mandel, la domestica ebrea deportata in Polonia, al già menzionato zio Kurt, presto arrestato dalla Gestapo e scomparso con il numero 1282, ai cugini Caro, gli unici parenti sopravvissuti ad Auschwitz, ambasciatori del *Totenreich*, vivi fuori ma morti dentro.<sup>49</sup> Solo grazie alla presenza del capofamiglia "ariano" al giovane Kunert e a sua madre – una «Sulamith» della *Todesfuge* di Celan – è risparmiata la deportazione e «una tomba nell'aria». <sup>50</sup> Di quelle vite spezzate parlano gli oggetti che riaffiorano nella mente dell'autore unitamente alla propria memoria di bambino attratto dai cassetti e dai comò, nei quali ricorda di aver frugato, non appena se ne presentava l'occasione, alla ricerca di tracce altrui. Sono proprio gli oggetti a diventare testimoni silenziosi del fugace passaggio di esistenze incenerite dalla storia tedesca. È il caso, per esempio, dell'orologio d'oro del nonno materno requisito dai nazisti, del suo spazzolino per aggiustarsi i baffi, donato al nipote prima della deportazione, della borsa di un'amica materna:

Prima di essere deportata Stefi consegna a mia madre una borsa elegante, marca Goldpfeil, la cosa più preziosa che possiede, affinché la conservi, pensando erroneamente di poterla usare di nuovo in futuro. Per mesi la borsa rimane in un armadio, prima che mia madre cominci a usarla. Da una tasca interna della

46 Ivi, p. 49.

47 Ivi, p. 37.

48 Ivi, p. 23.

49 Ivi, p. 98.

50 Ivi, p. 69.

fodera in seta spunta una fotografia di Stefi, un ultimo saluto, impotente memento: ricordatevi di me.<sup>51</sup>

A quel passato si riallacciano, in ultimo, le parole in yiddish che intarsiano la scrittura di Kunert, rimandando al parlato familiare. Utilizzato dalla madre non appena il discorso si caricava di emozioni, lo yiddish è la lingua intima degli stati d'animo, è il custode segreto dell'identità. Ma è soprattutto l'idioma degli scomparsi, destinato anch'esso a estinguersi, poiché «ogni lingua muore coi suoi parlanti».<sup>52</sup>

Attraverso un percorso che segue i deboli segni di figure anonime, Kunert si fa custode di una memoria condivisa, quella di Auschwitz e di Theresienstadt, luoghi che, richiamati al lettore sin dalle prime pagine del testo, ritornano lungo tutto il filo autobiografico in occasione delle ripetute visite dell'autore, negli anni Sessanta, sui «luoghi della disgrazia», a simbolico *Leitmotiv* attorno al quale si coagula il grumo drammatico della storia personale e collettiva. Occuparsi del passato è per l'autore un compito, un imperativo etico che risponde al dovere, innanzitutto individuale, di tenere viva la memoria «contro l'oblio» e «l'arte tedesca della rimozione»,<sup>53</sup> e che fa di lui un «oscuro archeologo, specializzato nel cercare le tracce delle vittime della storia tedesca».<sup>54</sup> L'amarezza provata, durante una delle visite a Térézin, nel vedere rimossa la targa commemorativa dedicata a un'amica di famiglia, fucilata a seguito di un tentativo di fuga, sfocia nella convinzione dell'impossibilità di sanare le ferite della storia:

Quando torniamo per una seconda visita, alcuni mesi più tardi, manca la lapide in vetro e mancano i sostegni d'acciaio. Solo quattro fori evidenziano il luogo della memoria cancellata. E io con forza concordo con Walter Benjamin là dove egli scrive: quando vince il nemico, e non ha mai smesso di vincere, egli tira fuori anche i morti dalle loro tombe e li uccide ancora una volta.<sup>55</sup>

51 «Vor ihrer Deportation übergibt Stefi meiner Mutter eine exquisite Handtasche, Marke Goldpfeil, ihren wertvollsten Besitz, zur Aufbewahrung, in der irrigen Annahme, sie jemals erneut nutzen zu können. Monate hindurch ruht die Tasche in einem Schrank, bevor meine Mutter sie selber trägt. Aus einer Innentasche im Seidenfutter rutscht ein Foto von Stefi, ein letzter Gruß, ein hilfloses Memento: Gedenket mein!» Ivi, p. 42.

52 Ivi, p. 28.

53 Ivi, p. 244.

54 Ivi, p. 315.

55 «Beim zweiten Besuch nach einigen Monaten fehlt die Glasplatte, fehlen die Stahlhalterungen. Einzig vier Bohrlöcher markieren die Stelle ausgelöschten Gedenkens. Und ich stimme Walter Benjamin heftig zu, da er schreibt: Wenn der Feind siegt, und er hat zu siegen nie aufgehört, zieht er auch die Toten aus ihren Gräbern und tötet sie noch einmal.» Ivi, p. 50.

Seguendo il filo della memoria evocativa raramente Kunert riporta date e fatti storici. La stessa Notte dei Cristalli – uno dei pochi avvenimenti di cui egli dà notizia – è richiamata in una rapida immagine infantile:

Scorgo solo un'orda impazzita, sento delle urla, vetro in frantumi, perché giù, nel locale d'angolo, tutte le vetrine vengono spaccate. Mi allontanano dalla finestra. Si è scatenato il pandemonio. Il demonio tedesco. Il calendario segna la data: 9 novembre 1938. Il proprietario ebreo del ristorante non si vedrà più [...].<sup>56</sup>

Solo indirettamente l'autore annota, poco oltre, lo scoppio della guerra, ricordando di aver incontrato, tra gli ospiti di una famiglia di amici, un giovane ebreo inglese costretto a rimanere in Germania a causa del conflitto. Prendono a questo punto progressivamente spazio i ricordi delle ricognizioni aeree nemiche e dei bombardamenti. In una struttura paratattica, alla registrazione di gesti divenuti così frequenti da risultare ormai meccanici si accostano le visioni evocative del Kunert poeta, costruite sui dati sensoriali legati a quell'esperienza:

Poi l'ululato. Per la prima volta la sirena: allarme. Spegner la luce. Tirare su gli avvolgibili. Aprire le finestre. Appoggiati alla mensola della finestra, si guarda il cielo nero pece. Fari si muovono a tastoni nella notte, vanno qua e là, le lunghe traiettorie di luce si intersecano e si incontrano nel punto delle tangenti su di una piccola scintilla argentea. È forse un aereo? In lontananza si sentono i cannoni della contraerea. Lassù lampeggiano in successione irregolare delle stelline che il Signore non ha né contato, né creato. E nell'arco di mezz'ora lo spettacolo è finito, suona il cessato allarme, ci si infila di nuovo nel letto.<sup>57</sup>

56 «Ich nehme nur eine tobende Meute wahr, höre Geschrei, Glas splittert, weil unten im Ecklokal alle Scheiben eingeschlagen werden. Man zieht mich vom Fenster zurück. Da ist der Teufel los. Der deutsche Teufel. Der Kalender nennt das Datum: 9. November 1938. Der jüdische Restaurantbesitzer taucht nicht mehr auf [...].» Ivi, p. 36.

57 «Dann das Geheul. Zum ersten Mal die Sirene: Alarm. Die Raumbeleuchtung ausschalten. Die Rollos hochrollen. Die Fenster öffnen. Aufs Fensterbrett gestützt, beobachtet man den pechschwarzen Himmel. Scheinwerfer tasten sich durch die Nacht, fahren hin und her, die langen Lichtbahnen überschneiden sich und treffen sich im Schnittpunkt der Tangenten auf ein silbrig blinkendes Fünkchen. Das soll ein Flugzeug sein? Aus der Ferne machen sich Flakgeschütze bemerkbar. Droben blitzen in unregelmäßiger Reihenfolge Sternlein auf, die der Herr weder gezählt noch geschaffen hat. Und binnen einer halben Stunde ist die Vorstellung vorbei, Entwarnung ertönt, man kriecht ins Bett zurück.» Ivi, p. 43.

Altrove il linguaggio figurativo dell'autore si arricchisce di riferimenti letterari:

Allarme, allarme. In mezzo ai muti riuniti in cantina anch'io. Colpi di tosse, bisbigli. Poi da lontano si annuncia agli spaventati lillipuziani l'arrivo di un cieco, potentissimo Gulliver. Sempre più vicini gli scoppi delle bombe. Ora la cantina ondeggia come una nave sul mare mosso. Ora va via la luce. Ora sento un'intensa, quasi inebriante sensazione di abbandono al movimento ondeggiante del pavimento di cemento, e il mio corpo si adatta al movimento di ascesa e discesa. Le donne strillano. L'isteria coglie gli occupanti della cantina. Gulliver si allontana con passo pesante, la luce si accende all'improvviso, i visi hanno assunto il colore delle pareti.<sup>58</sup>

Le immagini della memoria relative al periodo bellico restituiscono lo scenario di una Berlino progressivamente rasa al suolo dalle incursioni degli aerei britannici e statunitensi. Proprio a quei bombardamenti Kunert ricorda di avere però associato l'idea della salvezza. Restituendo le impressioni di allora in quel monologo interiore a cui è avvezzo, l'autore racconta di aver accolto la notizia della distruzione dell'edificio nel cui sotterraneo il padre aveva allestito un modesto laboratorio di quaderni e blocchi di carta come un malaugurato errore. «Il vero bersaglio doveva essere lo zio della Mercedes»<sup>59</sup> commenta, alludendo al fratello del padre, impegnato a quel tempo a servire la *Wehrmacht* con la sua produzione industriale di pezzi di ricambio. Se da un lato Kunert annota con profonda amarezza l'indifferenza dei parenti paterni nei confronti dei destini della componente ebraica della famiglia, dall'altro egli non trascura di menzionare gli "ariani" che si sono invece prodigati, anche a rischio della propria incolumità, per aiutare i perseguitati. Prima fra tutti un'anziana conoscente, «sorella ideale di Giovanna d'Arco»,<sup>60</sup> pronta a ospitare i Kunert ogniqualvolta si preannuncia una nuova ondata di retate da parte dei nazisti. Il timore di un'improvvisa revoca delle disposizioni che fino a quel momento avevano risparmiato la

58 «Alarm, Alarm. Inmitten der stumm Versammelten im Keller auch ich. Hüsteln, Flüstern. Sodann kündigt sich von weit her den verängstigten Liliputanern das Heranschreiten eines blinden, übermächtigen Gulliver an. Näher und näher die Bombeneinschläge. Nun schwankt der Keller wie ein Schiff auf bewegter See. Nun erlischt das Licht. Nun empfinde ich eine intensive, fast berauschende Hingabe an der Wellenbewegung des Zementbodens, und mein Körper passt sich dem Steigen und Sinken an. Frauen kreischen. Hysterie erfasst die Kellerinsassen. Gulliver stapft davon, das Licht flammt auf, die Gesichter haben die Farbe der Wände angenommen.» Ivi, p. 45.

59 Ivi, p. 44.

60 Ivi, p. 52.



deportazione ai componenti ebrei delle famiglie “miste” induce, infatti, i Kunert a continui spostamenti.

Le ultime immagini legate al periodo bellico si susseguono veloci nelle pagine dell'autobiografia: il bombardamento dell'abitazione, dalle cui rovine riemerge solo qualche libro bruciacchiato – il “proibito” Erich Kästner spicca tra i ritrovamenti –, la ricerca di un asilo, i brevi momenti trascorsi nei pochi cinema ancora in funzione. La memoria delle pellicole di regime, popolate da conturbanti attrici, è occasione, per l'autore, per annotare le proprie reazioni di allora nei confronti della propaganda antisovietica: «non appena sento pronunciare nel film la parola “Mosca” mi aumentano le pulsazioni. Da laggiù giunge la salvezza, chi ne può dubitare?».<sup>61</sup>

La famiglia trascorre il periodo finale della guerra in un rifugio antiaereo. Qui è raggiunta dalla notizia della morte del *Führer* e dell'avanzata russa e assiste stranita alla metamorfosi di coloro che bruciano tutto ciò che potrebbe comprometterli:

Nel locale caldaia è stato acceso un fuoco! Chi vuole bruciare qualcosa...! [...] Inizia il trambusto. Si tirano fuori carte, documenti, tessere d'identità, fotografie, indizi della propria colpa, della corresponsabilità nel complesso “Terzo Reich”. Si scende nel purgatorio con il materiale incriminante, per uscire dal sotterraneo ripuliti e purificati in un'epoca nuova.<sup>62</sup>

### 2.3 *Io, Helmut, S.H. Le identità stratificate di Stefan Heym*

L'incipit di *Nachruf* non ha nulla dell'autobiografia, per lo meno nella sua fisionomia “classica”, “tradizionale”. Un narratore «eterodiegetico», direbbe Genette, ossia che non si annovera tra le figure del mondo raccontato, argomenta sulla capacità percettiva dei neonati:

Naturalmente non è possibile, lo so. Nessun neonato, che ha a malapena emesso il primo vagito, è consapevole di ciò che vede. Può percepire movimenti intorno a lui, luci, ombre. Ma distinguere figure, voci, parole? Tuttavia la sua memoria serba come prima immagine del film che ognuno porta dentro di sé: il modo in cui viene messo tra le braccia della giovane mamma e il loro calore

61 Ivi, p. 57.

62 «Im Heizungskeller ist ein Feuer angezündet worden! Wer etwas verbrennen möchte...! [...] Getümmel setzt ein. Papiere werden hervorgezerrt, Dokumente, Ausweise, Fotos, Indizien für die eigene Schuld, für die Mitverantwortung an dem Komplex „Drittes Reich“. Ab ins Fegefeuer mit dem belastenden Material, auf dass man selber gereinigt und geläutert aus dem Keller in eine neue Zeit hervergehe.» Ivi, p. 85.

che adesso lo avvolge, la protezione – sensazione che cercherà sempre per tutta la vita. E inoltre la gioiosa voce strombazzante del medico, il dottor Götz: “Un maschietto! Un bellissimo maschietto!”<sup>63</sup>

A una prima lettura, la struttura narrativa e i contenuti dei capoversi iniziali dell’opera di Heym sembrano avvicinarsi molto a quelli di un racconto romanzesco. Facendo riferimento alla terminologia proposta da Stanzel nell’ambito dell’analisi narratologica,<sup>64</sup> potremmo dire che un narratore «autoriale» prende la parola per introdurre, attraverso una considerazione critica, il suo racconto, ma lascia subito dopo spazio al punto di vista «personale»<sup>65</sup> di una figura, alla sua prospettiva individuale, espressa, quest’ultima, in una forma che si accosta a quella del discorso indiretto libero. Il lettore è così introdotto nelle pieghe del personaggio, si addentra nella sua coscienza, ne scruta i primi ricordi di sensazioni corporee ed emotive. Poi il narratore torna a riappropriarsi delle fila del racconto, riallacciando, con una prolessi, la memoria della figura al corso della sua esistenza. Infine, si occulta nell’affermazione di un altro personaggio – il medico – rimanendo, per così dire, dietro le quinte.

63 «Natürlich gibt es das nicht, ich weiß. Kein Neugeborenes ist, kaum dass es den ersten Schrei ausgestoßen, bewusster Beobachtung fähig. Es mag Bewegungen in seiner Umgebung bemerken, Licht, Schatten. Aber Gestalten unterscheiden, Stimmen, Worte? Dennoch findet sich in seinem Gedächtnis, als erstes Bild des Films, den ein jeder mit sich herumträgt: wie er der jungen Mutter in den Arm gelegt wird, und die Wärme des Arms, der ihn nun umfängt, die Geborgenheit – das Gefühl, das er immer wieder suchen wird sein Leben lang. Und dazu die freudig trompetende Stimme des Arztes, des Dr. Götz: „Ein Jungchen! Ein sehr schönes Jungchen!“ HEYM 1988: 5.

64 FRANZ K. STANZEL: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964. Utilizziamo qui le categorie proposte da Stanzel per inquadrare in modo immediato la struttura del testo di Heym. Com’è noto, esse sono state successivamente rettificare da Genette. Per dovere di chiarezza, ricordiamo che a Stanzel Genette rimprovera la confusione fra quanto egli definisce rispettivamente la categoria del «modo» e quella della «voce» del racconto, ovvero fra l’istanza della «narrazione» e quella della «focalizzazione». Mentre la prima individua nel testo «chi parla» e risponde alla domanda «chi è il narratore?», la seconda indica invece «chi vede» e corrisponde alla domanda «qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?». L’istanza narrativa definita da Stanzel come «autoriale» assomma dunque in sé, secondo l’analisi di Genette, la voce di un narratore generalmente eterodiegetico, che racconta gli eventi da una posizione esterna alla storia, e una prospettiva «non focalizzata», ovvero onnisciente.

65 Viceversa, alla narrazione «personale», così come enunciata da Stanzel, corrisponde nel sistema d’analisi di Genette la «voce» di un narratore che racconta secondo la focalizzazione «interna» di una delle figure.

Per poco, però. Lo sguardo onnisciente della voce eterodiegetica torna a far capolino nel paragrafo successivo, intrecciando alla narrazione di eventi – la nascita, il cambiamento di nome, la circoncisione del neonato che ne sottende l'origine ebraica – ipotesi e considerazioni personali:

Era la nascita del primo figlio, avvenuta nella camera da letto dell'appartamento al secondo piano della casa in Kaiserplatz 13 della città industriale sassone di Chemnitz [...]. Il medico si aspettava probabilmente delle complicazioni, la giovane donna è di costituzione piuttosto minuta, ma fu un parto normale: un bel maschietto, un bravo maschietto, solo che avrebbe dovuto essere una femmina, come il maschietto venne a sapere più tardi, aveva già persino un nome, Helene, come la defunta madre del padre, il commerciante Daniel Flieg della cittadina di Schrimm nella provincia di Posen; adesso Helene diventa per necessità Helmut e alcuni giorni dopo, come vuole la tradizione, viene circonciso.<sup>66</sup>

Nel passo citato alcuni elementi modificano però la direzione di scrittura che sembrava imboccata, allontanandola dall'iniziale impostazione fizio-nale. Il lettore informato, almeno per sommi capi, della vicenda biografica di Stefan Heym riconoscerà nell'indicazione dei nomi dei personaggi e dei luoghi geografici citati alcuni riferimenti chiaramente riconducibili alla vita dell'autore. Il nome «Stefan Heym» è infatti lo pseudonimo di «Helmut Flieg», nato a Chemnitz nel 1913, da una famiglia della buona borghesia ebraica attiva nella confezione di articoli di maglieria. La notazione del cognome paterno e del proprio nome, insieme alla precisa topografia natale rappresentano, per dirla con Lejeune, gli elementi costituenti di un «patto autobiografico», ovvero della strategia testuale adottata dallo scrittore per suscitare nel suo potenziale lettore una ricezione del testo di tipo referenziale. A confermare la natura autobiografica dell'opera è d'altra parte la successiva indicazione delle stesse iniziali «S.H.». La voce narrante descrive una vecchia fotografia in suo possesso che ritrae un giovane soldato in uniforme americana davanti all'edificio indicato precedentemente come il luogo della nascita di Helmut:

66 «Es war eine Erstgeburt, vorgenommen im Schlafzimmer der Wohnung im zweiten Stock des Hauses Kaiserplatz 13 in der sächsischen Industriestadt Chemnitz [...]. Der Arzt mag Komplikationen erwartet haben, die junge Frau ist eher zierlich gebaut, aber die Geburt verlief normal: ein schönes Jungchen, ein braves Jungchen, nur ein Mädchen hätte es werden sollen, wie das Jungchen später erfuhr, sogar den Namen hatte es schon, Helene, nach der verstorbenen Mutter des Vaters, des Kaufmanns Daniel Flieg aus der kleinen Stadt Schrimm in der Provinz Posen; nun wird notgedrungen aus Helene ein Helmut, und wenige Tage später wird er, wie sich's gehört, beschnitten.» HEYM 1988: 5.

L'edificio in Kaiserplatz 13 non esiste più. Ho una fotografia di S.H. in cui lui, in uniforme americana, è davanti ai resti della casa natale [...]. Sta là a gambe larghe, le mani incrociate dietro la schiena, il berretto inclinato sulla testa.<sup>67</sup>

Dietro il narratore autoriale Heym lascia dunque intravedere la sottile filigrana di una voce autobiografica, che parla nelle vesti di un io storico, reale. Anche in questo passo i riferimenti personali alla vicenda dell'autore sono precisi e alludono ai successivi contenuti dell'opera. Quasi l'*incipit* del testo delineasse, attraverso una serie di anticipazioni, una sorta di dorsale di orientamento nella biografia dello scrittore. Come il lettore saprà oltre, Heym, emigrato negli Stati Uniti nel 1935 con l'aiuto di un'associazione ebraica di solidarietà, prende parte allo sbarco in Normandia nelle file dell'esercito americano, e viene destinato alla sezione delle forze di occupazione preposte al trattamento dei prigionieri tedeschi. La visita a Chemnitz, che rientrava allora nel settore di occupazione sovietica, risale ai primi mesi del '45.<sup>68</sup> Lo stratagemma della fotografia, del guardarsi riflesso nello specchio del passato come "altro da sé", sembra funzionale all'intenzione dell'autore di rappresentarsi, al contempo, dentro e fuori la propria storia, nel duplice ruolo di osservatore esterno e di protagonista coinvolto. E della propria identità di un tempo Heym fa peraltro un personaggio dotato non solo di pensieri e di sensazioni ma anche di una memoria personale, come se quella voce autobiografica visibile in controluce serbasse in sé proustianamente il "ricordo dell'aver ricordato". La forma del racconto è quella già segnalata del discorso indiretto libero:

So ancora cosa gli passava per la testa. Che tutto era molto diverso da come si era aspettato, ed era questo davvero il ritorno, il ritorno alle radici? Non c'era stata solo la guerra che aveva spezzato gli alberi e ridotto la casa a un cumulo di macerie [...]; anche le proporzioni si erano modificate, ridotte. Ma se chiudeva gli occhi, le immagini dell'infanzia erano tutte di nuovo là [...]. Il soldato americano davanti ai resti della facciata della casa in Kaiserplatz 13 scuote la testa, alza le spalle e se ne va.<sup>69</sup>

67 «Das Haus Kaiserplatz 13 existiert nicht mehr. In meinem Besitz befindet sich ein Photo von S.H., darauf steht er, in amerikanischer Uniform, vor den Resten seines Geburtshauses [...]. Er steht da breitbeinig, die Hände hinter dem Rücken verschränkt, die Kappe schief auf dem Schädel.» *Ibid.*

68 È Heym stesso a rievocare successivamente nel testo le circostanze in cui è stata scattata quella fotografia. Cfr. *ivi*, pp. 354-355. «A Chemnitz. [...] Alla casa natale in Kaiserplatz. È rimasta in piedi solo la facciata [...]; si fa fotografare davanti all'entrata.» («In Chemnitz. [...] Zum Geburtshaus am Kaiserplatz. Nur noch die Vorderwand steht [...]; vor diesem Eingang lässt er sich photographieren.»)

69 «Ich weiß noch, was ihm durch den Kopf ging. Dass alles ganz anders war als

L'alternanza di nome, ovvero il continuo passaggio, perlomeno nei primi capitoli del testo, da «Helmut» a «S.H.» e viceversa sembra rivelare una crepa nell'io, una frantumazione della persona nei diversi momenti della sua esistenza. Tanto più che si tratta di nomi talvolta bruscamente azzerati, ridotti a forme impersonali quali «il bambino», «il ragazzo», «il soldato», quasi quell'identità apparisse ormai cancellata. È quanto accade, per esempio, quando si narra dell'incontro di Helmut – siamo nei primi anni Venti – con la «massa scura» di un gruppo di scioperanti della sinistra tedesca sulla piazza del teatro di Chemnitz, dove il bambino è giunto accompagnato dal padre per assistere a uno spettacolo natalizio:

La piazza è però nera di uomini, nessuno riesce a passarci attraverso, affacciato dal palazzo dell'Opera uno parla alla massa e una voce vicinissima al *bambino*, forse quella del padre, dice: “La rappresentazione probabilmente non ci sarà”. Così la rivoluzione entra nella coscienza del *bambino*. Il *fanciullo* avverte che sta succedendo qualcosa [...] e i discorsi, le grida roche, i cori, il rosso delle bandiere e degli striscioni si combinano in qualcosa di inquietante e al tempo attraente.<sup>70</sup>

Si tratta, tra l'altro, di un'esperienza che, come annuncia la voce narrante introducendo il lettore all'episodio, avrà un influsso decisivo sulla vita successiva dell'autore, sempre sensibile nei confronti delle rivendicazioni dei lavoratori.

Proprio al nome, o meglio ai suoi due diversi nomi, Heym dedica in *Nachruf* alcuni ricordi significativi, che li connotano come cifre simboliche dei diversi periodi e delle successive cesure della propria biografia. «Helmut Flieg» è in primo luogo il nome ebraico dell'infanzia, il nome del bambino che patisce le sferzanti irrisioni di un insegnante:

---

erwartet, und war dies wirklich die Rückkehr, die Rückkehr zu den Wurzeln? Da war nicht nur der Krieg gewesen, der die Bäume geknickt und das Haus zertrümmert hatte [...]; auch die Proportionen hatten sich verändert, waren geschrumpft. Aber wenn er die Augen schloss, waren sie alle wieder da, die Bilder der Kindheit [...]. Der amerikanische Soldat vor der übriggebliebenen Vorderwand des Hauses Kaiserplatz 13 schüttelt den Kopf, zuckt die Schultern und geht.» Ivi, p. 6.

70 «Dieser Platz aber ist schwarz von Menschen, dort kommt niemand durch, und von der Fassade des Opernhauses her redet einer zu der Masse, und eine Stimme dicht neben dem *Kinde*, vielleicht die des Vaters, spricht: „Da wird die Vorstellung wahrscheinlich ausfallen“. So tritt die Revolution in das Bewusstsein des *Kindes*. Der *Knabe* spürt, dass etwas im Gange ist [...] und die Reden, die heiseren Rufe und Sprechchöre, das Rot der Fahnen und Transparente vereinen sich zu etwas Beängstigendem und zugleich Verlockendem.» Ivi, pp. 11-12. Corsivo di chi scrive.

Chi era questo professore non me lo ricordo più; è rimasta solo la sua voce, tagliente, trionfante: “Hel-mut, eh? Grande coraggio, eh? Bé, vedremo! E Flieg, mosca, in latino musca, dovremmo forse chiamarti musca, eh?”<sup>71</sup>

Ma non solo. Helmut Flieg è anche il nome che sigla – come si diceva in precedenza – la poesia del 1931 in cui l’autore, allora diciottenne, attacca ironicamente la politica coloniale tedesca, impegnata all’epoca a sostenere militarmente il partito nazionalista di Chiang Kai-Shek nella guerra civile cinese.<sup>72</sup> Espulso dal liceo in seguito allo scandalo alimentato dall’incalzante destra nazionalsocialista, Helmut Flieg si reca dapprima a Berlino, dove termina gli studi superiori, poi, nel marzo del ’33, è costretto a fuggire a Praga per sottrarsi all’arresto da parte delle autorità naziste, che lo sospettano di attività sovversive di matrice comunista. Lascerà la Cecoslovacchia due anni dopo e da Parigi raggiungerà gli Stati Uniti. Proprio alla circostanza della sua fuga a Praga risale la scelta – casuale – dello pseudonimo «Stefan Heym», con cui viene firmata una cartolina indirizzata alla famiglia rimasta in Germania:

Manca solo il nome del mittente – che nome deve dare per amor del cielo, del proprio non se ne parla nemmeno, non farebbe che mettere maggiormente in pericolo madre e fratello, e anche se stesso, e sarebbe fatale per il padre. E così scrive: Stefan Heym. Perché proprio questo nome, gli è stato chiesto in seguito più di una volta, e lui non ha mai avuto pronta una risposta giusta. Dio solo sa quali associazioni si siano create nel suo cervello stanco dopo una giornata come quella e attraverso quali subconscie reminiscenze sia scaturita l’idea [...]. Così prosaicamente, e per necessità, nacque S.H.<sup>73</sup>

La struttura del testo di Heym, articolato, come si anticipava, sulla variazione contrappuntistica tra il nome ebraico e lo pseudonimo (quest’ultimo peraltro ridotto alle sole iniziali) e costruito intorno al dialogo di tre in-

71 «Wer dieser Lehrer gewesen war, ist mir nicht mehr erinnerlich; nur die Stimme ist geblieben, schneidend, siegesgewiss: „Hel-mut, eh? Heller Mut, eh? Na, wir werden ja sehen! Und Flieg, Fliege, auf Latein Musca, vielleicht sollten wir dich Musca nennen, eh?“» Ivi, p. 21.

72 Ivi, p. 46.

73 «Nur der Name des Absenders fehlt – welchen Namen soll er angeben um Gottes willen, der eigene kommt nicht in Frage, der würde Mutter und Bruder nur noch mehr gefährden, und ihn selbst auch, und würde verhängnisvoll sein für den Vater. Und so schreibt er hin: Stefan Heym. Wieso gerade diesen Namen, ist er später mehr als einmal gefragt worden, und nie hat er eine rechte Antwort parat gehabt. Gott weiß, was für Assoziationen nach einem solchen Tag in dem müden Hirn sich formten und durch welche unterbewusste Anklänge die Idee entstand [...]. Derart prosaisch, und aus der Not heraus, wurde S.H. geboren.» Ivi, pp. 83-84.

terpreti – l'io narrante, il giovane e l'adulto –, è esemplare dell'ambiguità che la dimensione dell'identità individuale può assumere nello spazio autobiografico, all'interno del quale essa viene declinata secondo le molteplici sfaccettature che le appartengono. Sfaccettature che in alcuni passi si incrociano e si sovrappongono in un cortocircuito della personalità. Così, per esempio, quando Heym rivela il pudore, sentito per tutta la vita, nei confronti della sfera privata dei genitori:

*Io non so chi li abbia fatti incontrare, il giovane commerciante Daniel Flieg e la ragazza Elsa, unica figlia di Harry Primo, [...] se sia stato il caso o conoscenti comuni, o addirittura un agente matrimoniale; il loro figlio Helmut aveva una singolare soggezione a porre ai genitori domande di questo tipo; e anche in seguito, quando S.H., già autore di numerosi romanzi di successo, anche solo per curiosità professionale avrebbe dovuto informarsi, evitò l'argomento nei discorsi con la madre.<sup>74</sup>*

Infine, nel complesso incastro di prospettive che modula il testo, i due personaggi, Helmut e S.H., sono corredati di una propria dimensione anamnestica, di una memoria legata ai diversi stadi di una medesima vicenda, una memoria che diverge da quella dell'io narrante, come se si fosse sedimentata, una volta per tutte, sul fondo della loro – e della sua – coscienza. Così, S.H. serba in sé il ricordo della madre e del bambino che egli è stato, capace di guardarsi nelle scene di quel film che scorre, in un gioco di scatole cinesi, dietro l'orizzonte della voce narrante:

*Indimenticabile per S.H. era la voce [della madre, D.N.], né troppo profonda né troppo acuta e che lui – in questo caso il suo ricordo è attendibile – non ha mai sentito stridula o troppo alta. Nel suo film egli vede il bambino – avrà appena compiuto sei anni e porta la cartella sulla schiena – che sale di corsa le scale verso il secondo piano, vede in alto, sulla soglia di casa, la madre, investita dalla luce come un angelo, che lo aspetta [...].<sup>75</sup>*

74 «*Ich weiß nicht, wer sie zusammenführte, den jungen Kaufmann Daniel Flieg und das Mädchen Elsa, einzige Tochter des Harry Primo, [...] ob es der Zufall war, oder gemeinsame Bekannte, oder gar ein Heiratsvermittler; ihr Sohn Helmut hatte eine merkwürdige Scheu vor derart Fragen an die Eltern; und auch in späterer Zeit, da S.H., Verfasser mehrerer erfolgreicher Romane bereits, schon aus professioneller Neugier hätte nachforschen müssen, vermied er das Thema in seinen Gesprächen mit der Mutter.*» Ivi, pp. 7-8. Corsivo di chi scrive.

75 «*S.H. unvergesslich, war da die Stimme [der Mutter, D.N.], die weder zu tief noch zu hoch lag und die er nie, hier ist seine Erinnerung zuverlässig, in schrillum Ton oder überlaut gehört hat. In seinem Film sieht er den Kleinen – sechs wird er gerade geworden sein und trägt den Schulranzen auf dem Rücken – wie er die Treppe zur zweiten Etage hinaufeilte, sieht in der Wohnungstür oben, vom Licht angestrahlt wie ein Engel, die Mutter, die ihn erwartet [...].*» Ivi, p. 8. Corsivo di chi scrive.

Ricorrendo a una fattura esplicitamente romanzesca Heym radiografa l'io molteplice e frastagliato che si nasconde dietro la facciata compatta dell'identità, rivelando l'ambiguità di ogni confronto con il sé e le infinite variazioni del suo rapporto con la realtà.

Cerchiamo a questo punto di capire qual è la realtà che l'autore ricostruisce attraverso i suoi due *alter ego*. Già dalle prime pagine di *Nachruf* emerge il sentimento di estraneità provato da Helmut nei confronti dei compagni di classe, sentimento che egli fa risalire, oltre che alla propria timidezza, talvolta tradotta in arroganza, all'identità ebraica della sua famiglia:

Egli era e rimase in una posizione d'eccezione [...]. Il pensiero che questo potesse dipendere dalla diversità dei suoi genitori, quindi perché era ebreo, gli venne già al secondo o terzo anno della scuola elementare; non poteva d'altronde nascondere il suo ebraismo in quanto era esonerato dalla lezione generale di religione, che si teneva la mattina presto, e per contro doveva ritornare a scuola due pomeriggi e studiare dal rabbino Fuchs storia ebraica e dal maestro Sommerfeld ebraico e in quanto in occasione delle solenni festività ebraiche a scuola non ci andava proprio [...].<sup>76</sup>

La rievocazione della diversità legata alle origini si apre ben presto alla ricostruzione dei passaggi storici che conducono, con il progressivo affermarsi del nazismo, a un clima di ostilità sempre più evidente nei confronti degli ebrei. È lo Heym giornalista, testimone attento della storia, che comincia qui a farsi sentire. Egli registra inizialmente le prime reazioni, tra sconcerto e incredulità, della comunità ebraica tedesca di fronte al consolidamento del nazionalsocialismo, facendo riferimento, tra l'altro, alla divisione interna tra l'ebraismo occidentale e quello orientale.<sup>77</sup> L'occasione è data dal ricordo delle bandierine che sventolano sui castelli di sabbia costruiti sulle spiagge del Nord. La scena sembra un pendant balneare di

76 «Er war und blieb in einer Ausnahmestellung [...]. Der Gedanke, dies könnte der Andersartigkeit seiner Eltern wegen sein, also weil er jüdisch war, kam ihm schon im zweiten oder dritten Jahr seiner Volksschulzeit; er konnte sein Judentum auch nicht verbergen, weil er vom allgemeinen Religionsunterricht, der früh am Morgen stattfand, befreit war und dafür an zwei Nachmittagen zur Schule zurückkehren und beim Rabbiner Fuchs jüdische Geschichte und beim Lehrer Sommerfeld Hebräisch lernen musste, und weil er an den hohen jüdischen Feiertagen überhaupt nicht zur Schule kam [...].» Ivi, p. 16.

77 Una spaccatura, quella tra ebrei occidentali ed ebrei orientali, che è adombrata nella vicenda stessa della famiglia Flieg. Il padre dell'autore, si legge all'inizio dell'autobiografia, in seguito alla morte dei genitori si è trasferito dalla provincia di Posen, ai confini con la Russia, in Sassonia, per sottrarre la famiglia «all'ombra del declinamento» derivante dalla contiguità con la comunità ebraica orientale. Ivi, p. 7.



quanto raccontato da de Bryun a proposito delle facciate delle case. Salvo che qui sulla rievocazione della memoria si innestano il commento, la riflessione, le ipotesi dello scrittore che si fa cronista degli eventi:

Le spiagge del Mar Baltico e del Mare del Nord offrivano il primo segno del rafforzamento del movimento nazionalsocialista, il cui rumoroso odio nei confronti degli ebrei, che faceva appello all'elemento primitivo dell'uomo, non fu inizialmente preso davvero sul serio in casa Flieg; o lo si liquidava forse in maniera sprezzante proprio perché si iniziava già ad avere paura? Ci si convinceva del fatto che la malvagia imprecazione era rivolta agli altri, gli ebrei orientali, ma non contro di loro, che erano buoni tedeschi quanto la popolazione non ebrea, se non persino migliori, poiché non avevano forse ottenuto con l'ostinazione, contro tutte le avversità, nel corso di lunghi decenni, l'appartenenza al popolo tedesco?<sup>78</sup>

Anche quando è l'esperienza individuale a emergere in primo piano si continua a percepire dietro le quinte la mano di chi argomenta e si interroga sui percorsi e sugli eventi della storia. La rievocazione dei precoci interessi per la realtà dei più deboli – scaturiti a contatto con il mondo della fabbrica di famiglia e nutriti dai versi di Bertolt Brecht, Kurt Tucholsky, Erich Kästner – si apre alla ricostruzione del clima sociale degli anni Venti. Attento analista politico, Heym registra come i conflitti interni alla sinistra tedesca, scissa tra la componente comunista e quella socialdemocratica, abbiano offerto spazio alla propaganda della destra nazionalista e antisemita. A emergere è d'altronde, contemporaneamente, la sottovalutazione comune a molti ebrei di quanto stava accadendo. Esempio, a questo proposito, il passo in cui l'autore descrive attraverso gli occhi del giovane Flieg la figura di Hitler giunto in visita a Chemnitz. Il futuro *Führer*, un ometto insignificante e mal proporzionato, non sembra avere nulla del grande politico:

Il giovane Flieg osservava tutto ciò da tre metri e mezzo di distanza, non di più, e trovava l'uomo, il suo modo di presentarsi, i suoi gesti, ridicoli; [...] Hitler sollevò il braccio per il saluto che portava il suo nome, e il giovane Flieg vide

78 «Die Badestrände an Ost- und Nordsee boten das sichtbare Zeugnis der Erstarung der nationalsozialistischen Bewegung, deren lärmender Judenhass, mit dem Appell an alles, was primitiv war im Menschen, im Hause Flieg zunächst nicht recht ernst genommen wurde; oder tat man es geringschätzig ab, gerade weil man sich bereits zu fürchten begann? Redete sich gar ein, dass das bösertige Geschimpf gegen die anderen gerichtet war, die Ostjuden, nicht aber gegen sie, die doch ebenso gute Deutsche waren wie die nicht-jüdische Bevölkerung, wenn nicht sogar bessere, denn hatte man nicht, über lange Jahrzehnte hinweg, seine Zugehörigkeit zum deutschen Volke gegen alle Widerwärtigkeiten ertrotzt?» Ivi, p. 36.

improvvisamente la macchia scura, umida, sotto l'ascella dell'uomo e pensò: no, quello no, non è un profeta e neppure un eroe, non ce la fa. Flieg si sarebbe sbagliato.<sup>79</sup>

Rinunciando al proprio "io", guardando a esso attraverso il filtro di una terza persona, Heym consegna la propria vicenda alla dimensione epica, in un orizzonte in cui la biografia personale, oggettivandosi, si fa radiografia della storia. Così, la ricostruzione dei mesi trascorsi a Berlino, dopo l'espulsione dal liceo di Chemnitz, si addensa nuovamente in un quadro attento alle dinamiche dell'epoca. Accanto alla memoria delle poesie e dei primi articoli a sfondo sociale pubblicati dal diciannovenne Flieg sui giornali della sinistra, lo sguardo esterno dello Heym maturo introduce il lettore sulla scena della capitale. Attraverso i dubbi e le ansie del giovane, confidati a un silenzioso Erich Kästner durante lunghe passeggiate all'alba sul Ku'damm, l'autore mette in evidenza la debolezza dei partiti della sinistra, incapaci di dar vita a un fronte comune contro il nazionalsocialismo, e tratteggia un mondo di intellettuali che cerca di resistere. Di esso fanno parte sia gli autori riuniti nel *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* [Lega degli scrittori proletari rivoluzionari], tra cui Egon Erwin Kisch, Johannes Becher e la giovane Anna Seghers, che sperano nell'appoggio dell'Unione Sovietica, sia i giornalisti della stampa di sinistra, primo fra tutti Carl von Ossietzky, direttore della rivista «Die Weltbühne» presto deportato.

È ancora la prospettiva storiografica a prevalere nel racconto degli eventi del 1933. Attraverso gli occhi di Flieg, mescolato alla folla radunata davanti al Reichstag a seguito della nomina a cancelliere di Hitler, Heym descrive la lunga marcia delle camicie brune festanti, accompagnate dalle fiaccole e dalle bandiere sventolanti, scandita dal grido con il quale si inaugura la nuova epoca. Le ultime osservazioni del giovane prima della rocambolesca fuga verso Praga attraverso le montagne, resa necessaria dal precipitare degli eventi, ricostruiscono le dinamiche politiche che si celano dietro l'incendio del Reichstag:

Il Reichstag bruciava, dunque. E non era un incendio accidentale [...], era un incendio doloso e i comunisti avevano appiccato il fuoco; Hermann Göring, il nuovo presidente del Reichstag, forniva spiegazioni: l'incendio era un segnale,

79 «Der junge Flieg sah das alles aus dreieinhalb Meter Entfernung, nicht mehr, und fand den Mann, seine Aufmachung, seine Gesten, lächerlich; [...] Hitler [hob] den Arm zu dem nach ihm benannten Gruß, und der junge Flieg sah plötzlich den dunklen, feuchten Fleck in der Achselhöhle des Mannes und dachte: Nein, der nicht, der ist kein Prophet und kein Held, der schafft's nicht. Flieg sollte sich getäuscht haben.» Ivi, p. 44.

ma avrebbero saputo sventare i piani dei cospiratori ebreo-marxisti. [...] Un segnale, certo, ma acceso da chi e per chi, per cosa? Al giovane Flieg improvvisamente tutto è chiaro. Tutto è solo una grande provocazione. Anche se nel regime d'emergenza mediante il quale si esercita ora il potere nello stato non si può più parlare di democrazia, tuttavia il Reichstag ha ancora un valore simbolico, e se si può attribuire ai comunisti la responsabilità dell'incendio, e il popolo, facilmente seducibile com'è, crede all'inganno, si potrà bandire il partito e procurare alle destre la maggioranza che porterà Hitler al potere assoluto. [...] Quale vantaggio, quale vantaggio politico ricaverebbero i comunisti dall'incendio? No, i nazisti hanno incendiato il Reichstag, nessun altro.<sup>80</sup>

Con la medesima attenzione con cui ha descritto il panorama berlinese, Heym si rivolge a questo punto al contesto della capitale cecoslovacca. Muovendo dall'esperienza della propria collaborazione con la stampa antifascista, intrapresa per dimostrare «che si è ancora qualcuno»,<sup>81</sup> egli rievoca i contatti con il gruppo degli intellettuali tedeschi in esilio che si riunisce regolarmente al Café Continental – tra gli altri Ernst Ottwalt e Wieland Herzfelde, editore, quest'ultimo, dei «Neue Deutsche Blätter», una delle più importanti riviste dell'emigrazione in lingua tedesca.

Ben presto l'incalzare della destra rende pericoloso il soggiorno di S.H. – questo il nome ormai acquisito – anche a Praga. Da qui, come si è detto, con l'appoggio di una società di assistenza ebraica egli riesce a emigrare negli Stati Uniti, dove, con una borsa di studio, frequenta germanistica all'università di Chicago, laureandosi con una tesi su Heinrich Heine. Sono numerose le pagine in cui l'autore ripercorre gli inizi della propria attività giornalistica negli Usa, prima come collaboratore del «Volksfront», quotidiano in lingua tedesca rivolto ai membri della popolosa comunità tedesco-americana di Chicago, poi come caporedattore del newyorkese «Deutsches

80 «Der Reichstag brannte also. Und es war kein zufälliger Brand [...], es war Brandstiftung, und die Kommunisten hatten das Feuer gelegt; Hermann Göring, der Reichstagspräsident, der neue, gab Erklärungen ab: der Brand war ein Fanal, aber man würde die Pläne der jüdisch-marxistischen Verschwörer zu vereiteln wissen. [...] Ein Fanal, sicher, aber von wem entzündet und für wen bestimmt, für was? Ihm [dem jungen Flieg, D.N.] ist auf einmal alles klar. Das ganze ist eine einzige große Provokation. Auch wenn bei dem Notverordnungsregime, durch das jetzt die Gewalt im Staate ausgeübt wird, von Demokratie keine Rede mehr sein kann, so hat der Reichstag doch noch Symbolwert, und wenn man den Kommunisten anhängen kann, sie hätten ihn angezündet, und das Volk, leicht verführbar, wie es ist, den Schwindel glaubt, wird man die Partei verbieten und der Rechten die Mehrheit zuschanzen können, die Hitler zur totalen Macht verhilft. [...] Welchen Nutzen, welchen politischen, hätten die Kommunisten denn von dem Brand? Nein, die Nazis haben den Reichstag angesteckt, kein anderer.» Ivi, pp. 71-72.

81 Ivi, p. 87.

Volksecho», testata settimanale antifascista pubblicata dal '37 al '39 sulla quale compaiono, all'occasione, anche gli interventi di autorevoli intellettuali tedeschi in esilio – tra gli altri Heinrich e Thomas Mann, Ernst Bloch, Arnold Zweig, Bertolt Brecht. L'autobiografia si fa a questo punto spazio di trascrizione di alcuni articoli redatti da S.H. per esortare alla creazione di un fronte popolare dei lavoratori e degli intellettuali contro il nazismo e per denunciare la sua infiltrazione anche all'interno di alcune enclavi della comunità tedesco-americana. Al contempo, Heym è attento – così nell'intervento dal titolo *Pogroms and Terror rule Germany* scritto l'indomani della Notte dei Cristalli – a sottolineare la separazione tra nazismo e identità tedesca: «il regime nazista», queste le sue parole, «non può essere considerato un governo tedesco, così come Al Capone, se arrivasse alla Casa Bianca, non potrebbe valere come legittimo presidente degli Usa». <sup>82</sup>

L'impegno politico e lo slancio ideologico che contraddistinguono l'esistenza dell'autore e costituiscono il filo conduttore della sua narrazione sono in ultimo il movente delle riflessioni legate al resoconto degli eventi preludio della Seconda guerra mondiale. A emergere è innanzitutto l'amarrezza derivante dal Patto di non aggressione siglato da Hitler e Stalin:

Ciò che si era pensato, scritto, predicato, anno dopo anno, all'improvviso non era più vero: svanito il sogno di un grande fronte internazionale contro il fascismo; e il solo avversario del regime hitleriano fedele ai propri principi, l'unico credibile e affidabile da tutti i punti di vista, si era legato proprio con questo regime. Con orrore si vedeva la nuova realtà – due lupi, in piena armonia, che si gettano sulla loro preda e la divorano. <sup>83</sup>

Per contrasto, è proprio l'attacco tedesco all'Unione Sovietica a riaccendere la speranza – «S.H. tirò un sospiro di sollievo, il mondo correva di nuovo sui binari della logica, i fronti erano nuovamente ristabiliti». <sup>84</sup>

Alla riflessione storico-politica Heym intreccia la rievocazione di un'esistenza che oscilla tra difficoltà e soddisfazioni. Con dovizia di particolari l'autore ripercorre le circostanze che conducono al fallimento del «Volksecho» per mancanza di fondi, racconta degli ostacoli burocratici incontrati da S.H. per rinnovare il permesso di soggiorno negli Stati Uniti, altrimenti

82 Ivi, p. 166

83 «Was man gedacht, geschrieben, gepredigt hatte, Jahr um Jahr, auf einmal stimmte es nicht mehr: zerflattert der Traum von der großen internationalen Front gegen den Faschismus; und der einzig prinzipienfeste, einzig ernstzunehmende und unter allen Umständen verlässliche Gegner des Hitler-Regimes hatte sich mit eben diesem Regime verbündet. Schauernd sah man die neue Realität – zwei Wölfe, in schöner Eintracht sich stürzend auf ihre Beute und sie zerfleischend.» Ivi, p. 182.

84 Ivi, p. 203.

limitato al solo periodo di studio, ricorda la concitata ricerca di un'occupazione che garantisca quella solidità economica necessaria affinché la madre, rimasta vedova, e il fratello ottengano dalle autorità il visto d'ingresso nel paese. La convinzione dell'essere chiamato, proprio in quanto esule tedesco, a un impegno etico trova intanto una sua positiva realizzazione nella scrittura narrativa: nell'ottobre del '42 viene pubblicato *Hostages* [*Ostaggi*], romanzo in lingua inglese che offre un quadro della vita tedesca sotto il regime. Accolta positivamente dalla critica americana, l'opera, da cui la Paramount trae a breve anche un film, procura all'autore una certa notorietà. Alle letture volte alla presentazione del romanzo seguono presto conferenze dedicate al dibattito sul ruolo della letteratura in tempo di guerra e collaborazioni presso l'ufficio per le informazioni belliche.

Con l'entrata in guerra degli Stati Uniti, Heym è arruolato nell'esercito e, ottenuta la cittadinanza, destinato alla sezione dell'*intelligence* militare che si occupa dello studio del nemico e del trattamento dei prigionieri di guerra. Partecipa allo sbarco in Normandia come sergente addetto alla propaganda antinazista e ai contatti con la popolazione tedesca delle zone della Germania progressivamente conquistate. Da lui sono redatti molti degli appelli che, in forma di volantini, vengono lanciati dagli aerei alleati oltre le linee nemiche allo scopo di indurre i soldati tedeschi a disertare. L'impegno dimostrato nella realizzazione dei primi giornali e delle prime trasmissioni radiofoniche diffusi nei territori posti sotto il controllo americano gli valgono la croce di bronzo e la promozione a tenente.

#### 2.4 *Tra autobiografia e biografia-intervista.* *"Krieg ohne Schlacht" di Heiner Müller*

Ringrazio Katja Lange-Müller, Helge Malchow, Renate Ziemer e Stephan Suschke per il loro lavoro. Essi hanno condensato più di mille pagine di conversazioni, che per ampi tratti erano anche chiacchiere, in un testo che ho potuto rielaborare, anche se nel tempo a mia disposizione non ho potuto renderlo letteratura.  
 Heiner Müller, Aprile 1992<sup>85</sup>

Con queste parole Heiner Müller termina il capitolo conclusivo di *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, lunga intervista autobiografica

85 «Ich danke Katja Lange-Müller, Helge Malchow, Renate Ziemer und Stephan Suschke für ihre Arbeit. Sie haben mehr als tausend Seiten Gespräch, das über weite Strecken auch Geschwätz war, auf einen Text reduziert, den ich überarbeiten, wenn auch in der mir zur Verfügung stehenden Zeit nicht zu Literatur machen konnte. / Heiner Müller, April 1992» MÜLLER 1992: 366-367.

apparsa nel 1992 presso l'editore di Colonia Kiepenheuer & Witsch. Di tutta l'opera, questa parte finale – il cui titolo suona, con evidente riferimento all'ormai scomparsa Rdt, *Erinnerung an einen Staat* [Ricordo di uno stato] – è l'unica che l'autore abbia scritto di suo pugno. Il testo, come chiarisce la chiusa, nasce infatti dalla trascrizione e dalla successiva rielaborazione di una serie di lunghi colloqui, registrati su nastro, intercorsi tra l'autore, la scrittrice Katja Lange-Müller e tre editor di Kiepenheuer & Witsch, colloqui che i quattro intervistatori hanno messo per iscritto, rimaneggiando e riformulando, dove necessario, l'ampio materiale raccolto. Heiner Müller ha rivisto il loro lavoro, vi ha messo mano qua e là, apportando alcune correzioni, ma non l'ha modificato in forma consistente, non ne ha fatto – appunto – «letteratura». Il che equivale a dire che il testo ha conservato l'impianto polifonico e frantumato caratteristico dell'oralità, dell'alternanza dialogica di domanda e risposta, e, con esso, ha mantenuto per buona parte lo stile e il registro linguistico tipico del dialogo. Ne scaturisce un'opera vivace e dinamica, che sulla dialettica tra l'io narrante e l'io narrato, il presente del racconto e il passato della memoria innesta l'intervento di una voce esterna ed estranea, una sorta di emissario dell'ipotetico lettore, a cui si affida il compito, almeno sulla carta, di sollecitare il ricordo e la conseguente narrazione di un vissuto altrui.

Osservata dalla prospettiva dell'analisi letteraria, la struttura dialogica di *Krieg ohne Schlacht* solleva una serie di questioni interpretative che riguardano i termini e le modalità della sua lettura e iscrizione nel solco della scrittura autobiografica. Nei suoi già citati *Problèmes de linguistique générale* Benveniste sottolinea come l'apparato formale del discorso, ovvero del richiamo verbale e avverbale al suo *hic et nunc*, sia peculiare di quelle forme di enunciazione che presuppongono un parlante e un ascoltatore, dunque di tutti quei testi scritti che riproducono discorsi orali o che ne imitano il tono e gli obiettivi comunicativi: oltre al teatro e alle opere didattiche anche le corrispondenze e le memorie – e, con esse, naturalmente le autobiografie.<sup>86</sup> Pur raccontando situazioni ed eventi passati, aggiunge D'Intino, riprendendo le considerazioni del teorico francese, il genere autobiografico si serve abbondantemente degli indicatori linguistici del presente del discorso, ovvero «degli “io”, dei “tu”, dei “qui” e degli “ora”».<sup>87</sup>

Il testo di Heiner Müller si fonda però su una costruzione e su un'articolazione più complessa. La relazione comunicativa tra l'“io” che parla e

86 BENVENISTE 1966: 283. Trad. it. p. 287.

87 D'INTINO 1998: 136.

il “tu” che ascolta è, per così dire, raddoppiata: al rapporto tra l’autore e il suo presunto lettore si sovrappone quello tra il primo e i suoi intervistatori, artefici della prima redazione del testo e voci presenti, anche nella versione finale, all’interno di esso. Un aspetto, questo, sul quale vale la pena di riflettere oltre. L’intervento, nella stesura dell’opera, di “autori terzi” in funzione di biografi non può infatti che spingere a interrogarsi sulla questione della “paternità della scrittura”, ovvero del “chi” scrive e, in modo particolare, del “come” organizza e rielabora il materiale raccolto. È presumibile che i quattro autori “di prima mano” abbiano rimaneggiato in modo consistente il contenuto delle “libere” conversazioni in vista di un racconto il più possibile coerente. Ne risulta un ordito narrativo stratificato, il cui testo finale sottende un originario, “altro” sottotesto orale, creando un’opera composita, in cui oralità e scrittura si intrecciano nella sovrapposizione delle mani intervenute nella sua redazione.

L’intervento “esterno” riguarda d’altronde anche il momento anamnastico, dunque la struttura profonda della narrazione e della rappresentazione di sé. È infatti la voce degli intervistatori a dirigere e modulare l’andamento della memoria di Heiner Müller, a indirizzare il suo raccontarsi suggerendone i temi, insistendo su determinati contesti del vissuto rispetto ad altri, privilegiando una certa direzione del ricordo piuttosto che un’altra. E per quanto Müller rivendichi senza dubbio una propria autonomia di narratore, travalicando spesso il senso delle domande, sottraendosi al percorso predefinito dell’intervista attraverso divagazioni e aneddoti, rimane evidente la funzione regolatrice dei suoi interlocutori.

*Krieg ohne Schlacht* sembra così albergare nel caliginoso spazio di confine tra autobiografia e biografia-intervista. Alcuni elementi inerenti l’organizzazione testuale sembrano d’altronde orientare il lettore in questa direzione. Innanzitutto l’indice dei successivi capitoli del testo, sorta di conciso sommario biografico dell’intellettuale, drammaturgo e poeta Heiner Müller. A seguire il titolo di numerosi capitoli è infatti la sintetica formulazione dei contenuti, quasi un *curriculum vitae* in miniatura. Così, ad esempio, all’indicazione del titolo del capitolo d’apertura *Kindheit in Eppendorf und Bräunsdorf, 1929-39* [*Infanzia a Eppendorf e Bräunsdorf, 1929-39*] segue la notazione:

Origini, nonni, famiglia / Arresto del padre / Visita nel lager / Trasferimento a Bräunsdorf / Vita di campagna.<sup>88</sup>

88 «Herkunft, Großeltern, Familie / Verhaftung des Vaters / Besuch im KZ / Umzug nach Bräunsdorf / Landleben.» MÜLLER 1992: 7.

Il lettore si trova di fronte a un percorso guidato all'interno del testo. Un capitolo ha come titolo una data – *Der 17. Juni 1953* [*Il 17 giugno 1953*] – altri portano il titolo di un'opera – *Der Lohndrucker* [*Lo stakanovista*], *Der Bau* [*Il cantiere*] – altri ancora traggono il titolo da alcune problematiche emerse nei colloqui tra l'autore e i suoi "biografi" – *Theaterarbeit in Ostberlin, die Siebziger Jahre* [*Lavoro in teatro a Berlino est, gli anni Settanta*], *Schreiben und Moral* [*Scrittura e morale*] per citarne alcuni. Riferimenti, questi, che nell'economia generale di *Krieg ohne Schlacht* sembrano fungere da cartina al tornasole dei criteri al contempo cronologici e tematici che hanno guidato l'organizzazione e la stesura del materiale raccolto. Ma c'è di più. Delle autobiografie prese in considerazione nel presente lavoro, quella di Heiner Müller è l'unica dotata di un apparato di note, contenente rimandi e riferimenti alle opere dell'autore di volta in volta citate nel testo, e di un'appendice che raccoglie documenti di natura e origine diversa.

Non a torto la critica ha più volte rimarcato il carattere artificiale di *Krieg ohne Schlacht*, definendone la scrittura come un'operazione letteraria condotta a tavolino, rispondente più a una strategia editoriale – quella di far parlare, all'indomani della caduta del Muro, "il drammaturgo della Rdt" – che alla volontà dell'autore.<sup>89</sup> Dietro a valutazioni di questo tipo c'è senza dubbio del vero, tanto più che Müller si è sempre mostrato riottoso di fronte alla richiesta di raccontarsi in prima persona. A questo proposito, una curiosità: solo nella seconda edizione dell'opera, datata 1994, al titolo segue un'esplicita dichiarazione di genere – *Eine Autobiographie* – frutto, evidentemente, di una precisa scelta editoriale.

A far vacillare la possibilità di raccontarsi sono d'altra parte le stesse dichiarazioni programmatiche dell'autore. Prima fra tutte l'epigrafe che precede il testo, la cui spezzata struttura sintattica riflette la messa in discussione della possibilità di dire "io", di riconoscersi come individualità, dunque di narrare di sé:

Devo parlare di me Io chi  
di chi si parla se  
da me si origina il discorso. Io chi è costui.<sup>90</sup>

A essa fa da eco, in un percorso circolare, la chiusa del capitolo finale, che dichiara come l'interesse che Müller rivolge alla propria persona non sia

89 Così, per esempio, MARTIN LINZER: *Die dünne Haut hinter dem Pokerface, Heiner Müller: „Krieg ohne Schlacht“*, in «Neue Deutsche Literatur», 40 (11), (1992), pp. 132-135, in particolare p. 132.

90 «Soll ich von mir reden Ich wer / von wem ist die Rede wenn / von mir die Rede geht Ich wer ist das.» MÜLLER 1992: 9.



sufficiente a sostenere il racconto di sé e, di conseguenza, come il testo non voglia – e, prima ancora, non possa – essere una «autobiografia»:

L'interesse per la mia persona non è sufficiente per scrivere un'autobiografia. L'interesse per me stesso raggiunge il culmine quando parlo degli altri. Ho bisogno di usare il mio tempo per scrivere di altro, piuttosto che della mia persona. Perciò questo testo eterogeneo, che rimane problematico.<sup>91</sup>

Si tratta di un passo piuttosto complesso, che si presta a una lettura stratificata, articolata su successivi livelli interpretativi. In prima istanza, è presumibilmente l'«etica del collettivo» a sollevare in Heiner Müller il dilemma tra l'«io» individuale e il «noi» sociale, a siglare la dichiarata indifferenza per la propria persona a favore di un interesse rivolto invece agli «altri» e ad «altro». Non è forse un caso che l'autore rimarchi in più occasioni come molte sue opere siano state concepite a partire da un materiale attinto dalla propria esperienza ma trasposto nella più ampia dimensione sociale. Inoltre: proprio la rielaborazione di contesti e situazioni inerenti al proprio vissuto avrebbe innescato, come dice lo stesso Müller, un meccanismo di azzeramento della memoria autobiografica, confluita ed estinta nella riscrittura letteraria. Alla domanda relativa al periodo trascorso, nell'immediato dopoguerra, a Waren, nella zona d'occupazione sovietica, come impiegato presso l'ufficio amministrativo dell'autorità circondariale per la riforma agraria, l'autore ribadisce come gli elementi personali siano confluiti – e si siano annullati – nella successiva stesura, alla fine degli anni Cinquanta, della pièce *Die Umsiedlerin. Oder das Leben auf dem Lande* [La trasferita. O la vita in campagna]:

Sedevo là a un tavolo piccolo, il funzionario responsabile sedeva alla sua scrivania e i contadini stavano in piedi ed esponevano le loro questioni. [...] Non conservo più alcun dettaglio concreto perché tutto è confluito nel testo della *Umsiedlerin*. E con ciò si è anche cancellato dalla mia memoria. [...] Con il completamento del testo ogni ricordo dei fatti è annullato. A quell'epoca ho sicuramente assorbito i contenuti ma non c'è più alcun ricordo di essi [...]. Tutto quel periodo ha costituito la base per almeno vent'anni del mio lavoro.<sup>92</sup>

91 «Mein Interesse an meiner Person reicht zum Schreiben einer Autobiographie nicht aus. Mein Interesse an mir ist am heftigsten, wenn ich über andre rede. Ich brauche meine Zeit, um über andres zu schreiben als über meine Person. Deshalb der vorliegende, disparate Text, der problematisch bleibt.» Ivi, p. 366.

92 «Ich saß da an einem kleineren Tisch, und der Beamte, der zuständig war, saß an seinem Schreibtisch, und die Bauern standen und trugen ihre Sachen vor. [...] Ich weiß kein konkretes Detail mehr, weil das alles eingegangen ist in den Text von *Umsiedlerin*. Und damit ist es auch aus meinem Gedächtnis gelöscht. [...] Mit der Beendigung des Textes ist dann jede Erinnerung an die Fakten ausgelöscht. Sicher

L'autenticità dell'esperienza individuale sembra dunque trovare per Müller valore e giustificazione solo in quanto sublimata, pur non senza residui, nell'opera d'arte, attraverso un processo che comporta lo svuotamento della plasticità della vita stessa, così come serbata nel ricordo. Da qui la natura ambigua di *Krieg ohne Schlacht* in quanto racconto di un'esistenza disciolta nel magma sociale.

Che cosa rimane allora del passato nella rievocazione dell'autore e come viene veicolato? Sofferamoci sugli anni del nazionalsocialismo e della guerra. Müller lavora sulla propria memoria secondo un andamento drammatico, guarda con distacco agli avvenimenti del proprio vissuto, li traduce in materiale teatrale e li mette in scena, creando una sorta di pièce nella quale l'io diventa una figura al centro di una costellazione di dinamiche di natura innanzitutto politico-ideologica. Nell'osservarsi come altro da sé, la dimensione privata dell'io finisce per essere soffocata, repressa. Anche la ricostruzione del contesto familiare risulta spesso modulata su una dialettica di ruoli. Così, il ricordo del nonno materno si concentra intorno alle sue convinzioni socialdemocratiche, a cui sono tra l'altro legate di riflesso le prime letture dell'adolescente Heiner:

Questo nonno era stato educato all'insegna della socialdemocrazia, era un socialdemocratico in modo assolutamente non intellettuale [...]. Durante le vacanze ero spesso da lui. Conservava ancora vecchie annate di riviste socialdemocratiche di inizio secolo. Questo era l'oggetto principale delle mie letture a dieci, dodici, tredici anni. Là c'erano testi di Gor'kij, Romain Rolland, Barbusse, discussioni e lettere dei lettori.<sup>93</sup>

È allora Müller stesso a farsi sobrio biografo di sé, riconducendo il proprio passato a una rete di eventi da cui sembra quasi espunta ogni partecipazione personale. Significativo di tale atteggiamento è lo scarno, asciutto resoconto dell'arresto del padre da parte della polizia nazista nel '33:

Poi l'arresto di mio padre, nel 1933 [...]. Avevo una cameretta tutta per me, ero a letto, era mattino abbastanza presto, saranno state le cinque, le sei. Mi

---

habe ich damals auch die Inhalte aufgenommen, aber es gibt keine Erinnerung mehr daran [...]. Diese ganze Zeit war der Grundstock für mindestens zwanzig Jahre meiner Arbeit.» Ivi, p. 47.

93 «Dieser Großvater war sozialdemokratisch erzogen, er war Sozialdemokrat auf eine ganz unintellektuelle Weise [...]. Ich war in den Ferien oft bei ihm. Er hatte noch alte Jahrgänge sozialdemokratischer Zeitschriften vom Anfang des Jahrhunderts. Das war mein Hauptlesestoff mit zehn, zwölf, dreizehn Jahren. Es gab da Texte von Gorki, Romain Rolland, Barbusse, Diskussionen und Leserbriefe.» Ivi, p. 16.

svegliai, nella stanza accanto voci e urla. Quelli buttavano libri sul pavimento, ripulivano la biblioteca dalla letteratura di sinistra. Vidi attraverso il buco della serratura che picchiavano mio padre. Indossavano le uniformi delle SA, mia madre era in piedi di fianco a loro. Tornai a letto e chiusi gli occhi. Poi erano ritti sulla porta. A occhi socchiusi vedevo solamente l'ombra e finì di dormire anche quando mio padre gridò il mio nome. Il motivo di questo primo arresto: mio padre non era più nella SPD ma nella SAP. [...] Quelli della SAP erano particolarmente sospetti, non erano ancora comunisti ma neanche più socialdemocratici.<sup>94</sup>

In modo analogo, l'autore tratteggia poco oltre l'antitesi ideologica tra l'ambiente familiare e quello scolastico, tra lo spirito socialista e i rituali nazisti, tra la «forteza» dello spazio domestico e la realtà del mondo esterno dove «i nazisti sono il nemico».<sup>95</sup> Su questa polarità si innesta la breve notazione del secondo arresto paterno, che comporta, tra l'altro, una nuova epurazione della biblioteca:

A casa si metteva tutto in discussione e a scuola non si poteva dire ciò che si sentiva e di cui si parlava a casa. D'altra parte dai rituali nazisti derivava un certo fascino. Il verso della canzone: "noi continueremo a marciare quando tutto andrà in frantumi" mi provocava un brivido lungo la schiena. Contemporaneamente mio padre mi insegnava l'Internazionale: "... solenne è l'ultima battaglia". [...] Nel 1940 mio padre fu di nuovo arrestato, poiché nel giorno del Patto di non aggressione aveva letto in fabbrica ad alta voce da *Mein Kampf* ciò che Hitler ha scritto sul bolscevismo. Passò due settimane in detenzione preventiva. Poté scagionarsi ma ci fu un'altra perquisizione della casa e la biblioteca fu nuovamente decimata.<sup>96</sup>

94 «Dann die Verhaftung meines Vaters, 1933 [...]. Ich hatte ein kleines Extrazimmer, lag da im Bett, es war morgens, ziemlich früh, fünf, sechs Uhr. Ich wurde wach, Stimmen und Gepolter nebenan. Sie schmissen Bücher auf den Boden, säuberten die Bibliothek von linker Literatur. Ich sah durchs Schüsseloch, dass sie meinen Vater schlugen. Sie waren in SA-Uniformen, meine Mutter stand daneben. Ich habe mich wieder ins Bett gelegt und die Augen zugemacht. Dann standen sie in der Tür. Ich sah blinzelnd nur den Schatten und habe mich schlafend gestellt, auch als mein Vater meinen Namen rief. Der Grund der frühen Verhaftung: Mein Vater war nicht mehr in der SPD sondern in der SAP. [...] Die SAP-Leute waren besonders verdächtig, noch keine Kommunisten, aber auch keine Sozialdemokraten mehr.» Ivi, pp. 18-19.

95 Ivi, p. 24.

96 «Zu Hause wurde über alles oppositionell geredet, und in der Schule durfte man nicht sagen, was man zu Hause hörte und sprach. Andererseits ging von den Nazi-Ritualen eine Faszination aus. Die Liedzeile: „wir werden weitermarschieren, wenn alles in Scherben fällt“ jagte mir Schauer über den Rücken. Mein Vater brachte mir zur gleichen Zeit die Internationale bei:, ... und heilig die letzte

Altrove, afferma Müller, il ricordo è stato invece «rimosso». Sono gli anni della guerra a riemergere nebulosi alla memoria dell'autore. Di essi egli rievoca solo il periodo a partire dal '44, che lo vede, dopo un breve addestramento, reclutato in un campo di lavoro obbligatorio a Schwerin, non lontano dal Mar Baltico. Il racconto di quell'esperienza si riduce a una serie di flash: il volo basso degli aerei, la comparsa dei primi carri armati sovietici, la lettura di alcuni testi di Schopenhauer e di Kant trovati nella biblioteca di una casa abbandonata, gli stivali militari troppo stretti, la notizia della morte del *Führer*. «Non so in che stato d'animo ero in questi sei mesi», afferma l'autore, «non riesco a ricordarmi di aver avuto paura, mi ricordo solo degli stivali, è come essere sotto shock dopo un incidente». <sup>97</sup> In una sorta di cortocircuito, è ora il peso dei fatti a siglare la frattura dell'io di fronte alla propria storia, come testimonia Müller stesso in passo successivo dell'intervista:

*Non ti è facile ricordare*

Questo è dovuto senza dubbio a un'eccessiva pressione dell'esperienza, a esperienze scioccanti che non si possono rielaborare senza disturbi. Dunque si sviluppano meccanismi di rimozione. <sup>98</sup>

Altrettanto annebbiato è il ricordo del viaggio di ritorno a Waren, dove abita la famiglia. Ancora una volta si susseguono, nella rievocazione dell'autore, frantumi di memoria: il treno pieno di donne e bambini, le

---

Schlacht“. [...] 1940 wurde mein Vater noch einmal verhaftet, weil er in seinem Betrieb aus *Mein Kampf* vorgelesen hatte, was Hitler über den Bolschewismus geschrieben hat, am Tag des Nichtangriffspakts. Er war zwei Wochen in Untersuchungshaft. Er konnte sich herausreden, aber es gab wieder eine Hausdurchsuchung, die Bibliothek wurde wieder dezimiert.» Ivi, pp. 30-31. Il verso “und heilig die letzte Schlacht” è tratto in realtà non dall'*Internazionale* ma dall'inno *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* [Fratelli, al sole, alla libertà], libera versione di un canto operaio russo scritto tra il 1895 e il '96 dal rivoluzionario Leonid Petrowitsch Radin. Tradotto in tedesco nel 1918 dal direttore d'orchestra Hermann Scherchen, esso diviene uno degli inni più diffusi all'interno del movimento operaio. Dopo la Seconda guerra mondiale *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* sarà assunto sia dalla SPD a Ovest, sia dalla SED a Est come uno degli inni di partito. Nella Rdt, il suo radicato legame con il mondo operaio è testimoniato dal fatto che esso verrà intonato dai dimostranti durante le manifestazioni del 17 giugno 1953.

97 Ivi, pp. 36-37.

98 «Die Erinnerung fällt Dir nicht leicht. / So etwas entsteht sicher aus einem Überdruck an Erfahrung, Erfahrungen, die schockhaft sind, dass man sie nicht ohne Störungen verarbeiten kann. Also entwickelt man Verdrängungsapparate.» Ivi, pp. 72-73.

perquisizioni da parte dei soldati russi, il suo arresto ad opera degli americani, il breve periodo trascorso in un campo di prigionia. E, a chiusa, l'affermazione: «come sono uscito dal campo non me lo ricordo». <sup>99</sup> La scissione tra passato e presente, lo iato dell'io di fronte alla propria storia diventano allora il fulcro di un racconto che problematizza l'azione stessa di raccontarsi.

---

99 Ivi, p. 40.



### 3.

## A REBOURS: IL DOPOGUERRA E GLI ANNI CINQUANTA

#### 3.1 *La “Stunde Null” della storia tedesca*

Il settimo libro dell’Apocalisse è aperto, la profezia si è avverata. [...] Uno scenario da fine del mondo.<sup>1</sup>

È Kunert a evocare lo spettro della Berlino bombardata, in cui avanza l’esercito sovietico. Con l’amarezza di chi guarda all’indietro le macerie mai ricomposte della storia umana, l’autore ripercorre, ancora una volta in un presente sospeso nel tempo, i fotogrammi visivi ed emotivi di quella che egli descrive, riprendendo un’espressione in uso nella ricerca storica e letteraria, come la *Stunde Null* – l’«ora zero»<sup>2</sup> – della vicenda tedesca, materiale e morale. Attraverso il linguaggio elaborato e condensato, dolentemente ironico, che modula tutto l’andamento del suo discorso autobiografico, Kunert si fa qui testimone del dramma degli «sconfitti della storia»<sup>3</sup> e della «civitas Berolinensis»<sup>4</sup> che tra freddo, fame e sporcizia «sprofonda nel Medioevo».<sup>5</sup> Al ricordo dell’incredulità destata dalla vista degli sconquassati carriaggi che accompagnano le «gloriose»<sup>6</sup> truppe dell’Armata rossa – descritti come vecchi e rumorosi autocarri usciti dai musei ameri-

1 «Das siebte Buch der Apokalypse ist aufgeschlagen, die Prophezeiung hat sich erfüllt. [...] Eine Endzeitlandschaft.» KUNERT 1997: 75.

2 Ivi, p. 88. Il concetto di *Stunde Null* – così come l’analogo *Nullpunkt*, «punto zero» – è stato utilizzato, in particolare nel contesto intellettuale tedesco-occidentale, per designare il periodo dell’immediato dopoguerra, inteso, al contempo, come “punto morto” della storia e della cultura tedesca a seguito della barbarie nazista e come momento iniziale della ricostruzione politica e ideologica. Nell’ambito del dibattito critico sulla rimozione del passato nazionalsocialista, particolarmente vivo nella Germania federale alla fine degli anni Sessanta, l’espressione «ora zero» ha anche assunto, con accezione negativa, la connotazione di “tabula rasa” della memoria.

3 Ivi, p. 92.

4 Ivi, p. 112.

5 *Ibid.*

6 Ivi, p. 88.

cani della Ford – segue la descrizione dell'affamata popolazione berline-  
se impegnata a far razzia di generi alimentari, dei morti abbandonati per  
strada, dei soldati sovietici che, «come stanchi insetti»,<sup>7</sup> si arrampicano  
su alberi e lampioni per ripristinare le linee telefoniche, requisiscono ogni  
sorta di attrezzi utili, sondano il terreno alla ricerca di armi nascoste. Sono,  
queste, immagini non lontane da quelle che il lettore è abituato a incontrare  
nella lirica dell'autore.

Se nelle pagine di Kunert prevale la memoria della capitale occupata  
e dei suoi abitanti che lottano per sopravvivere e per recuperare una par-  
venza di normalità, il racconto di Heiner Müller e il narrato di Günter de  
Bruyn aprono invece, in convergenza tematica, uno squarcio sulla realtà  
della provincia. Come si è detto, dopo una breve permanenza in un campo  
di prigionia americano Heiner Müller ritorna nel '45 a Waren. Nello stesso  
periodo de Bruyn, rientrato dal fronte orientale, termina gli studi con la  
frequenza a Potsdam di un corso per docenti e viene quindi destinato a  
un paese di campagna del Brandeburgo, dove è chiamato a sostituire un  
anziano maestro allontanato dall'insegnamento per essere stato iscritto al  
partito nazionalsocialista. Appartiene a entrambi gli autori il ricordo delle  
ripercussioni dell'occupazione sovietica sulla popolazione tedesca. Mentre  
la narrazione di de Bruyn si focalizza sugli arresti dei tedeschi arruolati  
durante la guerra nella *Wehrmacht* – arresti a cui egli sfugge per una serie  
di circostanze fortuite –, il racconto di Heiner Müller rievoca le vessazioni  
perpetrate sulle donne dai soldati dell'Armata rossa. «Un motivo di suici-  
dio era la paura dei russi»,<sup>8</sup> annota l'autore, menzionando le irruzioni dei  
militari nelle case dei civili e i ripetuti stupri collettivi.

Ma questi sono anche gli anni delle prime espropriazioni, nelle zone  
orientali, di terre e beni in genere, e delle prime fughe a Ovest. Dell'esper-  
ienza di Heiner Müller presso l'ufficio amministrativo dell'autorità cir-  
condariale di Waren preposta all'applicazione delle norme per la riforma  
agraria si è già detto in precedenza.<sup>9</sup> De Bruyn parla a questo proposito di  
un «terrore di stato» che comincia ad agire contro ogni opposizione ideolo-  
gica e colpisce innanzitutto i proprietari terrieri:

7 *Ibid.*

8 MÜLLER 1992: 48. Questo doloroso tema è presente d'altronde anche in *Zwischen-  
bilanz*, laddove de Bruyn accenna con pudore alla violenza subita dalla madre.  
Per un'ulteriore testimonianza si rimanda ad ANONYMA: *Eine Frau in Berlin. Ta-  
gebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*, Frankfurt am Main 2003.  
Trad. it. di Palma Severi, *Una donna a Berlino. Diario aprile-giugno 1945*, Torino  
2004.

9 Si veda, a questo proposito, il paragrafo 2.4 del presente lavoro.



Ora gli arresti disturbavano il mio idillio agreste. La fuga in massa dei contadini a Ovest indotta dalle misure repressive non era ancora iniziata, ma già si preannunciava attraverso casi singoli. [...] Nel paese vicino un uomo fu arrestato perché all'osteria aveva paragonato Stalin a Hitler, e un altro, che aveva salvato dall'espropriazione i mobili di un legittimo proprietario terriero, scomparve in uno dei lager di internamento della cui esistenza certo si sapeva ma non si parlava. Il terrore di stato era diretto soprattutto contro i proprietari terrieri [...].<sup>10</sup>

Alla rappresentazione negativa del controllo sovietico, contraddistinto sin da subito da azioni di sopraffazione, fa da contrasto in *Zwischenbilanz* il ritratto edulcorato dei soldati americani, puliti e ben nutriti, che distribuiscono ai bambini gomme da masticare e cioccolata – «secondo il cliché di quegli anni»<sup>11</sup> come annota lo stesso autore. Il giudizio di de Bruyn va, però, oltre questa descrizione stereotipata. Già in queste prime pagine sull'immediato dopoguerra emerge in modo evidente la sua posizione critica nei confronti del comunismo sovietico, che con il suo culto della persona e la sua ortodossia gli pare replicare, sotto segno opposto, alcuni meccanismi del nazionalsocialismo. Da qui la speranza, poi delusa, che anche il Brandeburgo finisca sotto la giurisdizione americana:

Era ancora viva la comune convinzione, alimentata da nient'altro se non dal desiderio, che le forze di occupazione occidentali avrebbero occupato oltre a Berlino anche la zona circostante, cioè la Marca di Brandeburgo, e tanto più chiaramente i fatti della guerra fredda confutavano tale convinzione, tanto più saldamente essa si radicava.<sup>12</sup>

Anche Kunert si sofferma, per quanto con modalità e significati differenti, sui ricordi legati ai suoi contatti con i soldati sovietici e con quelli americani. La natura del suo rapporto con i russi è delineata alla luce della tragedia

10 «Verhaftungen störten nun meine Dorfidylle. Die durch Repressalien veranlasste Massenflucht der Bauern nach Westen hatte noch nicht begonnen, aber sie kündigte sich durch Einzelfälle schon an. [...] Im Nachbardorf wurde einer verhaftet, weil er in der Kneipe Stalin mit Hitler verglichen hatte, und ein anderer, der die Möbel eines Gutsbesitzers vor der Enteignung gerettet hatte, verschwand in einem der Internierungslager, von deren Existenz man zwar wusste, aber nicht sprach. Der staatliche Terror richtete sich vor allem gegen die Landbesitzer [...]» DE BRUYN 1992: 366.

11 Ivi, p. 363.

12 «Noch war allgemein der durch nichts als durch Wünsche genährte Glaube rege, die westlichen Besatzungsmächte würden außer Berlin auch sein Umland, die Mark Brandenburg also, besetzen, und je deutlicher alle Tatsachen des kalten Krieges dagegensprachen, desto massiver setzte dieser Glaube sich fest.» *Ibid.*

della *Shoah*. Si tratta innanzitutto della memoria del gesto di disprezzo con cui un ufficiale sovietico respinge la richiesta materna di un trattamento migliore nell'attribuzione dei generi alimentari in quanto ebrei. In una sorta di monologo interiore che vuole ricreare il punto di vista di un tempo, l'autore dà voce a una delusione – quella inerente l'idea dei russi come liberatori e soccorritori degli ebrei – che diviene, nella prospettiva autobiografica complessiva, anticipazione di disillusione e pessimismo nei confronti del proprio destino:

Il mio moscovita, il mio bolscevico con la stella rossa, come la mia, un antisemita?! Come è possibile?! Per quale motivo questo tipo è qui se non per noi? Ci allontaniamo mogli. [...] Il nostro rapporto con la forza d'occupazione sovietica è finito prima di cominciare.<sup>13</sup>

Sul motivo dell'aspettativa frustrata si innesta, poco oltre, il tema della colpa tedesca. La narrazione dell'inaspettato reclutamento ad opera di alcuni soldati sovietici, che lo costringono a scaricare vagoni di coke, si traduce nella rivendicazione di una sua diversità dal resto della popolazione:

Dobbiamo scaricare dei vagoni. Coke per la centrale del gas. Tu prendi una pala, tu un'altra. [...] Ma la forza sovietica ha fatto i conti senza di me. Io non ho alcuna colpa da scontare [...].<sup>14</sup>

L'immagine che Kunert conserva degli americani ha tratti simili a quella veicolata da de Bruyn: militari lindi e ben alimentati, in possesso di prodotti rari come latte in polvere, Nescafé e pasta dentifricia. È l'ammirazione per quei soldati «che non devono negarsi alcun desiderio» a spingere il giovane Kunert a vestirsi come loro, con tanto di giacca e camicia di originale tessuto militare, e a riconoscere nelle canzoni di Glenn Miller la «musica di un mondo nuovo».<sup>15</sup> Se per de Bruyn la presenza degli americani costituisce la speranza di una possibile alternativa ai sovietici, in Kunert essa esercita invece il fascino di un mondo lontano dalle rovine dell'Europa. Significativa, a questo proposito, è l'esperienza di una visita al mercato

13 «Mein Moskowiter, mein Bolschewik mit dem Roten Stern, wie ich selber einen besitze, ein Antisemit?! Wie kann das sein? Wozu ist der Bursche denn hier, wenn nicht unseretwegen? Kleinlaut ziehen wir ab. [...] Unsere Beziehung zur sowjetischen Besatzungsmacht ist beendet, ehe sie begonnen hat.» KUNERT 1997: 90.

14 «Wir sollen Waggonen entladen. Koks für die Gasanstalt. Du eine Schippe und du eine Schippe. [...] Aber die Sowjetmacht hat ihre Rechnung ohne mich gemacht. Ich habe keine Schuld abzutragen [...].» Ivi, p. 94.

15 Ivi, p. 97.

nero insieme a un sergente statunitense e a un amico fotografo in veste di interprete. L'autore conserva la sensazione di aver fatto parte, per quel breve momento, di un eventuale diverso corso della storia. Tale sensazione, restituita in un'esposizione punteggiata dall'ironia, non sembra però contenere una presa di posizione ideologica, ma appare piuttosto legata alla sola sfera ideale, quella relativa alla possibilità di un destino differente. Si veda il passo in questione:

Se avessi avuto un'inclinazione per le lingue e una predisposizione militare, forse mi sarebbe stato concesso un futuro completamente diverso. [...] Purtroppo mi sono giocato il mio ruolo come eroe del mondo occidentale. Tuttavia il mio americanesimo continua a sussistere indisturbato e non viene neppure sfiorato da ciò che presto sarà chiamata "coscienza socialista".<sup>16</sup>

Qual è invece l'ottica con cui il soldato americano S.H. guarda alla popolazione tedesca? Di stanza in Germania fino alla fine del '45, Heym è assegnato – come si è detto – alla sezione dell'esercito preposta al trattamento dei prigionieri di guerra. Il contatto diretto non solo con i *Täter*, con i nazisti, ma anche con i semplici civili mette ora in discussione la visione, precedentemente diffusa dalle colonne del «Volksecho», dei tedeschi come vittime del nazismo. Quel popolo, il cui silenzio era apparso a S.H. come una protesta udibile, diventa ora oggetto di una dura condanna: non solo non vi è stata pressoché alcuna resistenza interna, ma gran parte della popolazione si è identificata con il *Reich*. La precedente certezza della separazione tra identità tedesca e nazismo sembra a questo punto spazzata via dalla convinzione che «il sistema poteva aver funzionato solo se tutti avevano collaborato a muovere gli ingranaggi» e che «dunque tutti, consapevoli o meno della loro colpa, erano responsabili». <sup>17</sup> Un giudizio netto, questo, che innesca in S.H. un sentimento di rifiuto nei confronti della propria origine – «quanto vi era in lui di tedesco, e sperava non fosse più molto, fu rimosso» si legge al proposito<sup>18</sup> – e che condiziona le successive scelte dell'autore, prima fra tutte quella di rimanere, dopo il congedo dall'esercito, negli Stati Uniti.<sup>19</sup>

16 «Vielleicht wäre mir, unter Voraussetzung sprachlicher Talente und militärischer Neigungen, eine gänzlich andere Zukunft beschieden gewesen. [...] Meine Rolle als Held der westlichen Welt ist leider ausgespielt. Doch mein Amerikanertum besteht ungestört weiter und wird nicht einmal von dem tangiert, was man bald „sozialistisches Bewusstsein“ nennen wird.» Ivi, pp. 100-101.

17 HEYM 1988: 363.

18 Ivi, p. 362.

19 Al contesto dell'immediato dopoguerra nella zona di occupazione americana

### 3.2 *Le premesse politiche e ideologiche della Rdt. Le prime storture*

Prima di proseguire nella lettura delle autobiografie è opportuno soffermarsi brevemente sul panorama politico e culturale della Germania – in particolare su quello della zona di occupazione sovietica – nell'immediato dopoguerra.

Nonostante la condizione di disfatta morale e materiale che regna nel paese, la ripresa della vita artistica e della discussione ideologica si rivela sin da subito piuttosto rapida, mostrando segni di dinamismo e vivacità. Sono anni di fermento e di ricerca, nota Cesare Cases nel saggio del 1963 *Alcune vicende e problemi della cultura nella Rdt*.<sup>20</sup> Al centro del dibattito è il confronto con il recente passato nazionalsocialista, l'interrogarsi sulle cause che hanno condotto al tracollo della Repubblica di Weimar e, di conseguenza, al baratro del nazismo. "Cosa è successo e come è potuto succedere?" – questa la domanda che riecheggia tra gli intellettuali tedeschi dentro e fuori la Germania.

In questo contesto, il marxismo non rappresenta l'unica e incontrastata corrente ideologica, ma coesiste con altre visioni politiche, talora in parte affini, talora contrastanti. Che esso acquisti progressivamente spazio e prestigio, in particolare presso le giovani generazioni, si spiega secondo Cases con il fatto che il marxismo sembra rappresentare l'unico movimento capace di tramutare il proprio impianto teorico in un concreto impegno sociale:

Alla fine della Seconda guerra mondiale si imponeva al popolo tedesco il compito di riconsiderare, alla luce della recente catastrofe, il proprio passato. Coloro che avevano combattuto il nazismo o ne erano rimasti immuni avevano tutti, da Thomas Mann a Friedrich Meinecke, qualcosa da dire. Tuttavia nessuna corrente ideologica poteva dare una risposta così precisa ed esauriente quanto quella mar-

---

Heym dedica il romanzo, redatto in lingua inglese, *The Crusaders*, Boston 1948 (trad. it. di Jole Pinna Pintor, *I crociati in Europa*, Torino 1954). Come già per il precedente romanzo *Hostages*, in *Nachruf* Heym introduce il lettore nella sua fucina creativa, ripercorrendo per sommi capi i momenti della stesura dell'opera. Respinto inizialmente dalla casa editrice Little & Brown, che ne considera il *plot* troppo farraginoso, il testo viene pubblicato a seguito di una sua rielaborazione a cui partecipa anche la moglie dell'autore. Sarà tradotto in tedesco da Werner Grünau, con la supervisione di Heym stesso, e apparirà nel 1950 presso la casa editrice List di Lipsia con il titolo *Kreuzfahrer von heute*.

20 CESARE CASES: *Alcune vicende e problemi della cultura nella Rdt*, in *id.: Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino 1963. Si cita dalla ristampa a cura di Fabrizio Cambi, Trento 2000, pp. 93-138, qui p. 94. Il saggio di Cases, nato da un soggiorno di studio a Lipsia tra il 1956 e il '57, è ancora oggi di fondamentale interesse per ricostruire il contesto ideologico e culturale di quegli anni.

xista. E una risposta, soprattutto, positiva, poiché [...] le vecchie classi dirigenti, a parte quei pochi spiriti in cui il pathos democratico assumeva un sincero accento militante, non avevano da offrire che vaghi orizzonti liberali [...].<sup>21</sup>

È la zona sotto il controllo sovietico a costituire il terreno fertile per eccellenza del marxismo. Qui esso viene «manifestamente incoraggiato e protetto»,<sup>22</sup> non da ultimo attraverso l'immediata messa in circolazione delle opere di Karl Marx e Friedrich Engels, degli scritti di Franz Mehring e di György Lukács sulla storia e sulla letteratura tedesca. Alla fine dell'aprile '45 ha inoltre fatto ritorno a Berlino, grazie all'appoggio dell'amministrazione militare sovietica, il gruppo dirigente della KPD, il partito comunista tedesco guidato da Walter Ulbricht. Per i suoi membri – che hanno trascorso gli anni del nazismo a Mosca – la rinascita della Germania deve passare innanzitutto attraverso l'analisi delle ragioni della sconfitta subita dalla sinistra nel '33 e il recupero della politica del fronte popolare di cui si è detto.

A sostenere il rinnovamento politico-ideologico di questi anni sono, in ambito culturale, innanzitutto quegli intellettuali – nella maggior parte comunisti o socialisti – che, emigrati all'estero durante il regime hitleriano, rientrano ora in Germania, scegliendo perlopiù come residenza la parte orientale del paese. Tra gli altri, giungono dall'Urss Johannes Becher, dal Messico Anna Seghers, dagli Stati Uniti Bertolt Brecht e Ernst Bloch. In modo affine alla linea di pensiero improntata al fronte popolare, essi sostengono la necessità di ricostruire una cultura tedesca democratica e antifascista, riallacciandosi innanzitutto ai momenti e agli elementi progressisti riconoscibili nella tradizione umanistica. «Risvegliare la grande cultura tedesca», riacquisirne l'«eredità classica», riscoprendo «i valori di cui è stata espressione l'opera di Goethe, Schiller, Lessing»: questo il senso del discorso tenuto da Johannes Becher nel '47 in occasione del primo congresso del *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*<sup>23</sup> – l'associazione culturale per il rinnovamento democratico della Germania. Di tale organismo fanno parte, almeno in questa prima fase, oltre ai numerosi aderenti alla sinistra, anche diverse figure di formazione borghese. Per

21 Ivi, p. 93.

22 *Ibid.*

23 Si cita liberamente da MANFRED JÄGER: *Kultur und Politik in der DDR*, Köln 1994, p. 6. Fondato a Berlino nel 1945, il *Kulturbund* si ispira alla *Free German League of Culture in Great Britain*, l'organizzazione antifascista fondata nel '38 a Londra per promuovere, attraverso convegni e iniziative editoriali, la cultura legata al fronte popolare. Inizialmente rivolto agli appartenenti a entrambi i settori d'occupazione, orientale e occidentale, il *Kulturbund* restringe, nel '47, il proprio campo d'azione alla sola zona d'occupazione sovietica.

tutti questi intellettuali non si tratta dunque di inaugurare un “anno zero” della storia tedesca, quanto piuttosto di restituire alla coscienza collettiva quel percorso letterario che partendo dall’Illuminismo, attraverso il Classicismo di Weimar e il *Vormärz*, giunge fino al Realismo ottocentesco.

Accanto al richiamo al patrimonio culturale classico-umanistico, il manifesto programmatico esposto da Becher prevede la diffusione della letteratura socialista della Repubblica di Weimar e di tutti quegli scritti di carattere più o meno documentario (diari, memorie, testi autobiografici, romanzi) ispirati alla resistenza e composti negli anni del nazismo o nell’immediato dopoguerra.<sup>24</sup> Opere che – parafrasando le parole di Bertolt Brecht – contribuiscono alla comprensione critica del recente passato nazionalsocialista e, in quanto tali, concorrono alla costruzione del futuro. Già nell’agosto ’45 la casa editrice Aufbau, afferente al *Kulturbund* e diretta da Erich Wendt, pubblica per esempio il romanzo di Anna Seghers *Das siebte Kreuz* [La settima croce], incentrato sulla fuga di sette prigionieri da un campo di concentramento.<sup>25</sup> Un mese più tardi, sotto la direzione di Klaus Gysi, appare il primo numero della rivista dell’associazione – chiamata anch’essa «Aufbau» – e l’anno successivo, sotto la guida di Heinz Zöger e Gustav Just, inizia la stampa del settimanale «Sonntag». Due testate, queste, impegnate nella divulgazione della letteratura tedesca antifascista e progressista.

Ai temi della guerra e del nazismo si affiancano inoltre presto, anche per effetto della ricezione del realismo socialista sovietico formulato vent’anni prima da Maxsim Gor’kij, i contenuti didascalici di quella prosa che, modellata sul «paradigma distruzione-ricostruzione», ha il compito di veicolare «l’ethos e la vitalità di un mondo carico di speranze socialiste».<sup>26</sup> Il modello ideologico di tale indirizzo fa capo alla concezione del “rispecchiamento” elaborata da Lukács: la letteratura, di impianto marxista-leninista, deve diventare una forma di conoscenza riproducendo la realtà che esiste al di fuori del soggetto, deve dunque rappresentare il mondo delle strutture economico-sociali e i contrasti di classe, illustrare ciò che è “tipico” dell’essere e del divenire collettivo e individuale.

24 Per una panoramica generale sulla letteratura dell’immediato dopoguerra si rimanda a EMMERICH 1996: 86-95.

25 Tre anni più tardi, sempre presso Aufbau, appare il successivo romanzo della Seghers, *Die Toten bleiben jung* [I morti non invecchiano], volto invece a ripercorrere, attraverso il destino di tre generazioni, la storia della sinistra tedesca prima spartachista e poi antifascista lungo un arco di tempo che va dalla rivoluzione del novembre 1918 fino alla fine della Seconda guerra mondiale.

26 LUIGI FORTE: *Soggettività e socialismo. Intellettuali e politica nella Rdt*, in *id.: Le forme del dissenso*, Torino 1987, p. 183.

Il complessivo orientamento culturale promosso dal *Kulturbund* è ben visibile, oltre che nei cartelloni teatrali – su cui troneggiano *Nathan der Weise* di Lessing, *Iphigenie* di Goethe e *Wilhelm Tell* di Schiller –, nei cataloghi delle biblioteche pubbliche, sottoposti peraltro a un rigoroso programma di “denazificazione” che prevede l’eliminazione di tutti i testi improntati all’ideologia fascista.

In questo panorama, la lettura incrociata delle autobiografie prese in esame rivela come già agli albori della costruzione del socialismo siano rintracciabili le prime avvisaglie di una regolamentazione della cultura da parte delle autorità politiche e dei loro organismi. Che la censura colpisca anche opere ideologicamente scomode, in quanto manipolate da una distorta lettura nazista, lo testimonia Heiner Müller quando riferisce di essersi impossessato di un’edizione completa degli scritti di Nietzsche altrimenti destinata al macero.<sup>27</sup> All’epoca egli, rientrato a Waren, viene preposto insieme a un suo vecchio professore alla pulizia del patrimonio librario di tutte le biblioteche del circondario, anche di quelle private. L’esperienza si ripete alcuni anni dopo – siamo nel periodo della fondazione della Rdt, avvenuta il 7 ottobre 1949 – nella cittadina sassone di Frankenberg, dove il padre dell’autore ricopre la carica di sindaco. Significativo per la ricostruzione dei meccanismi di controllo della cultura messi in atto nella giovane repubblica socialista è il racconto delle gratifiche assegnate al bibliotecario, con cui Müller lavora, in base alla quantità di «letteratura progressista» che egli riesce a dare in prestito ai lettori, per lo più attempate signore in cerca di romanzi di intrattenimento:

Egli [il bibliotecario, D.N.] riceveva delle gratifiche se dava in prestito la maggior quantità possibile di letteratura progressista. Bredel, Becher, Šolochov, Gor’kij. Nessuno però li voleva leggere. Le signore anziane chiedevano sempre Ganghofer. Il bibliotecario aveva un “armadietto dei veleni”, lì dentro c’erano Ganghofer e Rudolf Herzog, la vecchia robbaccia. Le signore anziane ricevevano allora Ganghofer e Herzog, ma solo se prendevano anche Marchwitza e Bredel o Šolochov. Questi libri venivano restituiti sempre intonsi, mentre Ganghofer diventava sempre più sporco.<sup>28</sup>

27 MÜLLER 1992: 46.

28 «Er [der Bibliothekar, D.N.] kriegte Prämien, wenn er möglichst viel progressiv-e Literatur auslieh. Bredel, Becher, Scholochow, Gorki. Das wollte aber keiner lesen. Die alten Damen fragten immer nach Ganghofer. Der Bibliothekar hatte einen Giftschrank, da war Ganghofer drin und Rudolf Herzog, der alte Schund. Die alten Damen kriegten dann Ganghofer und Herzog, aber nur, wenn sie auch Marchwitza mitnahmen und Bredel oder Scholochow. Diese Bücher kamen immer ganz sauber zurück, und Ganghofer wurde immer dreckiger.» Ivi, p. 65.

Parallelamente, de Bruyn ricorda invece l'indottrinamento a cui sono sottoposti docenti e allievi nelle scuole. Già bollato al termine del corso per insegnanti come persona riluttante al "collettivo", guardato con sospetto a causa del reiterato rifiuto sia di iscriversi alla SED – il partito socialista unitario nato nel '47 dalla fusione della KPD con la SPD e guidato da Walter Ulbricht – sia di collaborare come responsabile alla *Freie Deutsche Jugend* – l'associazione che raggruppa i giovani al di sopra dei 14 anni –, egli è infine denunciato per aver citato durante una lezione un passo di Schiller in cui si esalta il singolo individuo rispetto alla collettività. A rientrare nella linea culturale ufficiale pare essere solo un "certo" Schiller. Così commenta ironicamente l'autore:

La citazione contestata, da me utilizzata nel corso della lezione di tedesco nelle classi superiori, era una delle *Xenien* del 1796, quella in cui si dice che chiunque sia anche di per sé intelligente e assennato se fosse in un *corpore* diventerebbe uno sciocco. E proprio il compagno ispettore scolastico e i suoi due assistenti mi fornirono, quando mi interrogarono, un'ulteriore prova della bontà di questa affermazione, spiegandomi in tutta serietà che il classico aveva forse ragione per il suo tempo, ma nel nostro valeva il principio che un collettivo con la giusta coscienza è più intelligente della somma dell'intelligenza dei suoi membri.<sup>29</sup>

La stessa atmosfera di condizionamento de Bruyn narra di averla vissuta a Berlino est, dove nell'autunno del '49, proprio in coincidenza con la fondazione del nuovo stato, egli inizia a seguire un corso di formazione per bibliotecari. La scelta di proseguire gli studi nel settore orientale della città è riconducibile a motivi di semplice ordine pratico: un numero più ridotto di candidature e condizioni di ammissione all'apparenza più agevoli gli hanno fatto sperare nell'accoglimento della sua domanda di frequenza. Ripercorrendo questa esperienza, de Bruyn precisa come dietro la facciata di un ambiente familiare, contraddistinto dal "tu" generale, si perpetrasse un insegnamento coercitivo, che comportava un'intransigente imposizione ideologica:

29 «Das beanstandete Zitat, das ich im Deutschunterricht der oberen Klassen verwendet hatte, war eine der *Xenien* von 1796, die besagt, dass ein jeder, sei er für sich auch klug und verständig, wenn er in Corpore wäre, zum Dummkopf würde. Und der Genosse Schulrat und seine zwei Beisitzer erbrachten, als sie mich darüber verhörten, selbst einen neuerlichen Beweis dieser Behauptung, indem sie mir allen Ernstes erklärten, dass der Klassiker für seine Zeit vielleicht recht gehabt habe, in unserer aber der Grundsatz gelte, dass ein Kollektiv mit dem richtigen Bewusstsein klüger sei als die Klugheitssumme seiner Mitglieder.» DE BRUYN 1992: 367.



Essa [la scuola per bibliotecari, D.N.] era diretta da persone che consideravano il loro unilaterale sapere come la quintessenza di tutte le verità, credevano a Stalin come al redentore, chiamavano questa fede scienza, ritenevano giuste e definitive la loro morale e la loro estetica, dichiaravano uguali tutti gli uomini, si sentivano però tacitamente un'élite e usavano l'educazione e l'insegnamento come mobilitazione della massa – erano dunque, in poche parole, una fedele immagine dello stato che stava nascendo in quei giorni.<sup>30</sup>

Altrove, la descrizione del suo «training nel rapporto con il potere»<sup>31</sup> si carica di toni ridicolizzanti. Nel passo che segue, l'ottusità dei docenti del corso è adombrata attraverso la sottolineatura irridente del valore da loro attribuito ai *Fondamenti del leninismo* di Stalin, eletti a manuale ultimo di riferimento per tutte le questioni dell'esistenza:

Nel caso di dispiaceri amorosi, scetticismo politico o crisi matrimoniali era consigliato lo studio dei *Fondamenti del leninismo*; poiché lì dentro c'era già, a quanto si diceva, la risposta a qualunque domanda.<sup>32</sup>

Le ultime pagine di *Zwischenbilanz* e le iniziali di *Vierzig Jahre*, in cui la narrazione riprende, in sovrapposizione, proprio dal corso per bibliotecari, sintetizzano la posizione di dissenso manifestata da de Bruyn nei confronti del socialismo reale e, in modo particolare, di uno stato in cui egli ha riscontrato fin da subito caratteristiche ben precise: dogmatismo, indottrinamento, mancanza di democrazia.

Nella sua analisi de Bruyn è senza dubbio acuto nell'individuare le distorsioni ravvisabili nell'apparato politico-culturale della Rdt e nel mettere in luce come queste fossero riconducibili, non da ultimo, alle meschinità e agli arrivismi di certi funzionari. A questo proposito, egli ricorda come tra i sinceri sostenitori del progetto socialista si mescolassero anche meri carrieristi alla ricerca della via più breve per ottenere una posizione sociale di rilievo. Sono proprio questi «falsi credenti», di cui lo stato si è purtroppo

30 «Sie [die Bibliotheksschule, D.N.] wurde von Leuten geleitet, die ihr einseitiges Wissen für die Quintessenz aller Wahrheiten hielten, an Stalin wie an den Erlöser glaubten, diesen Glauben Wissenschaft nannten, ihre Moral und Ästhetik für richtig und endgültig hielten, alle Menschen für gleich erklärten, sich selbst aber unausgesprochen als Elite empfanden und Erziehung und Lehre wie Agitation handhabten – die also, kurz gesagt, ein treues Abbild des Staates waren, der in diesen Tagen entstand.» Ivi, pp. 372-373.

31 Ivi, p. 373.

32 «Bei Liebeskummer, politischer Skepsis oder bei Ehekrisen wurde das Studium der *Grundlagen des Leninismus* empfohlen; denn dort stand angeblich die Antwort auf jede Frage schon drin.» *Ibid.*

servito per consolidare la propria struttura burocratica, che l'autore dice di aver fatto successivamente «bersaglio della sua critica».<sup>33</sup>

Attento al contempo alle dinamiche del potere e della sottomissione a esso, de Bruyn abbozza già in queste prime pagine dedicate alla Rdt la delicata riflessione sui meccanismi dell'obbedienza, osservando come i tedeschi dell'Est – lui compreso – abbiano dimostrato sin dall'inizio un generale atteggiamento di acquiescenza alle direttive emanate dall'alto. Quello della «sottomissione» (*Unterwerfung*) e dell'«adattamento» (*Anpassung*)<sup>34</sup> è un tema su cui l'autore ritornerà a riflettere in *Vierzig Jahre*, anche in rapporto alla propria posizione di scrittore nella Rdt.<sup>35</sup>

Impiegato prima nella biblioteca di Oberschöneweide, nel distretto di Köpenick, poi dal '53 all'Istituto centrale di biblioteconomia, de Bruyn testimonia con dovizia di particolari la progressiva irreggimentazione, attuata dall'apparato, del patrimonio bibliotecario, che si vuole spogliato di tutte le opere non aderenti ai propugnati principi del realismo socialista. Autori come Musil, Döblin, Proust, Flaubert, Joyce, Kafka e Remarque sono bollati come “decadenti”. E poiché la paura di commettere un errore era maggiore della conoscenza letteraria furono eliminate anche opere considerate pericolose in quanto sconosciute – commenta l'autore a proposito dei giudizi tranchant del suo responsabile all'Istituto. La descrizione di questo organismo in continua espansione, polimorfa struttura volta all'autoconservazione e alla proliferazione degli uffici e delle loro mansioni dà bene l'idea della capillare rete burocratica in cui si articolava lo stato.

Lucido nell'analizzare il proprio comportamento di allora, de Bruyn riconosce con onestà i limiti del suo atteggiamento critico, mai sfociato, almeno in quei primi anni, in momenti di dissenso o comunque di aperto confronto. Nella visione retrospettiva quel mancato esporsi gli appare conseguenza di una condotta vile e meschina. Rievocando il suo incarico all'interno di una commissione demandata alla scelta delle opere da inserire nei cataloghi delle biblioteche, egli rammenta di aver collaborato a

33 Ivi, p. 275.

34 DE BRUYN 1996: 16.

35 Com'è noto, il tema del servilismo nei confronti dell'autorità è stato affrontato da Christa Wolf nel romanzo del 1976 *Kindheitsmuster* (trad. it. di Anita Raja: *Trame d'infanzia*, Roma 1992). Nell'asservimento al potere l'autrice individua una matrice di comportamento riconducibile all'esperienza del nazismo e ancora operante sul piano del presente. Significativamente, nell'indice posto al fondo del romanzo, uno dei capitoli reca il titolo: «Wie sind wir so geworden, wie wir heute sind? Hörigkeit» («Come siamo diventati quello che siamo oggi? Servilismo»). Su quest'aspetto si rimanda ad ANNA CHIARLONI: *Christa Wolf*, Torino 1988, pp. 83-94, in particolare pp. 91-92.

formulare giudizi che non gli appartenevano, confluiti poi in un opuscolo introduttivo al «miglioramento del patrimonio librario» ora per lui motivo di rammarico:

Per lo storico questo opuscolo [...] sarà testimonianza della politica culturale del tempo, che verso l'esterno faceva certo sfoggio di Hans Mayer, Bert Brecht e Ernst Bloch, all'interno però si chiudeva alla propria base in modo dogmatico [...]. Per me questo scritto fu e rimane motivo di vergogna, tuttavia non seppi allora trarne l'insegnamento che collaborare significa rendersi correi [...].<sup>36</sup>

Anche la memoria del proprio impegno in iniziative utili alla liberalizzazione culturale del paese diventa per de Bruyn motivo di autocritica. Nel '57 egli è incaricato, insieme al collega Herbert, di stendere un documento a sostegno della riorganizzazione delle biblioteche della Repubblica democratica sul modello occidentale a scaffalatura aperta. Da un lato, la temerarietà allora dimostrata nel sostenere l'importanza, per l'«educazione dell'uomo socialista», di visionare liberamente il patrimonio librario è attribuita nel presente della scrittura alla certezza di rimanere nell'«anonimato»: lo scritto doveva infatti essere inizialmente presentato come opera collettiva dell'Istituto. Dall'altro, la realizzazione del progetto e l'inaspettata segnalazione del proprio nome in quanto autore del testo sono ora ricordati come fonte di un pericoloso autocompiacimento e di un «ambizioso carrierismo».<sup>37</sup>

Una carriera che sarà in ogni caso troncata sul nascere dal consapevole rifiuto di de Bruyn di iscriversi alla SED. Tale decisione è ricondotta dall'autore, oltre che a motivazioni di ordine ideologico, anche alla propria diffidenza nei confronti della possibilità di «azione» del singolo all'interno dell'apparato della Rdt: «quando i compagni mi spiegavano che si doveva entrare nel partito per modificarlo, io avevo sempre l'impressione che si trattasse di un'autogiustificazione o di un'autoinganno»<sup>38</sup> – si legge al proposito.

La difficile questione del rapporto tra il singolo e lo stato, della frontiera oltre la quale l'accettazione dello *status quo* si rovescia in supina sottomissione sarà al centro, come vedremo, di molte riflessioni che de Bruyn matura alla luce della sua attività di scrittore, iniziata nel periodo a ridosso della costruzione del Muro.

36 «Für den Historiker wird dieses Blättchen [...] die Kulturpolitik dieser Zeit bezeugen, die zwar nach außen mit Hans Mayer, Bert Brecht und Ernst Bloch renommierte, sich an der inneren Basis aber dogmatisch verengte [...]. Für mich war und ist dieses Papier ein Grund zur Beschämung, doch zog ich damals daraus nicht die Lehre, dass Mitmachen Mitverschulden bedeutet [...]» DE BRUYN 1996: 35-36.

37 Ivi, p. 61.

38 Ivi, p. 62.

### 3.3 Günter Kunert.

#### *La scoperta della scrittura, la disillusione ideologica*

I primi interessi politici di Kunert coincidono con l'inizio della frequenza di un'accademia di arte applicata a Berlino. Siamo tra il 1946 e il '47, Kunert ha diciotto anni. Ricostruendo quel periodo scolastico – presto interrotto per mancanza di interesse – l'autore si sofferma sull'entusiasmo suscitato in lui dal pensiero socialista, che egli scopre attraverso i toni protestatari dell'opera dello scrittore statunitense Upton Sinclair. Tra le lezioni di disegno e le prime goffe esperienze con le coetanee, Kunert rievoca, con la consueta nota di autoironia, l'acerbo slancio ideologico e il piglio rivoluzionario della giovinezza. Ne scaturisce il racconto degli accesi comizi domestici di fronte a un padre che, per le sue posizioni liberiste e la sua pur modesta attività di artigiano, gli appare «incapace di comprendere l'emergenza sociale» di quegli anni:

A banco di prova per il mio ingenuo quanto radicale eloquio politico eleggo innanzitutto mio padre. In fin dei conti egli è l'unico capitalista che conosco. Su di lui mi esercito nella retorica. [...] "L'imperialismo è l'ultimo stadio del capitalismo! L'abbiamo vissuto noi stessi! [...] Solo l'esproprio impedisce una nuova catastrofe!" [...] Nella mia stanzetta lascio che Upton Sinclair mi illumini sul carattere criminoso del sistema capitalista [...]. Si deve porre termine allo sfruttamento attraverso un atto rivoluzionario! Da questo progetto sono esclusi naturalmente Glenn Miller e Louis Armstrong, così come Rita Hayworth, la prosperosa dea dello schermo.<sup>39</sup>

Sentendosi moralmente chiamato a una scelta, anche in conseguenza dell'acuirsi delle tensioni politiche tra i due blocchi, il giovane Kunert si iscrive, seguendo l'esempio materno, alla KPD, poiché «i comunisti sono stati i decisivi nemici di Hitler».<sup>40</sup> Nel passo che narra di quella decisione, alla precedente ironia si sostituisce il senso di disillusione che l'autore ha maturato nel corso degli anni, quasi egli non sia più in grado di ripensare a

39 «Zum Prüfstein meines naiven wie radikalen Politisierens erküre ich zuallererst meinen Vater. Er ist schließlich der einzige Kapitalist, den ich überhaupt kenne. An ihm übe ich mich rhetorisch. [...] „Der Imperialismus ist das höchste Stadium des Kapitalismus! Das haben wir doch selber erlebt! [...] Nur Enteignung verhindert neues Unheil!“ [...] In meinem halben Zimmer lasse ich mich von Upton Sinclair über das verbrecherische kapitalistische System aufklären [...]. Die Ausbeutung muss durch einen revolutionären Akt beendet werden! Selbstverständlich sind bei diesem Vorhaben Glenn Miller und Louis Armstrong ausgeklammert, ebenso Rita Hayworth, die vollbusige Leinwandgöttin.» KUNERT 1997: 101.

40 Ivi, p. 91.

quel momento senza corroderlo con l'amarezza di chi ha visto naufragare le proprie aspettative:

Si parla di nuovo di guerra. Per ora di guerra fredda. [...] La costituzione dei fronti non esime nessuno dallo schierarsi. La frase: "Mai più il fascismo!", più che un'espressione astratta per me, provoca delle conseguenze. Seguendo l'esempio di mia madre entro nel partito, di cui ho un'immagine ideale senza fondamento.<sup>41</sup>

È sul terreno della letteratura che Kunert vive i primi conflitti con l'apparato culturale. Facciamo un passo indietro. Nel ripercorrere le vicende giovanili, accanto all'iniziazione politica l'autore dà particolare rilievo al ricordo del proprio inatteso incontro con la scrittura. La necessità di battere a macchina una lettera diventa per il giovane Kunert impreveduta scoperta della propria inclinazione letteraria. Dall'attraente fantasmagoria delle lettere dell'alfabeto, impresse sulla pagina dalle pesanti battute di una vecchia Remington presa in prestito, si compone inaspettatamente una poesia, ispirata dalla vista, tra sogno e realtà, di un grosso albero di castagno che egli all'epoca scorgeva dalla finestra della sua stanza, affacciata su uno dei tanti cortili berlinesi:

Con due dita premo i tasti. Sul foglio bianco non compare alcun nome, alcun luogo, alcuna data. Al loro posto dalle lettere si formano delle sillabe, dalle sillabe delle parole, dalle parole delle frasi sull'albero che sta fuori, su come proliferi minaccioso, su come i suoi rami penetrino violenti nelle stanze tutt'intorno: la trasposizione di una minaccia indefinita in una allegoria naturale. Metto una sotto l'altra delle brevi righe. [...] È una poesia? Come in un caleidoscopio, con l'alfabeto è possibile ideare sempre nuove combinazioni. Improvvisamente la formula neotestamentaria "In principio era il verbo" acquista percettibilmente vita.<sup>42</sup>

41 «Es ist schon wieder von Krieg die Rede. Vorerst vom Kalten Krieg. [...] Die Frontenbildung lässt keinen aus. Dieser Satz: „Nie wieder Faschismus!“, mehr als ein Abstraktum für mich, bewirkt Weiterungen. Meiner Mutter folgend, trete ich der Partei bei, von der ich grundlos ideale Vorstellungen habe.» Ivi, p. 117.

42 «Mit zwei Fingern bediene ich die Tasten. Kein Name, kein Ort, kein Datum zeigt sich auf dem weißen Bogen. Statt dessen bilden sich aus den Buchstaben Silben, aus den Silben Worte, aus den Worten Sätze über den Baum draußen, wie bedrohlich er wuchert, wie seine Äste gewaltsam in die Zimmer ringsum eindringen: Die Umwandlung einer diffusen Bedrohung in ein Naturgleichnis. Kurze Zeilen setze ich untereinander. [...] Ist das ein Gedicht? Wie in einem Kaleidoskop lassen sich mit dem Alphabet immer wieder neue Kombinationen entwerfen. Auf einmal gewinnt die neutestamentarische Formel „Am Anfang war das Wort!“ merklich Leben.» Ivi, pp. 114-115.

Il brano citato è particolarmente significativo, in quanto evidenzia, ancora una volta, il processo di cesellatura linguistica mediante il quale l'autore rielabora il proprio vissuto. La rievocazione dell'inaspettato incontro con la parola scritta come inopinata rivelazione, epifania che fa del giovane Kunert un novello artefice del *logos* schiudendogli una dimensione di vita fino a quel momento sconosciuta, ha senza dubbio poco a che fare con la semplice memoria del passato. Non è la narrazione di un'esperienza, così come serbata nel ricordo, a interessare l'autore, quanto una sua determinata stilizzazione. Di quell'esperienza Kunert palesa, non senza un certo autocompiacimento, il significato simbolico, il valore che essa ha complessivamente assunto nella sua esistenza. Osservandosi come io cristallizzato in un presente fuori dal tempo, l'autore traduce il contenuto anamnastico in una scena essenziale, che fissa ed eterna l'attimo della scrittura, elevandolo a rito di iniziazione, dunque a momento esemplare della nascita del suo essere poeta.

C'è in *Erwachsenenspiele* un alto grado di condensazione semantica, un sapiente intarsio di immagini e riferimenti calati in una prospettiva volutamente e marcatamente soggettiva. A differenza di Stefan Heym, che adotta, pur nell'incastro delle prospettive, uno sguardo storico-giornalistico puntato verso l'esterno, o di Heiner Müller, che articola il proprio dialogo autobiografico sulla dialettica tra il singolo e il collettivo, Kunert lavora prevalentemente per quadri personali, per singoli momenti privati. Sono questi ad aprire, di volta in volta, squarci sul coevo orizzonte storico-politico. Così, nel passo precedentemente riportato, il riferimento all'atmosfera inquietante dell'imminente guerra fredda emerge laddove l'autore interpreta l'immagine poetica dell'albero incombente come la «trasposizione metaforica» di una «diffusa minaccia».

Nel brano immediatamente successivo Kunert attribuisce alla propria scrittura una ben precisa connotazione, quasi a voler chiarire al lettore la natura della sua fisionomia di poeta. E lo fa ricostruendo il destino dei suoi primi tentativi letterari, una serie di testi poetici d'impronta satirica che, spediti alla rivista «Ulenspiegel», vengono respinti dall'allora capo redattore Wolfgang Weyrauch in quanto giudicati troppo inclini al pessimismo. Alla citazione documentaria della lettera inviagli da Weyrauch il 20 novembre 1947 – compare qui, tra l'altro, una delle poche date che figurano nell'autobiografia – Kunert fa seguire un'osservazione personale che si spinge oltre il semplice commento dell'accaduto, svelando attraverso l'opinione altrui la valutazione che l'autore maturo ha di sé e della propria complessiva opera poetica:

Il mio marchio l'ho ricevuto con questo biglietto. Da allora sono segnato. Un pessimista riconoscibile da tutti.<sup>43</sup>

Un giudizio che sembra trovare conferma, poco oltre, nell'indicazione delle letture all'epoca predilette, tra cui spiccano, oltre a *Manhattan Transfer* di Dos Passos, *Les petits poèmes en prose* di Baudelaire. Proprio quel sottile volume, precisa Kunert, ha avuto «persistenti ripercussioni» su di lui, incline com'era «alla malinconia unita all'ironia».<sup>44</sup>

Abile nell'articolare la propria esposizione sulla modulazione e sull'alternanza di tono serio e note pungenti, nell'imprimere al racconto sfumature mordaci e sarcastiche, l'autore smorza poco oltre l'immagine del battesimo della scrittura attraverso la rievocazione degli iniziali contatti con lo stesso Weyrauch. Pur avendo respinto i suoi primi componimenti, il capo redattore invita il giovane Kunert a cimentarsi con il genere della prosa breve e a visitare la redazione della rivista, situata allora nel quartiere berlinese di Dahlem, nel settore di controllo americano. Come *refrain* di buon augurio, fanno capolino nel testo il verde e gli alberi della zona, la vista dei soldati americani dell'AFN – l'emittente radiofonica delle forze statunitensi – e, «auspicio eccellente», la musica da questa trasmessa di *Pennsylvania 65000* di Glenn Miller.<sup>45</sup>

Il positivo presagio si capovolge però subito nel suo contrario. Il neofita della parola, ansioso di ricevere il consiglio decisivo dalle labbra del proprio mentore, si trova infatti di fronte una figura patetica e caricaturale, che invece di parlare di letteratura non fa che snocciolare all'ospite le sue numerose malattie. E questo non senza un'«evidente soddisfazione» per quel «destino da Giobbe»<sup>46</sup> – annota l'autore con una sferzata di scherno. Ancora una volta ci muoviamo qui oltre il dato della memoria, nella dimensione della trasposizione letteraria. La scena è presto conclusa. Alla proposta, avanzata da Weyrauch, che Kunert illustri un volume di storie dell'umorista statunitense James Thurber segue il congedo. Nel fotogramma del ritorno verso casa le finestre dell'AFN sono chiuse e la musica tace.

Sarà un redattore «da molto tempo senza nome e senza volto»<sup>47</sup> a pubblicare per primo, sul quotidiano «Berlin am Mittag», una poesia del giovane autore. All'interno della consueta forma del monologo interiore, Kunert inserisce l'immagine dotta dell'*αιών*, la dimensione atemporale in cui vie-

43 «Mein Brandmal habe ich mit dieser Karte erhalten. Fortan bin ich ein Gezeichner. Ein für jedermann erkennbarer Pessimist.» Ivi, p. 116.

44 Ivi, p. 120.

45 Ivi, p. 116.

46 *Ibid.*

47 Ivi, p. 117.

ne inghiottita l'esistenza umana giunta al suo termine, e il riferimento al commento ironico di Heinrich Heine sul «bel nuovo mondo», qui implicitamente trasposto alla condizione del dopoguerra:

Leggere il proprio nome per la prima volta stampato su un giornale! Sono spinto a fermare ogni passante e a chiedere se oggi ha già aperto il giornale?! Il feuilleton! Pagina tre! Non mi è ora concesso, non posso, non devo esclamare con Goethe che la traccia dei miei giorni terreni non scomparirà affatto nell'eterno? A patto che i lettori conservino il «Berlin am Mittag» invece di utilizzarlo come carta per impacchettare le aringhe fresche, come scetticamente ha predetto Heine per il bel nuovo mondo.<sup>48</sup>

Un brano, questo, utilizzato da Kunert per introdurre alcune considerazioni che aprono alla situazione culturale dell'epoca. La presa d'atto del fallimento a cui è andata incontro la letteratura di sinistra degli anni Trenta, rivelatasi incapace di contrastare l'orrore nazista, è infatti accompagnata da un'affermazione di fiducia nel ruolo attivo che la parola scritta può e deve avere nella costruzione della nuova società socialista:

Per quanto attiene alla letteratura, io invece sono [...] ancora credente. Da un lato so bene che la letteratura della Repubblica di Weimar non ha impedito né Hitler né la barbarie che egli ha messo in atto. Dall'altro sono convinto che nell'attuale momento storico la letteratura potrebbe adempiere al compito che le è stato assegnato, quello di umanizzare gli uomini. Non sono chiamato a prendere parte alla grande opera? Come potrei guardare in faccia Tucholsky e Toller, Jacobsohn e Mühsam se mi sottraessi alle necessità politiche?<sup>49</sup>

Il passo, una sorta di dichiarazione programmatica germinata sul terreno del socialismo della Repubblica di Weimar, esplicita la natura e il compito che Kunert ha attribuito alla propria poesia: il suo essere ancorata – per quanto, beninteso, non limitata – all'*hic et nunc* della storia, il suo dover

48 «Den eigenen Namen zum ersten Male gedruckt in einer Zeitung zu lesen! Es drängt mich, jeden Passanten anzuhalten und zu fragen, ob er heute schon die Zeitung aufgeschlagen habe?! Das Feuilleton! Seite drei! Darf ich, kann ich, muss ich nicht jetzt mit Goethe ausrufen, dass die Spur von meinen Erdentagen keineswegs in Äonen untergehen werde? Vorausgesetzt, die Leser bewahren den Berlin am Mittag auf, statt ihn als Einwickelpapier für grüne Heringe zu verwenden, wie Heine es für die schöne neue Welt skeptisch vorausgesagt hat.» *Ibid.*

49 «Ich dagegen bin [...] noch gläubig, was die Literatur betrifft. Einerseits weiß ich genau, dass die Literatur der Weimarer Republik weder Hitler noch die von ihm inszenierte Barbarei verhindert hat. Andererseits bin ich überzeugt, im aktuellen historischen Moment würde Literatur die ihr zugewiesene Aufgabe, die Menschen zu humanisieren, erfüllen können. Bin ich nicht aufgerufen, mich am großen Werk zu beteiligen? Wie stünde ich vor Tucholsky und Toller, Jacobsohn und Mühsam da, falls ich mich den politischen Erfordernissen entzöge?» *Ibid.*



contribuire al progetto etico di un nuovo umanesimo, di una rinnovata comunità politica e sociale. Si tratta dunque di un'arte che vuole influire sul mondo, partecipare all'edificazione di una nuova realtà. In queste considerazioni l'autore maturo richiama interrogativi e speranze che gran parte degli intellettuali coinvolti nella fondazione della Rdt non avrebbe avuto difficoltà a sottoscrivere.

Nella visione retrospettiva di Kunert tali aspettative non sembrano però aver trovato una realizzazione nella letteratura della resistenza e dell'antifascismo diffusa all'epoca. Chiarificatore, a questo proposito, è quanto emerge dal ricordo di un breve colloquio avuto con lo scrittore Stephan Hermlin in occasione di una riunione allo «Ulenspiegel», con cui Kunert ha iniziato a collaborare regolarmente. È trascorso qualche tempo dall'incontro con Weyrauch, il giornale ha perso la licenza americana in quanto, si scorge tra le righe, troppo orientato a sinistra ed è passato sotto l'egida sovietica, spostando la propria sede nel quartiere orientale di Mitte. A dirigerlo è ora Herbert Sandberg, ebreo comunista internato per dodici anni a Buchenwald.<sup>50</sup> Ricostruendo il dialogo con Hermlin, Kunert rammenta di avergli espresso la propria insoddisfazione nei confronti della coeva letteratura tedesca. All'annotazione della laconica risposta del suo interlocutore – «dopotutto c'è ancora Anna Seghers!»<sup>51</sup> – l'autore fa seguire, nell'oggi della scrittura, la propria replica mai pronunciata, che consiste in una critica astiosa ai contenuti del romanzo *Das siebte Kreuz*, costruito intorno a una rappresentazione a suo parere edulcorata del passato, in cui campeggia la figura dell'eroe positivo:

Che tedeschi valorosi, questi, che aiutano il fuggitivo dal campo di concentramento a guadagnare la libertà al di là della frontiera del *Reich!* Uomini così altruisti e coraggiosi avrebbero di certo dovuto attirare la mia attenzione prima della fine della guerra. Le mie esperienze contraddicono la finzione della Seghers, e nelle mie orecchie risuona la lacrimevole domanda, udita innumerevoli volte: “Che cosa avremmo dovuto fare?” Il successo del romanzo consiste proprio nella costruzione di una favola. Si trema con l'eroe inseguito e sin

50 È proprio Sandberg ad affidare a Kunert il suo primo incarico ufficiale per il giornale. Si tratta della redazione di un articolo sui meccanismi di produzione e sulle condizioni dei lavoratori nell'acciaieria di Unterwellenborn, cittadina di provincia non lontana da Berlino. La rievocazione della visita, in compagnia di un amico, al complesso industriale è occasione per l'autore per ribadire la rappresentazione ideale che egli aveva all'epoca della politica economica promossa dal partito e la disillusione successivamente maturata. Al ricordo del direttore dell'acciaieria che tratteggia di fronte ai due giovani un quadro edulcorato dell'ambiente della fabbrica si intreccia infatti l'amara constatazione di come costui, con le sue parole, abbia «preso per il naso» i due inesperti visitatori. Cfr. *ivi*, p. 127.

51 *Ivi*, p. 119.

dall'inizio si è certi che per lui è stato previsto un lieto fine, la libertà, appunto. Inoltre l'identificazione con i personaggi *per bene* alleggerisce la coscienza e rende partecipi di un'altra Germania, moralmente intatta. Al posto di suscitare lutto si offre consolazione.<sup>52</sup>

Difficile dire quanto ci sia in questa analisi del giovane Kunert e quanto dell'autore maturo. Il testo di *Erwachsenenspiele* è costruito sulla stratificazione temporale, sul costante innesto del presente sulla memoria del passato. Un passato che a tratti non sembra oggettivabile, empaticamente cementato, com'è, nella prospettiva amareggiata dell'io narrante. Il lettore che conosce, almeno in parte, la lirica di Kunert ha l'impressione che nella sua autobiografia egli abbandoni quel tono distaccato che caratterizza invece parte delle sue poesie.<sup>53</sup>

Poche pagine oltre, l'autore rievoca il suo primo scontro con la linea culturale ufficiale. L'episodio, narrato come un fulmine a ciel sereno, è oggetto di un racconto che rimane inizialmente sospeso, richiedendo un lavoro di ricostruzione dell'accaduto. Verrebbe quasi da pensare che mediante quella scrittura volutamente opaca Kunert abbia inteso mimare l'imperscrutabilità di quell'esperienza e, con essa, la subdola ambiguità del *modus operandi* della burocrazia di partito. Senza alcun preambolo esplicativo, egli riferisce di aver ricevuto per posta, il 30 dicembre 1948, una busta scura – «in senso ideologico una lettera bomba» – contenente un articolo comparso sul «giornale di partito» (il «Neues Deutschland») a firma di E.R. Greulich, «lo scrivano di partito», con cui l'autore dice, senza specificare la circostanza, di essere «entrato in contatto» – possiamo supporre facendogli leggere le sue poesie.<sup>54</sup>

In questo articolo, riportato nell'autobiografia, Kunert è descritto sar-

52 «Was für wackere Deutsche, die dem KZ-Flüchtling in die Freiheit jenseits der Reichsgrenze verhelfen! Diese selbstlosen und mutigen Menschen hätten mir doch vor Kriegsende unbedingt auffallen müssen. Meine Erfahrungen widersprechen der Segherschen Fiktion, und in meinen Ohren hallt die x-mal vernommene, larmoyante Frage nach: „Was hätten wir denn tun sollen?“ Der Erfolg des Romans beruht ja gerade auf Konstruktion eines Märchens. Man bebt mit dem gejagten Helden und ist schon von Anfang an sicher, dass ihm ein glückliches Ende, eben die Freiheit vorbestimmt ist. Zudem entlastet die Identifikation mit den *anständigen* Romanfiguren das eigene Gewissen und schafft Teilhabe an einem anderen, moralisch intakten Deutschland. Statt Trauer zu wecken, spendiert es Trost.» Ivi, p. 120. Corsivo nel testo.

53 Su questo aspetto si rimanda all'introduzione di Luigi Forte in GÜNTER KUNERT: *Ricordo di un pianeta*, trad. it. di Luigi Forte, Torino 1970, pp. 5-48 in particolare pp. 36-48.

54 KUNERT 1997: 128-131.

casticamente come un falso «progressista», un «esteta» più che un «combattente», tanto è trincerato nella torre d'avorio della propria scrittura, che sotto una superficie asciutta e disadorna tradisce superbia e arroganza. «Enfant terrible» di una famiglia capitalista «che ha grandi affari a Ovest», egli può permettersi di essere di sinistra, collaborando, mediante articoli e disegni, con le riviste orientate in questa direzione, senza però sporcarsi le mani con le “prosaiche” questioni del partito ed evitando ogni contatto con il mondo dei lavoratori, nei confronti del quale mostra scarsa sensibilità. Con accento paternalistico, si sottolinea infine che il partito continuerà comunque a occuparsi della giovane leva, nel tentativo di ricondurla sulla “buona strada” – quella, è ovvio, a senso unico della dogmatica ortodossia che si andava consolidando.

L'articolo di Greulich, non è difficile capirlo, contiene *in nuce* tutti gli ingredienti della critica standard – individualismo, soggettivismo, scarso coinvolgimento con la massa – rivolta dalla burocrazia di partito agli intellettuali ritenuti scomodi, in quanto riottosi ad adeguarsi alle sue direttive prestabilite, improntate innanzitutto alla celebrazione della realtà politico-sociale del nascente stato.

Torniamo al testo. Dopo un primo, fallito tentativo di pubblicazione presso una casa editrice minore, Kunert descrive un incontro con Johannes Becher nella sede del *Kulturbund*. Sin dalle prime battute è chiaro l'intento dell'autore di ridicolizzare e demistificare l'apparato culturale. Con l'abituale ironia, egli ricorda il ristorante situato al primo piano dell'edificio, riservato ai «produttori di cultura» che devono essere ancora persuasi dei «benefici – anche culinari – del socialismo» oppure che lo sono già stati, non da ultimo attraverso il ricco menu che campeggia sulla carta. Quella che scaturisce è una scena irridente: «per persone come me vige un consuetudinario *off limits*», annota l'autore rammentando la severa selezione all'ingresso, che evoca più l'immagine di un esclusivo ristorante sul Ku'damm che una mensa socialista. Intanto, al piano superiore, «dal suo ufficio Becher ordina: cultura». <sup>55</sup>

Il richiamo all'Occidente ritorna anche nella scena successiva, nella quale i primi contatti del giovane autore con il presidente del *Kulturbund* sono veicolati attraverso il peculiare linguaggio dell'economia capitalista. Mentre l'impacciata consegna, nel guardaroba del palazzo, del proprio manoscritto di poesie a un frettoloso Becher è paragonata da Kunert a un crollo in borsa – «le mie azioni vanno al ribasso», si legge – l'arrivo di un successivo telegramma d'apprezzamento da parte del “funzionario” è de-

---

55 Ivi, p. 132.

scritto come un improvviso «rialzo».<sup>56</sup> L'operazione qui attuata dall'autore è interessante: la terminologia propria del mercato azionario, campo della variabilità per antonomasia, è trasposta nell'ambito della cultura della Rdt con la finalità di adombrare, ancora una volta, quel modo di procedere delle istituzioni che, decretando il successo o l'insuccesso degli autori in base alla politica culturale del momento, avrebbe presto coinvolto anche lui.

L'indicazione della data di una lettera di Becher ricevuta due giorni dopo l'accaduto permette di situare cronologicamente gli eventi: siamo a fine gennaio del 1950. Il contenuto della missiva riportato da Kunert reca gli elogi per le poesie ricevute, la proposta di una pubblicazione presso Aufbau e l'invito a un appuntamento. L'andamento dei successivi rapporti con Becher è ricostruito attraverso alcuni passi tratti dal diario di quest'ultimo, dato alle stampe nel '51. Contrariamente al giudizio espresso da Greulich, Kunert figura nelle parole di Becher come un giovane poeta di talento, novello Goethe, esponente della nuova generazione nata sul fertile terreno dello stato socialista tedesco. A commento del retorico panegirico del "funzionario" l'autore svela però la contraddizione celata dietro la facciata di un apparato che si proclama erede culturale del classicismo di Weimar senza averne però la liberalità. E rivendica uno spazio autonomo per l'arte:

Lo sbiadito classicismo di Becher non mi piace. È tutto routine, cliché e schematicismo [...]. Non si può essere al contempo poeta della nazione e funzionario culturale. Berlino est non è Weimar e Walter Ulbricht non è Karl August.<sup>57</sup>

A corroborare questo severo giudizio segue il racconto di una vicenda interna agli organi del partito che vede Kunert manipolato nello scontro tra le opposte linee ideologiche propugnate dai dirigenti. Si tratta di un episodio esemplificativo di molti altri, presenti in tutte le autobiografie. L'antefatto può essere riassunto brevemente: il giovane poeta si è visto rifiutare la pubblicazione di alcune poesie sul «Neues Deutschland» da parte di Heinz Lüdecke, redattore culturale del giornale nonché sostenitore ortodosso della campagna – di cui si dirà oltre<sup>58</sup> – promossa contro il "formalismo". Allo scopo di contrastare la posizione dura di Lüdecke senza esporsi personalmente, Becher, fautore di un atteggiamento più aperto, incita Kunert

56 Ivi, p. 133.

57 «Bechers blasser Klassizismus behagt mir nicht. Alles Routine, Klischee und Schematismus [...]. Man kann nicht Dichter der Nation und Kulturfunktionär in Personalunion sein. Ostberlin ist nicht Weimar und Walter Ulbricht kein Karl August.» Ivi, p. 134.

58 Si rimanda, a questo proposito, al paragrafo 3.4 del presente lavoro.

a scrivere per il settimanale «Sonntag» un polemico articolo sulle «avventure di un giovane poeta con l'organo centrale della SED». <sup>59</sup> Il pezzo, una «stoccata nel nido di vespe stalinista», <sup>60</sup> costa a Kunert un duro attacco da parte di Lüdecke, che dalle pagine del «Neues Deutschland» gli risponde con un intervento in cui risuonano le stesse accuse – boria, soggettivismo, individualismo – già mossegli da Greulich.

A chiusa del percorso retrospettivo iniziato con quell'incontro con la scrittura da cui si è dipanato il nostro discorso, Kunert compie un salto temporale in avanti di più di vent'anni, approdando sulla sponda dell'«anno della disgrazia – il 1968». <sup>61</sup> L'occasione è data dalla rievocazione delle manifestazioni organizzate per celebrare il decimo anniversario della morte di Becher. L'avvenimento è, ancora una volta, motivo per stigmatizzare alcuni aspetti peculiari dell'apparato di partito, in questo caso innanzitutto un'inclinazione al trionfalismo e al militarismo propri dell'Impero guglielmino, a cui si accompagna, in curiosa mistura, un'inaspettata *pruderie*. La vedova di Becher ha ottenuto da Ulbricht che Kunert, il «protetto» <sup>62</sup> del marito, scriva la sceneggiatura di un film tratto dall'unico romanzo del defunto, intitolato *Abschied* [Addio, 1940] e ambientato nella Monaco del 1914. Alla *kermesse* commemorativa, che si tiene al Kosmos-Kino, la più grande sala cinematografica di Berlino est, è presente tutta la corte dei funzionari della Rdt. Nessuno di loro è però giunto per guardare il film, la cui «condanna a morte» <sup>63</sup> è già stata precedentemente decretata. Dopo le celebrazioni organizzate dall'esercito nazionale e l'omaggio di alcuni attori che cantano e recitano, Ulbricht, seguito dai suoi fedelissimi, lascia la sala. «Che cosa è successo?» domanda sottilmente l'autore. L'opera, visionata preventivamente da Ulbricht, è stata giudicata «un penoso lavoro disfattista, atto a indebolire la volontà combattiva dei nostri soldati», <sup>64</sup> nonché esibizione, con l'entrata in scena di un'attrice completamente nuda, di una certa indecenza. E questo accadeva proprio nel 1968, l'anno della sollevazione di Praga soffocata dei carri armati sovietici, l'anno della rivoluzione sessuale.

Con un repentino spostamento all'indietro sull'asse del tempo, Kunert conclude la narrazione dei primi anni trascorsi nella Rdt con il racconto dei suoi incontri con Bertolt Brecht, a cui egli si è rivolto per un giudizio sulle proprie poesie. Rapidi fotogrammi offrono, in sequenza, eterogenei

---

59 KUNERT 1997: 135.

60 *Ibid.*

61 Ivi, p. 136.

62 *Ibid.*

63 Ivi, p. 136.

64 Ivi, pp. 136-137.

frammenti del vissuto: al ricordo della vita modesta condotta da Brecht e dalla moglie Helene Weigel segue la menzione di una lettera con cui Brecht esorta l'ufficio per lo stanziamento dei fondi culturali a procurare a un giovane di talento – Kunert appunto – una macchina da scrivere. A stagliarsi nella memoria dell'autore maturo sono i “consigli di poetica” ricevuti dal maestro: scrivere in modo conciso, acuto ed efficace, tale da non rendere alcun verso passibile di strumentalizzazione da parte del nemico di classe. Con Brecht Kunert avrà anche modo di collaborare; egli è infatti coinvolto nella pubblicazione del volume illustrato *Kriegsfibel* [*L'abici della guerra*],<sup>65</sup> raccolta di epigrammi a commento di una serie di fotografie di guerra con cui Brecht intende ripercorrere la storia della Germania dal riarmo dopo la Grande guerra alla sconfitta del nazismo.

### 3.4 Heiner Müller. Tra drammaturgia e realtà socialista

È consueto per i giovani autori che si affacciano sulla scena letteraria negli anni della fondazione della Rdt accogliere la linea culturale formulata dal *Kulturbund* e praticare i temi dell'antifascismo e della costruzione del socialismo. Anche i primi tentativi letterari di Heiner Müller si muovono nel solco della normativa dell'epoca. Alla domanda degli intervistatori circa le sue giovanili esperienze di scrittura, l'autore menziona un dramma, mai dato alle stampe, incentrato sulla storia di un reduce di guerra, che, tornato a casa, si trova a dover contrastare un nemico del nascente stato. Inscritto nella precettistica del realismo socialista è anche il primo testo che Müller sottopone alle autorità culturali: si tratta di un radiodramma presentato nel 1949 a un concorso organizzato dal *Kulturbund* per reclutare talenti. L'opera – dal titolo *Morgendämmerung*, con eloquente riferimento all'«alba» della nuova società – si sviluppa, secondo i canoni didattici in vigore, intorno allo smascheramento di un contabile corrotto, colpevole di aver falsificato «per il nemico di classe» i libri di gestione di una fabbrica statale.<sup>66</sup>

65 BERTOLT BRECHT: *Kriegsfibel*, Berlin 1955. Trad. it. di Roberto Fertonani *L'abici della guerra*, con un'introduzione di Michele Serra, Torino 2002.

66 MÜLLER 1992: 56-57. Un'altra opera teatrale giovanile, mai rappresentata né tanto meno pubblicata, rivela però come Müller si muovesse già all'epoca anche oltre i dettami culturali vigenti. Il testo in questione – ispirato, come rivela l'autore senza chiarire oltre, dalla lettura di Jean-Paul Sartre – verte infatti sulla storia d'amore, ambientata nell'al di là, tra il comandante di un campo di concentramento pentito e una sua giovane vittima ebrea. Un tema, questo, che certo non rientrava tra quelli canonici.

Sebbene non premiato al concorso, il radiodramma fa guadagnare a Heiner Müller l'attenzione della commissione esaminatrice: alla proposta, da lui positivamente accolta, di diventare membro del *Kulturbund* fa seguito la frequenza di un corso di formazione per giovani scrittori nei pressi di Dresda. Quest'esperienza è restituita in *Krieg ohne Schlacht* attraverso un racconto asciutto, un secco resoconto che focalizza il clima del tempo:

Mi ricordo di Klaus Gysi. Tenne una relazione sul realismo e un giovane partecipante saputello gli chiese se *Mutter Courage* fosse un'opera realistica. Gysi rispose senza esitazione di no. [...] Cominciava già allora la campagna contro Brecht. Brecht era un formalista, un decadente, un deviazionista. [...] Poi c'era anche Hermlin. Un partecipante gli chiese cosa pensasse del libro di André Gide sul viaggio in Unione Sovietica. Esso era considerato anticomunista, certo anche a ragione. Hermlin rispose: "Gide è un uomo perverso. L'Unione Sovietica lo ha invitato e lui ha scritto un libro denigratorio."<sup>67</sup>

Si diceva precedentemente come Heiner Müller faccia spesso cadere il silenzio sui risvolti privati del proprio vissuto, come stilizzi la propria storia e quella della Rdt in un intreccio di forze contrastanti, in un serrato gioco di ruoli, quasi a illuminare, a posteriori, un palcoscenico sul quale egli è apparso come uno dei diversi attori. Tale dialettica delle "funzioni" è presente già nel resoconto di questo primo contatto con la linea culturale ufficiale. Nello scenario descritto egli si rappresenta infatti, fin dall'inizio, come "antagonista": mentre il compagno di corso Hans-Dieter Mäde, futuro regista e direttore della DEFA, la casa cinematografica della Rdt, recita una poesia di Kurt Barthel in cui si celebra la «stella rossa» del socialismo, Müller cita provocatoriamente Baudelaire, guadagnandosi ben presto da parte degli altri allievi l'appellativo di «simbolo della decadenza borghese».<sup>68</sup>

67 «Klaus Gysi ist mir in Erinnerung. Er hielt ein Referat über Realismus, und ein vorlauter junger Teilnehmer fragte ihn, ob die *Mutter Courage* ein realistisches Werk sei. Gysi sagte ohne Zögern nein. [...] Damals begann schon der Kampf gegen Brecht. Brecht war Formalist, dekadent, ein Abweichler. [...] Dann war da noch Hermlin. Er wurde von einem Teilnehmer nach seiner Meinung über André Gides Buch über seine Reise in die Sowjetunion gefragt. Das galt als antikommunistisch, wohl auch zu Recht. Hermlin sagte dazu: „Gide ist ein perverser Mensch. Die Sowjetunion hat ihn eingeladen, und er hat ein verleumderisches Buch geschrieben.“» Ivi, p. 58.

68 Ivi, p. 59. Una situazione analoga si verifica anche in occasione di un successivo corso di formazione per giovani scrittori tenutosi a Bad Saarow, nei pressi di Berlino, nel 1950. Salvo che questa volta la nozione di «decadente» accomuna Heiner Müller, Horst Bienek, Erich Loest e Günter Kunert, come conferma anche quest'ultimo in *Erwachsenenspiele*. Si veda, al proposito, MÜLLER 1992: 93-95 e KUNERT 1997: 139-140.

Su una simile trama di azioni e reazioni vengono ripercorsi i primi anni a Berlino est. L'autore vi è giunto nel '51 per far visita al padre ricoverato, dopo la fuga a Berlino ovest, in un ospedale a causa di un sospetto di tifo.<sup>69</sup> Al ricordo delle notti trascorse, senza casa e senza soldi, nelle birrerie della città o presso ospiti di fortuna si intreccia la rievocazione delle esperienze vissute come recensore presso le redazioni di alcune riviste, con cui Müller inizia a collaborare per necessità economiche. Ancora una volta tutto si esplica attraverso un gioco di ruoli: «mi sono elevato a precettore» commenta l'autore a proposito del modo, a tratti arrogante, con cui ha liquidato sul settimanale «Sonntag» molte opere da lui ritenute *kitsch* o provinciali, «ho scritto recensioni e mi sono fatto molti nemici».<sup>70</sup> Le dinamiche interne ai diversi organi della cultura descritte da Müller concordano con quelle messe in luce da Kunert: inimicizie, gelosie e scaramucce tra funzionari, scrittori e critici. Strumentalizzazioni che lo hanno coinvolto in prima persona.<sup>71</sup>

69 Sono una serie di conflitti prima con le forze d'occupazione sovietiche poi con la SED a mettere in difficoltà il padre di Müller fino al punto da indurlo a fuggire a Berlino ovest. Si tratta prima della minaccia, da parte dei sovietici, di un'accusa di complotto fascista a causa del suo iniziale rifiuto di sostenere, in quanto segretario locale della SPD, la fusione del partito con la KPD. Poi di un processo con l'imputazione di titoismo (MÜLLER 1992: 62-63; 66-70). Secondo Müller il ricovero del padre a Berlino ovest fu uno stratagemma messo in atto dalle autorità di polizia occidentali per guadagnare il tempo necessario a sondare la sua «biografia politica» (ivi, p. 69). Raggiunto successivamente dalla moglie e dal figlio più giovane, il padre di Müller si trasferisce con la famiglia a Reutlingen, nei pressi di Tübingen, dove trova un impiego come funzionario. Analogamente alle esperienze di guerra, anche la fuga dei genitori a Ovest rimane nella memoria dell'autore come una «macchia cieca», provocata da una «pressione eccessiva di esperienza» (ivi, pp. 68; 72-73).

70 Ivi, pp. 80-81.

71 Ivi, pp. 97-103. Due articoli di Müller apparsi sul settimanale «Sonntag» sono contenuti nella raccolta di documenti pubblicata alla fine di *Krieg ohne Schlacht*. Il primo articolo è la recensione del romanzo di Käthe Mieth *Das Fischland* apparsa, come indicato nell'apparato delle note al testo, sul decimo fascicolo del 1954. *Fischland* è l'istmo della penisola *Fischland-Darß-Zingst* che si protende nel Mar Baltico e fa parte del Land Meclemburgo-Pomerania Anteriore. Su questo istmo è situato il comune di Ahrenshoop, sede di un colonia per artisti fondata alla fine del XIX secolo e frequentata dagli intellettuali della Rdt. Il secondo intervento, dal titolo *Gespräch über Literatur* [*Conversazione sulla letteratura*], è stato invece pubblicato sul numero 44 dello stesso anno. Si tratta in questo caso di un attacco alla politica culturale della Rdt, descritta dall'autore come più rigida di quella sovietica, allora contrassegnata da una certa apertura a seguito della morte di Stalin. In quell'occasione lo stesso «Sonntag», per quanto sostenitore di una linea improntata al dibattito critico, fu costretto a prendere le distanze dall'articolo di Müller.



Uno spazio di rilievo nella ricostruzione di quegli anni spetta alla notazione, più volte ripetuta, della campagna contro il cosiddetto “formalismo” inaugurata nello stesso 1951 dal V Plenum del Comitato centrale della SED. A essere bollati come “formalisti” sono tutti gli autori la cui scrittura non risponde ai canoni previsti dal realismo socialista, primo fra tutti Bertolt Brecht, il cui teatro dialettico mal si concilia con la visione univoca della realtà che si vuole invece patrocinare. Trasposto nella dogmatica linea politica della SED, il realismo promosso da Lukács si è infatti ormai fossilizzato in una concezione dell’arte come portavoce di un’immagine positiva della società ed espressione di fiduciosa adesione al partito. Uno dei pochi baluardi critici controcorrente rimane il Berliner Ensemble, il teatro fondato dallo stesso Brecht:

A quell’epoca il Berliner Ensemble era un’isola, un’isola sotto assedio. [...] Brecht era l’anticristo. Destava molti sospetti.<sup>72</sup>

Sul rapporto di Heiner Müller con l’opera di Brecht ritorneremo in seguito. Ci limitiamo qui a sottolineare come in *Krieg ohne Schlacht* Brecht rappresenti una figura di costante riferimento, un maestro di cui Müller si dichiara ripetutamente allievo. Con la consueta riluttanza nei confronti della propria vicenda personale, l’autore si ritrae però di fronte alla rievocazione dei suoi contatti personali con il drammaturgo, che sono così ridotti alla semplice menzione di un fugace incontro da cui è scaturito un suo tentativo, fallito, di essere assunto al Berliner Ensemble come apprendista.

Torniamo al radiodramma di cui si diceva precedentemente. Il riferimento a *Morgendämmerung* è infatti interessante per un particolare aspetto. In un passo successivo della sua intervista, Heiner Müller ripercorre la genesi dell’opera: per avvicinarsi al mondo operaio che voleva rappresentare, egli narra di aver lavorato per alcune settimane in una fabbrica di Frankenberg come addetto a raschiare la ruggine dai macchinari di produzione. Per quanto il resoconto di quest’esperienza sia, come di consueto, piuttosto scarno e laconico, esso cela in sé qualcosa di più di un semplice cenno al passato. Il richiamo al sostrato autobiografico del testo, il sottolineare come quest’ultimo scaturisca da un vissuto personale equivale infatti – ed è questo l’elemento significativo – a un’implicita dichiarazione di composizione estetica.<sup>73</sup>

72 «Das Berliner Ensemble war damals eine Insel, eine umkämpfte Insel. [...] Brecht war der Antichrist. Er war tief verdächtig.» Ivi, p. 83.

73 Oltre che dalla diretta esperienza del mondo della fabbrica, Müller ricorda di aver attinto parte del materiale per i suoi lavori teatrali dai racconti ascoltati nei caffè e nei locali notturni berlinesi, di cui era assiduo frequentatore.

Non è un caso che all'esperienza nella fabbrica di Frankenberg, a quegli «inizi dell'industria Rdt»,<sup>74</sup> Müller dica di essere ritornato alcuni anni più tardi in occasione della stesura del dramma *Der Lohndrucker* [*Lo stakanovista*],<sup>75</sup> concluso nel '56 e rappresentato per la prima volta due anni dopo allo Städtisches Theater di Lipsia per la regia di Günter Schwarzklose. «Non avevo difficoltà a descrivere i lavoratori. Conoscevo la loro lingua. Il loro era il mondo in cui ero cresciuto», si legge a questo proposito.<sup>76</sup> Oltre al materiale autobiografico il dramma ha anche altre fonti. In esso confluisce infatti una vasta documentazione su Hans Garbe, celebrato «eroe del lavoro» della Rdt per aver riparato in una situazione di estrema difficoltà un forno della Siemens-Plania, la fabbrica in cui lavorava. Di questa documentazione fanno parte, tra l'altro, una serie di dichiarazioni dello stesso Garbe raccolte su nastro dalla segretaria di Brecht in vista della stesura, da parte di quest'ultimo, di un dramma rimasto poi allo stato di frammento.

Il meccanismo dell'intervista fa sì che Heiner Müller dia per scontata la conoscenza dei contenuti del *Lohndrucker*, che il lettore informato sa comunque andare in direzione diametralmente opposta all'esaltazione dell'eroe della produzione. In una sorta di demistificazione dello stakanovismo, Balke, il protagonista mülleriano – personaggio tra l'altro dal passato fascista –, finisce con il suo atteggiamento e il suo operato per costringere i compagni a lavorare in condizioni disumane. La natura problematica dell'opera rispetto al clima culturale vigente emerge dalle sintetiche notizie che l'autore fornisce circa la sua comparsa, nel '57, su «Neue Deutsche Literatur», la rivista dello *Schriftstellerverband*, l'Unione degli scrittori. Claus Hammel, redattore della rivista, sta preparando un fascicolo sul movimento operaio così come rappresentato nella letteratura tedesca. Poiché mancano opere contemporanee, il testo di Müller viene stampato senza essere stato letto – «altrimenti non sarebbe mai apparso» commenta l'autore, ricordando l'accusa, mossagli all'indomani della pubblicazione, di trotzkismo.<sup>77</sup>

La visione smitizzata del mondo della fabbrica che Heiner Müller ha all'epoca ormai maturato è esplicitata anche attraverso la rievocazione della genesi del radiodramma *Die Korrektur* [*La correzione*]. È il 1957. Per

74 MÜLLER 1992: 143.

75 HEINER MÜLLER: *Der Lohndrucker*, in *id.: Texte*, Berlin 1957, pp. 15-46. Trad. it. di Roberto Menin, *Lo stakanovista*, in MÜLLER: *Lo stakanovista e altri testi*, Milano 1998, pp. 9-43.

76 MÜLLER 1992: 143.

77 Ivi, p. 108.

scrivere il testo, commissionatogli dall'emittente radiofonica della Rdt, che vuole un pezzo sul mondo della produzione, l'autore trascorre, con la moglie Inge, alcune settimane nel sito industriale Schwarze Pumpe, prestigioso conglomerato per la produzione di lignite e di gas. Anche in questo caso il discorso autobiografico non si sofferma sui contenuti dell'opera, ciò che si evince è invece l'immagine che Müller ha conservato di quel contatto con la realtà operaia, ben lontana dai cliché veicolati dalla propaganda:

Ci fermammo là due settimane. Incontrammo un mucchio di avventurieri [...]. Criminali, asociali, figure nomadi che si spostavano da un cantiere all'altro, anche vecchi nazisti [...], anarchici, personaggi [...] che compaiono in tutte le mie pièce.<sup>78</sup>

Colpita inizialmente dalla censura radiofonica, l'opera è poi proposta con alcuni adattamenti e modifiche, insieme al *Lohndrücker*, al Maxim-Gorki-Theater di Berlino alla presenza di un folto gruppo di funzionari e di ospiti. Si tratta di una rappresentazione-prova per decidere il destino del testo, che si vorrebbe rappresentare, in un unico spettacolo, di seguito appunto al *Lohndrücker*. Tra quel pubblico c'è anche Hans Garbe, convocato presumibilmente dalle autorità nelle vesti del più autorevole testimone della realtà operaia. Intersecata al ricordo delle critiche dei funzionari, che bollano il lavoro come visione distorta e offensiva della società socialista, è la memoria delle parole di quell'eroe della produzione che, contro ogni aspettativa, si fa portavoce di un'esperienza di fabbrica ancora peggiore. Nelle sue parole il luogo di lavoro si rivela infatti scenario di invidie e antagonismi:

Durante la discussione che seguì la rappresentazione-prova Garbe si alzò e disse: "Dunque, compagni, vorrei dire che era pure molto peggio." Poi raccontò storie terribili. Di come era stato quasi eliminato non solo dai compagni di lavoro ma anche dal segretario di partito a causa del suo attivismo, di come il partito lo aveva osteggiato, al confronto la pièce era innocua.<sup>79</sup>

78 «Wir waren zwei Wochen dort. Wir trafen dort einen Haufen von Abenteurern [...]. Kriminelle, Asoziale, nomadische Figuren, die von einer Großbaustelle zur andern zogen, auch alte Nazis [...], Anarchisten, Figuren [...], die in allen meinen Stücken auftauchen.» Ivi, pp. 152-153.

79 «Garbe stand bei der Diskussion nach der Versuchsaufführung auf und sagte: „Also, Genossen, ich möchte mal sagen, es war noch viel schlimmer.“ Dann erzählte er wüste Geschichten. Wie er nicht nur von seinen Kollegen, sondern auch vom Parteisekretär fast gekillt worden war wegen seiner Aktivistentat, wie ihn die Partei behindert hat, dagegen war das Stück harmlos.» Ivi, pp. 149-150.

La narrazione si apre qui alla voce del collettivo, a quel mondo dei lavoratori che Müller ha descritto lontano da ogniedulcorazione e che ora chiama a giustificazione e convalida della sua stessa opera. L'autore risale così la corrente della sua scrittura fino alle fonti: *Krieg ohne Schlacht* diventa la fucina critica della sua drammaturgia, spazio che illumina la materia grezza da cui essa si è originata.

Nella ricostruzione del successivo destino riservato dalle autorità culturali della SED alla rappresentazione dei due drammi, prima vietata poi inesplicabilmente autorizzata, nonché del giudizio sui due testi – improvvisamente eletti a pregevole espressione del realismo socialista, quindi declassati – Heiner Müller adombra infine quel meccanismo kafkiano che dietro le quinte determinava, secondo gli umori del momento e i conflitti interni al potere, le linee ufficiali della cultura. Che poi esistessero spazi di autonomia critica al di fuori dei dettami propugnati dal partito, l'autore lo testimonia ricordando di essere stato insignito, nel '59, dall'*Akademie der Künste* dello Heinrich-Mann-Preis. Siamo in pieno *Bitterfelder Weg*<sup>80</sup> e la fortuna ufficiale del *Lohndrucker* e di *Korrektur* è definitivamente tramontata: Ulbricht ha dato il via alla campagna contro tutte le opere che si discostano da una visione ottimistica del mondo del lavoro.

Rimane ora da chiarire il senso e il significato che Heiner Müller, rievocando la sua vicenda di autore, attribuisce a quella scrittura così legata, almeno negli anni Cinquanta, alla realtà della Rdt, nonché al suo ruolo di artista all'interno dello stato socialista. È utile, a questo proposito, prendere in esame una risposta circa la sua attività nella SED e il suo confronto con il partito:

*In che cosa consisteva il tuo lavoro politico?*

Non so se per me era così importante, l'appartenenza alla SED, l'engagement politico in generale. Certamente mi interessava, ma c'è un nucleo in me che non fu intaccato da nulla. Non fu intaccato dal periodo del nazismo e neanche dal periodo successivo. [...] Cosa fosse questo nucleo, non lo so. Probabilmente la scrittura, uno spazio di libertà e di accecamento al contempo, com-

80 Con *Bitterfelder Weg* si intende un progetto promosso nel 1959 dal governo della Rdt volto a rafforzare la coesione sociale tra l'*intelligenza* e le masse operaie e contadine. Da un lato, gli intellettuali sono sollecitati a lavorare nelle fabbriche, nei cantieri, nelle cooperative agricole per descrivere dal vero la realtà della produzione; dall'altro, i lavoratori sono invitati ad avvicinarsi al mondo della cultura e a prenderne parte scrivendo di sé. Espressione del coinvolgimento del mondo operaio nella cultura letteraria è, in questo contesto, la comparsa del genere del *Brigadetagebuch*, sorta di allineato resoconto collettivo della vita di fabbrica ad opera delle diverse squadre di lavoratori (*Brigaden*).

pletamente immune da tutto ciò che era politico, da tutto ciò che accadeva all'esterno.<sup>81</sup>

Il contesto a cui fa riferimento la domanda degli intervistatori è quello relativo ai primi anni di vita dello stato socialista, quando Müller, già membro della SPD, è coinvolto nell'azione propagandistica della SED. Non è però difficile rendersi conto di come le affermazioni dell'autore travalichino il periodo in questione. Da un lato Müller ridimensiona il suo legame con il partito, dal quale, sia detto per inciso, esce già nei primi anni Cinquanta per una quasi "freudiana" dimenticanza di rinnovare la tessera. Dall'altro – questo l'aspetto più importante – si smarca dal semplice ruolo di autore politico della Rdt. Egli rivendica l'indipendenza dell'artista dalle fasi alterne della storia umana, sdogana la propria opera dal suo storicismo politico e ideologico, rivendicando uno spazio autonomo dell'arte, un suo elevarsi al di sopra del contesto e del momento da cui essa trae origine e a cui dà voce. È rilevante che alla domanda circa la sua esperienza dello stalinismo, l'autore sposti il discorso dal piano della vicenda storica alle potenzialità drammatiche in essa racchiuse:

*A quell'epoca sapevi già qualcosa dello stalinismo?*

Sapevo del comunismo nell'Urss già da mio padre. [...] Sapevo di Trotskij, delle epurazioni e dei processi. Era qualcosa che potevo rielaborare artisticamente, a me interessava la tragedia.<sup>82</sup>

La tragedia di cui parla Heiner Müller consiste in primo luogo nel rapporto dell'uomo con il potere, che egli identifica, innanzitutto, nella sua forma totalitaria, nella dittatura. In un passo successivo dell'intervista l'autore chiarisce come le dinamiche originate dal potere costituiscano la materia propria della drammaturgia, dunque della sua opera: «per il drammaturgo una dittatura è certamente più espressiva di una democrazia. [...] Tanto più

81 «*Wie sah Deine politische Arbeit aus?/ Ich weiß nicht, ob mir das so wichtig war, diese SED-Mitgliedschaft, politisches Engagement überhaupt. Natürlich hat es mich beschäftigt, aber es gibt da einen Kern, der von allem unberührt war bei mir. Der war von der Nazizeit unberührt und von der Zeit danach auch. [...] Was dieser Kern war, weiß ich nicht. Wahrscheinlich das Schreiben, ein Bereich von Freiheit und Blindheit gleichzeitig, völlig unberührt von allem Politischen, von allem, was draußen voring.*» MÜLLER 1992: 64.

82 «*Wusstest Du damals schon etwas über den Stalinismus? / Über den Kommunismus in der SU wusste ich Bescheid, schon durch meinen Vater. [...] Ich wusste Bescheid über Trotski, die Säuberungen und die Prozesse. Das konnte ich verarbeiten, mich interessierte die Tragödie.*» Ivi, p. 62.

c'è stato quanto più c'è dramma», afferma a questo proposito.<sup>83</sup> Il teatro, nella sua articolazione di ruoli, gli appare come il genere letterario che meglio può esemplificare l'interagire tra l'uomo e l'autorità: «il dramma», conclude, «ha più a che fare con lo stato che gli altri generi letterari».<sup>84</sup> Proprio sulla base del suo rapporto personale, in quanto drammaturgo, con il potere – un rapporto che egli definisce nei termini di una «fascinazione»,<sup>85</sup> di un'attrazione da lui subita – Müller spiega le ragioni del suo essere rimasto nella Rdt:

La permanenza nella Rdt era in primo luogo permanenza in un materiale.<sup>86</sup>

È naturale chiedersi come sia da leggere questa affermazione, con cui l'autore sembra declassare le motivazioni ideologiche della sua scelta di vivere a Est a favore di quelle artistiche. Tanto più che tale affermazione è suffragata da altri passi dell'intervista, in cui egli sembra relativizzare il suo credo politico: «non potevo dire di essere comunista», «era un gioco di ruoli» si legge, per esempio, in un altro punto di *Krieg ohne Schlacht*.<sup>87</sup> Per comprendere il movente da cui si originano queste riflessioni occorre ricordare che esse germinano all'indomani del fallimento della Rdt. Accanto alle ragioni estetiche addotte dall'autore a sostegno delle sue scelte – di cui non c'è motivo di dubitare – è lecito supporre che qui Müller voglia legittimamente affrancare la sua identità di uomo e di artista dal naufragio di uno stato nel quale egli è rimasto fino alla fine.

Che tali dichiarazioni non siano però da interpretarsi nella direzione di un revisionismo ideologico sembra trovare conferma nel significato e nel valore esemplare che Heiner Müller riconosce alla figura di Bertolt Brecht. Giunto nella Rdt e poi rimastovi nonostante i conflitti con l'apparato, Brecht è, nelle parole di Müller, l'esemplificazione della capacità e della possibilità di comprendere in sé, malgrado tutto e al di là dello specifico contesto storico-politico, arte e utopia comunista:

Brecht era la legittimazione dell'essere a favore della Rdt. [...] Poiché là c'era Brecht, si doveva rimanere. [...] Brecht era l'esempio di come si poteva essere al contempo comunisti e artisti – senza o con il sistema, contro o nonostante

83 Ivi, p. 112.

84 Ivi, p. 113.

85 *Ibid.*

86 «Der Aufenthalt in der DDR war in erster Linie ein Aufenthalt in einem Material.»  
*Ibid.*

87 Ivi, p. 61.

il sistema. Brecht rappresentava una posizione europea rispetto a quella nazionale.<sup>88</sup>

### 3.5 Lo sguardo del cronista: Stefan Heym

Stefan Heym arriva nella Rdt nel 1952 dopo aver abbandonato gli Stati Uniti, segnati dal maccartismo e dalla depressione economica, e aver peregrinato per alcuni mesi attraverso l'Europa, sostando in Francia e in Svizzera, soggiornando a Varsavia e a Praga. Lungo più di duecento pagine il lettore di *Nachruf* segue, accompagnato dalla voce dell'autore maturo che punteggia e chiosa la narrazione con delucidazioni e commenti, le peripezie del personaggio S.H. e della moglie Gertrude. Insofferenti alla politica del senatore McCarthy, i coniugi vanno alla ricerca di una nuova *Heimat*<sup>89</sup> in un'Europa orientale impegnata, tra contraddizioni e lotte intestine, nel grande esperimento del socialismo.

Nell'America della guerra fredda e della caccia ai comunisti, un intellettuale come S.H., militante negli ambienti e nella stampa della sinistra, è presto una figura sgradita. I suoi sferzanti articoli, a cui si accompagnano mordaci discorsi pubblici, denunciano apertamente i metodi di una classe dirigente che, agitando lo spauracchio di una congiura rossa, limita le libertà civili, si abbandona ad arresti e processi sommari, tollera striscianti atteggiamenti fascistoidi. Tanto più che tra i «dieci di Hollywood», il gruppo di registi e sceneggiatori fatti arrestare da McCarthy come cospiratori comunisti, c'è anche Lester Cole, autore del copione cinematografico tratto da *Hostages*, il romanzo di Heym incentrato sul nazionalsocialismo.

Sensibile alla «lotta dei deboli contro i forti», attento alle ragioni della classe proletaria «che diventa consapevole della propria forza»,<sup>90</sup> S.H. si impegna spesso nelle iniziative progressiste del partito comunista americano, pur con atteggiamento critico e senza diventarne membro, fino a farsi promotore di un progetto economico a favore dei disoccupati e dei lavoratori più poveri. In aperto contrasto con un governo che bolla ogni forma di agitazione come attacco alla democrazia, si pronuncia a sostegno degli

88 «Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte. [...] Weil Brecht da war, musste man da bleiben. [...] Brecht war das Beispiel, dass man Kommunist und Künstler sein konnte – ohne das oder mit dem System, gegen das System oder trotz des Systems. Brecht war eine europäische Position gegenüber der nationalen.» Ivi, p. 112.

89 HEYM 1988: 470.

90 Ivi, p. 477.

scioperi dei minatori impiegati nelle zone carbonifere della Pennsylvania, a cui dedicherà persino un romanzo, *Goldsborough* (1953), nato dall'esperienza di un soggiorno di alcune settimane nei luoghi in questione e redatto anch'esso, come i precedenti, in lingua inglese.

È ancora la profonda inclinazione per una più equa giustizia sociale, il sentito e coltivato legame con il «popolo» – che, ammette Heym, egli «ha sempre un po' idealizzato» come «rappresentante del futuro»<sup>91</sup> – a indurre S.H. a documentarsi, attraverso un viaggio a Praga, sugli avvenimenti cecoslovacchi del 1948, quando il partito comunista ottiene il potere politico mobilitando la classe operaia. Ne nasce anche in questo caso un romanzo. Alla «vittoriosa rivoluzione di Praga»<sup>92</sup> è infatti dedicato *The Eyes of Reason* [*Gli occhi della ragione*, 1951], l'ultimo romanzo che Heym pubblica, pur con difficoltà, prima di allontanarsi dagli Stati Uniti. L'opera – che come vedremo non piace, sebbene per ragioni politiche opposte, neanche a Est – catalizza subito le critiche della destra americana, concorde nel respingere il testo come indubbia espressione della propaganda sovietica. In breve tempo si moltiplicano gli attacchi al suo autore: alle numerose recensioni negative segue la stoccata di un fedelissimo di McCarthy che, infiltratosi nel «Daily Worker», il quotidiano del partito comunista, accusa Heym di attività sovversive sostenute da contatti internazionali.

La decisione di lasciare gli Stati Uniti, maturata anche in seguito al timore di poter essere richiamato, come forma di ritorsione, nell'esercito e mandato a combattere in Corea, è presa con sofferenza. Nei ricordi dell'autore maturo il distacco dal paese che lo ha salvato dal nazionalsocialismo è sentito come la mutilazione, anche linguistica, di una parte della sua identità – fino alla metà degli anni Settanta Heym continuerà a scrivere in inglese, traducendo o facendo poi tradurre le sue opere in tedesco:

Nel corso degli anni egli è diventato americano, uno migliore, forse, di alcuni che sono nati lì, e americano rimarrà; [...] Sono americani i suoi atteggiamenti, i suoi pensieri, i suoi sentimenti, le sue reazioni; l'americano è la lingua in cui pensa, parla, scrive. Egli appartiene a questo paese, sì, a questa America, a questa gente, e qui ritornerà non appena sarà di nuovo possibile.<sup>93</sup>

91 *Ibid.*

92 Ivi, p. 452.

93 «Im Lauf der Jahre ist er Amerikaner geworden, ein besserer vielleicht als mancher im Lande geborene, und Amerikaner wird er bleiben; [...] Amerikanisch sind seine Haltungen, seine Gedanken, Gefühle, Reaktionen; amerikanisch ist die Sprache, in der er denkt, spricht, schreibt. Hier in dieses Land gehört er, jawohl, in dieses Amerika, unter diese Menschen, und hierher wird er zurückkehren, sobald dies wieder möglich.» Ivi, p. 490.



Nella visione retrospettiva, il rammarico per quel distacco si carica del sentimento di diffidenza nei confronti dei tedeschi, anche di quelli dell'Est, gravati da un passato che, agli occhi di S.H., neanche il socialismo può riscattare:

In Germania! – persino nell'altra, migliore Germania [...]. Sebbene alcuni suoi conoscenti [...] o anche Anna Seghers o il grande Brecht già da mesi si siano stabiliti là, gli riesce difficile immaginare come si possa vivere in un paese dove l'uomo vicino a te, con molta probabilità, è stato coinvolto, direttamente o indirettamente, in qualche crimine fascista.<sup>94</sup>

Le pagine che narrano i febbrili spostamenti della coppia H. in un'Europa ancora profondamente lacerata dalla guerra e in preda agli squilibri politici e sociali conseguenti al conflitto sono tra le più avvincenti dell'autobiografia. Giunto con la moglie a Berna dopo un breve soggiorno in Francia, S.H. si rivolge all'ambasciata ceca per ottenere un visto d'ingresso in Cecoslovacchia, il paese che lo aveva già accolto nel '33 e verso il quale lo indirizzano le sue inclinazioni politiche. Le autorità di Praga però tergiversano. Anche a Est egli è infatti una presenza scomoda. Non solo è un ex-ufficiale americano – cosa che di per sé desta un certo sospetto – ma è anche l'autore di un romanzo (*The Eyes of Reason*, appunto) che, pur celebrando la rivoluzione, non si esime dal rappresentare uno scenario socialista meno compatto di quello che le sinistre vorrebbero invece veicolare. Basti dire che dei tre protagonisti dell'opera uno è costretto, in seguito alla sollevazione, a lasciare il paese, un altro si toglie la vita, mentre il terzo finisce per guardare con disillusione agli eventi che ha pur condiviso. «A lungo si è cercato di capire», ricorda Heym, «se il libro è a favore del comunismo o meno». E aggiunge: «Niente a questo mondo, neanche la grande svolta di Praga, può essere considerata solo e unicamente in modo positivo».<sup>95</sup> Significativamente, la traduzione dell'opera in cecoslovacco uscirà solo molti anni dopo, nel '68, durante il breve periodo del governo di Dubček.

La coppia ripiega intanto su Varsavia, dove è riuscita a ottenere un invito ufficiale dalla casa editrice che ha pubblicato *The Crusaders*. Solo dopo molte difficoltà riesce infine ad approdare in Cecoslovacchia. Il soggiorno

94 «Nach Deutschland! – selbst in das andere, bessere Deutschland [...]. Obwohl Bekannte von ihm [...] oder auch die Anna Seghers oder der große Brecht, vor Monaten schon sich dort niedergelassen hätten, falle es ihm schwer, sich vorzustellen, wie man leben sollte in einem Land, wo der Mann neben einem, direkt oder indirekt, mit großer Wahrscheinlichkeit beteiligt war an irgendwelchen fascistischen Untaten.» Ivi, p. 499.

95 Ivi, p. 466.

viene però presto interrotto. Indirettamente coinvolto, per le sue conoscenze, nelle lotte interne per la gestione del potere nonché nei dilananti contrasti tra stalinisti e titoisti, S.H. riceve l'ordine di lasciare il paese entro ventiquattr'ore. Si è trattato forse di un provvedimento volto a salvargli la vita, commenta l'autore maturo ripensando, alla luce dei fatti storici successivi, al processo e alla condanna a morte nel '52 di Rudolf Slánský, segretario generale del partito comunista, e di André Simone,<sup>96</sup> responsabile della sezione del partito preposta alla politica estera. Con la falsa imputazione di complotto di matrice fascista venivano allora eliminati gli esponenti politici considerati deviazionisti rispetto all'ortodossa linea staliniana:

Oggi che il processo contro Slánský e i coimputati è consegnato alla storia, mi chiedo se quell'ordine che alla coppia inerme apparve così ostile e draconiano non fosse in realtà un atto di amicizia, e se a Praga non ci fossero da qualche parte persone che volevano allontanare dal paese l'autore di *Hostages* e di *Eyes of Reason* per sottrarlo all'avverso destino che colpì André Simone e altri con i quali egli aveva stretto rapporti.<sup>97</sup>

Non rimane a questo punto che guardare alla Rdt, nonostante le riserve di cui si diceva. Tanto più che le autorità della Germania orientale si sono nel frattempo espresse a favore dell'accoglienza dei coniugi a Berlino est. Al racconto dei primi disagi incontrati nella vita quotidiana – dalla ricerca di una sistemazione confortevole, trovata poi nel quartiere di Grünau, alla richiesta, esaudita, di un'automobile necessaria alla moglie malata di artrite – si intersecano le riflessioni di S.H. sulle promesse del socialismo in quel nuovo stato europeo. A questo proposito, Heym rievoca come il suo iniziale scetticismo nei confronti dei tedeschi orientali si sia progressivamente tramutato in un sentimento di adesione a un disegno politico di rinnovamento socialista. In un passo di *Nachruf* lo scrittore ricorda come all'epoca nella Rdt si «sperimentavano nuove strutture sociali», si «cercavano modelli di comportamento umano» o perlomeno si tentava di farlo, in antitesi all'"altra" Germania che pareva serbare in sé alcuni residui fascisti.<sup>98</sup> Le limitazioni – tanto sul piano economico quanto su quello ideologico – sembra-

96 André Simone è lo pseudonimo di Otto Katz, giornalista tedesco fuggito dalla Germania hitleriana.

97 «Heute, da der Prozess gegen Slánský und Mitangeklagte Geschichte ist, überlege ich mir, ob die Order, die dem hilflosen Paar so feindselig und drakonisch erschien, nicht in Wahrheit ein Akt der Freundschaft war, und ob nicht irgendwo in Prag Leute saßen, die den Autor von *Hostages* und den *Eyes of Reason* außer Landes haben wollten, um ihn dem Verhängnis zu entziehen, das André Simone und andere, zu denen er Bindungen unterhielt, traf.» HEYM 1988: 528.

98 Ivi, p. 543.

vano trovare una motivazione nello stadio ancora embrionale del progetto. Questa la spiegazione con cui S.H. giustifica l'epurazione della propria biblioteca recapitatagli da New York, dalla quale vengono espunti, insieme ai testi di impronta nazista, a lui utili come materiale di lavoro, i volumi di Trotskij e degli autori anarchici. In una lettera, riportata nell'autobiografia, dell'estate del '52 all'amico americano Angus Cameron, licenziato nel clima del maccartismo dalla casa editrice Little & Brown, la Rdt è descritta da S.H. come la fucina di un nuovo *modus vivendi* germogliato su un terreno fino a poco prima irrimediabilmente compromesso dal nazismo, dunque come il paradigma di un percorso esemplare anche per gli altri popoli:

Per uno come me, che si trascina dietro così tante riserve, è molto interessante osservare gli inizi di una nuova vita che trae origine da un terreno dal quale si riteneva non potesse più nascere assolutamente nulla di utilizzabile, e incontrare giovani che hanno un atteggiamento positivo nei confronti della vita, vogliono costruire qualcosa e cercano la democrazia. Questo mi ha dato una nuova fiducia. Se è possibile che i tedeschi si trasformino, allora deve essere possibile anche per gli altri popoli.<sup>99</sup>

Si è detto precedentemente della struttura interna al testo di Heym, articolato sull'esplicita variazione contrappuntistica tra il punto di vista di un tempo e quello attuale, coincidente con il presente della scrittura. Tale alternanza, marcata dal passaggio dalla prima alla terza persona, è funzionale per l'autore a un momento di riflessione e di giustificazione del proprio vissuto. In tale ottica è da leggersi l'analisi che segue immediatamente la lettera a Cameron:

È certo che S.H. non mentì consapevolmente quando scrisse queste frasi a Cameron; nel giudicare la sua persona e le sue parole edificanti si dovrebbe tenere

99 «Für jemanden wie mich, der so viele Vorbehalte mit sich herumschleppt, ist es mehr als interessant, die Anfänge eines neuen Lebens zu beobachten, das aus einem Boden erwächst, von dem anzunehmen war, dass dort überhaupt nichts Brauchbares mehr entstehen könnte, und jungen Leuten zu begegnen, die eine positive Haltung zum Leben haben und etwas aufbauen wollen und nach Demokratie suchen. Mir hat es einen neuen Glauben gegeben. Wenn es möglich ist, dass die Deutschen sich ändern, dann sollte das auch bei andern Völkern möglich sein.» Ivi, p. 547. Si tratta di argomentazioni che ritornano in una dichiarazione rilasciata dall'autore nel '53 allo scopo di chiarire pubblicamente le ragioni del suo ritorno in Germania e, in particolare, della sua scelta a favore della Rdt. Oltre alla pesante accusa rivolta agli Stati Uniti, colpevoli di perpetrare atteggiamenti imperialistici e di tollerare rigurgiti fascisti, il discorso di Heym, citato in parte in *Nachruf*, esprime la riconoscenza dell'autore nei confronti del nuovo stato tedesco, che lo ha accolto e gli ha concesso la cittadinanza. Cfr. ivi, p. 558.

conto del fatto che egli giunse nella Rdt in un momento in cui in alcune cerchie erano ancora presenti i resti di quell'atmosfera di rinnovamento che subito dopo andò completamente persa.<sup>100</sup>

In altri passi di *Nachruf* lo scarto tra la voce dell'autore maturo e il personaggio che egli è stato diventa esplicito momento di autocritica, di distacco dalle valutazioni e dalle conseguenti prese di posizione di un tempo. Questo avviene in occasione della menzione di un articolo scritto nel dicembre '53 per commemorare Stalin, scomparso pochi mesi prima. Il pezzo appare sulla «Tägliche Rundschau», quotidiano nato come antagonista sovietico della monacense «Neue Zeitung», che Heym stesso – ironia della sorte – ha contribuito a fondare durante il suo servizio presso le forze d'occupazione americane. Nell'intervento, citato integralmente, Stalin è celebrato come «comunista esemplare», figura di «grande levatura» nelle sue funzioni di «capo del partito, scienziato, storico, generale».<sup>101</sup> Ripensato a posteriori, questo giudizio diventa per l'autore motivo di rammarico a causa dell'ingenuità di quelle parole. Ingenuità che egli non intende celare al lettore in quanto testimonianza del proprio percorso di vita e dimostrazione dell'onestà della propria scrittura:

Chi ha il dono di percepire le sfumature che traspaiono tra le righe dovrebbe riconoscere che l'autore di questo passo ha certo creduto in ciò che scriveva. Tanto peggio per lui, uno potrebbe eccepire. A costui io obbietterei: avrei anche potuto abbellire l'immagine di S.H. tacendo la sua gaffe. [...] Ma non credo sia del tutto sbagliato citare da quel testo fatale, in quanto esso documenta pur sempre una fase dello sviluppo dello scrittore S.H.<sup>102</sup>

Fino al XX Congresso del Pcus nel '56, occasione in cui Nikita Chruščëv denuncia i crimini dello stalinismo e dichiara che l'uomo di stato sovietico

100 «Sicher ist, dass S.H. nicht bewusst log, als er diese Sätze an Cameron schrieb; man sollte bei der Beurteilung seiner Person und seiner erhebenden Worte in Betracht ziehen, dass er zu einer Zeit in der DDR eintraf, als dort in manchen Zirkeln noch Reste jener Aufbruchstimmung vorhanden waren, die bald darauf total verloren ging.» Ivi, p. 547.

101 Ivi, p. 560.

102 «Wer die Gabe hat, die Töne zu hören, die zwischen den Zeilen mitschwingen, dürfte erkennen, dass der Autor dieser Passage sehr wohl geglaubt hat, was er da schrieb. Um so schlimmer für ihn, könnte einer einwenden. Dem würde ich entgegenhalten: ich hätte das Bild des S.H. ja auch schönen können, indem ich seinen Lapsus unterschlug. [...] Aber ich glaube, es ist gar nicht so falsch, aus dem fatalen Text zu zitieren, dokumentiert er doch ein Stück Entwicklung des Schriftstellers S.H.» Ivi, pp. 560-561.

«non è più da considerarsi un classico»,<sup>103</sup> Stalin rappresenta d'altronde per molti intellettuali europei un simbolo idealizzato attorno al quale si polarizzano le aspirazioni di chi guarda a un modello statale improntato alla piena eguaglianza sociale. A sancire il definitivo congedo ideologico di Heym dallo statista sovietico sarà il discorso *Stalin verlässt den Raum* [*Stalin lascia la stanza*] da lui pronunciato nel '64 durante un incontro degli scrittori dei paesi socialisti.<sup>104</sup> In esso l'autore pretenderà metaforicamente la «disinfezione» della «stanza che Stalin ha lasciato»<sup>105</sup> in nome di una «resa dei conti sia con l'idolo di un tempo sia con il proprio accecamento».<sup>106</sup>

Guardiamo a questo punto alle prime esperienze politico-letterarie di Heym nella Rdt. La condivisione del mito di Stalin, di cui si è detto, non deve far pensare a un atteggiamento acritico e acquiescente dell'autore nei confronti di quelle deviazioni e storpiature del socialismo reale via via più evidenti nella Germania orientale degli anni Cinquanta. La rievocazione fatta da Heym dei contrasti con l'apparato culturale e con la censura è dettagliata. Degli autori affrontati egli è senza dubbio l'attento cronista dell'"organismo Rdt", colui che ne registra puntualmente i movimenti e ne radiografa con precisione i meccanismi, anche grazie a quella terza persona che consegna la vicenda personale alla dimensione epica – sovraindividuale e collettiva – della storia, oggettivandola a simbolo di un percorso comune.

Dei molti episodi narrati, alcuni sono particolarmente esemplificativi del clima di contrapposizione tra i due blocchi. A scatenare i primi attriti tra Heym e il partito è un progetto cinematografico voluto della DEFA. Quest'ultima ha deciso di realizzare un film tratto da *The Crusaders*, apparso nel '50 in traduzione tedesca con il titolo *Kreuzfahrer von heute*. A scrivere la sceneggiatura è lo stesso autore, a cui si chiede, tra l'altro, di dilatare la parte finale del *plot*, rappresentando anche l'azione comune dei soldati americani e dei tedeschi antifascisti contro le ultime resistenze naziste nelle zone occidentali del paese. L'incarico, accolto con entusiasmo da S.H. come manifestazione di apprezzamento nei suoi confronti, si rivela presto fonte di delusione. Il copione viene infatti bocciato da «una mezza dozzina di prominenti»<sup>107</sup> che, nella veste di severi giudici, pronunciano la condanna del testo, i cui contenuti appaiono ora troppo filo-occidentali.

103 Ivi, p. 600.

104 Per un approfondimento dei contenuti dell'intervento di Heym si rimanda al paragrafo 4.4 del presente lavoro.

105 HEYM 1988: 684.

106 Ivi, p. 561.

107 Ivi, p. 537.

I venti della guerra fredda soffiano ormai sulla Rdt, spazzando via tutto ciò che si ritiene non abbastanza “allineato”. A cadere vittima dell’ortodossia politica è poco dopo anche il racconto di Heym *Lem Kimble*, storia di un soldato nero americano arruolato in Corea. La vicenda del protagonista, che resosi conto dell’insensatezza della guerra perde la ragione e si consegna ai nemici, sembra al Comitato centrale della SED priva di un adeguato messaggio ideologico. Nella comunicazione ufficiale con cui si annuncia all’autore l’impossibilità di diffondere l’opera, la bocciatura è giustificata come segue: «è nostro compito pubblicare innanzitutto contributi che rappresentino la resistenza del popolo coreano».<sup>108</sup> I dettami di tale orientamento sono chiari: nel caso in cui si narri di soldati americani, questi dovranno mostrarsi coscienti della manipolazione a cui sono stati sottoposti e quindi votarsi consapevolmente alla causa del popolo coreano e del suo paese invaso dagli Usa.

Come Kunert e Müller, anche Heym insiste nel sottolineare come i meccanismi che presiedevano all’autorizzazione o meno della pubblicazione delle opere fossero spesso contraddittori e come i criteri che determinavano il giudizio su di esse non sempre apparissero definiti e definitivi. Significativo è a questo proposito il caso dell’edizione di *The Eyes of Reason* in traduzione tedesca, *Die Augen der Vernunft*. Visionato dallo *Amt für Literatur*, l’autorità preposta a decidere della stampa dei testi, il romanzo è dapprima scartato: non è possibile diffondere in un stato socialista, quale appunto la Rdt, un’opera che tratta di un altro paese socialista prima che essa sia apparsa in quest’ultimo. In Cecoslovacchia il romanzo, già congelato, come si è detto, perché considerato troppo tiepido nell’adesione alla rivoluzione del ’48, si imbatte proprio in questo periodo in un ulteriore scoglio. Si tratta delle già menzionate epurazioni politiche che colpiscono, tra gli altri, Rudolf Slánský, rappresentato da Heym come artefice positivo della rivoluzione. Inaspettatamente però – e senza alcun preavviso – la situazione nella Rdt si sblocca e il testo trova la via della stampa. A intercedere presso la casa editrice List di Lipsia è forse Erich Wendt, amico dell’autore, nonché figura di spicco dello Aufbau-Verlag. Le ragioni di tale mutamento rimangono comunque oscure.

Proprio per aggirare, almeno in parte, la maglia burocratica che sovrintende alla diffusione delle opere letterarie, Heym porta a termine, pur con difficoltà, il progetto di una casa editrice dedita alla pubblicazione in originale degli scrittori di lingua inglese, in particolare di quelli boicottati dal maccartismo americano. Nasce così, sotto la guida della moglie di Heym, Seven Seas, costola berlinese della casa editrice List di Lipsia.

---

108 Ivi, p. 550.

Tra le prime opere editate compare, nel '53, il già nominato romanzo di Heym *Goldsborough*, dedicato agli scioperi dei minatori americani.<sup>109</sup> A questo proposito, è interessante soffermarsi su alcune riflessioni dell'autore circa la stesura del testo, in quanto esse assumono il valore di una dichiarazione programmatica di scrittura. Rievocando gli intenti che hanno guidato l'elaborazione del romanzo, Heym sottolinea di averlo concepito come rappresentazione schietta e concreta di quanto vissuto nei luoghi in questione, al di là di ogni forma di mitizzazione o forzatura ideologica. Come i personaggi di *Der Lohndrücker* di Heiner Müller, i protagonisti di *Goldsborough* non sono i «tipi» auspicati dall'allora imperante realismo socialista, ma «uomini presi dalla realtà, osservati e rappresentati in modo realistico»,<sup>110</sup> ovvero anche in tutte le loro debolezze. In più di un'occasione, Heym rivendica il diritto e il dovere dello scrittore di offrire un quadro autentico del mondo dei lavoratori, anche quando ciò equivalga a portare sulla scena figure la cui consapevolezza di partecipare alla «lotta per il nuovo» non è ancora pienamente formata.<sup>111</sup> Posizioni, queste, che in più occasioni suscitano la disapprovazione dell'apparato. Un esempio valga per tutti: durante il IV Congresso degli scrittori della Rdt, tenutosi nel '56, l'autore si trova a dover controbattere gli attacchi di Ulbricht, che lo taccia pubblicamente di disfattismo.

Sin dai primi anni del suo soggiorno nella Rdt, i contrasti di Heym con la linea culturale ufficiale investono anche il campo giornalistico. Ripercorrendo la sua attività di collaboratore presso la «Tägliche Rundschau», l'autore ricostruisce la propria battaglia contro i condizionamenti di una stampa irreggimentata, in nome di un giornalismo improntato alla completezza e correttezza dell'informazione. Alcuni episodi appaiono, a questo proposito, esemplari. Il primo di essi risale al '52. S.H. è incaricato di scrivere una lettera aperta al direttore d'orchestra Erich Kleiber, che ha rinunciato al prestigioso ruolo presso la Deutsche Oper di Berlino in seguito alla disposizione di Ulbricht di eliminare dal frontone del teatro la dedica originale *Fridericus Rex Apollini et Musis* in quanto eloquente attestato monarchico. Nel confutare le argomentazioni del musicista, precisando come l'edificio sia stato ricostruito dopo la guerra con i soldi del popolo e non con i capitali del re, S.H. riporta nel suo articolo alcuni stralci di una lettera che lo stesso Kleiber ha affidato per la pubblicazione a un quotidiano dell'Ovest. I passi

109 Nello stesso 1953 Heym traduce il romanzo in tedesco e lo pubblica presso List con il titolo *Goldsborough oder die Liebe der Miss Kennedy* [*Goldsborough o l'amore di Miss Kennedy*].

110 HEYM 1988: 526.

111 Ivi, p. 594.

in questione, che contengono l'accusa rivolta alla Rdt di replicare lo stesso *modus operandi* della Germania del '33, vengono però cancellati dai vertici del giornale. Essi – questa la ragione della censura – avrebbero potuto generare nel lettore l'idea di una certa analogia tra i metodi del nazismo e quelli del socialismo. Di fronte alle proteste di S.H., che sostiene la possibilità di fare del «giornalismo democratico» «contrastando al contempo efficacemente l'avversario»,<sup>112</sup> il direttivo del quotidiano tace.

La concezione di un giornalismo che prende apertamente posizione nei confronti della quotidianità socio-politica, al di là di ogni restrizione e manipolazione nella diffusione delle notizie, costituisce il principio guida di tutte le scelte e le iniziative che Heym successivamente ricorda, prima fra tutte l'inserimento di un editoriale settimanale sulla «Berliner Zeitung». Dalle colonne della rubrica *Offen gesagt* [Detto apertamente] S.H. argomenta ogni domenica su un tema diverso: dalla difesa dei blue jeans alla richiesta di salari più alti per le infermiere, dalla proposta dell'istituzione di un tribunale demandato a giudicare gli abusi di potere dello stato alla rivendicazione di un sistema elettorale a più candidati. In una visione quasi premonitrice del 1989, S.H. dedica infine un intervento alla ricerca del «minimo comune denominatore» per una «pacifica riunificazione tedesca».<sup>113</sup> E lo riconosce in un sistema economico che sia accettabile per la maggior parte dei cittadini di entrambe le parti della Germania.

Una tale rubrica non può certo sopravvivere alla ghigliottina della censura. A contribuire alla sua cancellazione, alla fine degli anni Cinquanta, è il «caso» scoppiato in seguito alla pubblicazione – monca – sulla stampa della Rdt del cosiddetto *Göttinger Manifest*. Si tratta di una dichiarazione con cui, nel '57, un gruppo di fisici della Rft esprime il proprio rifiuto a collaborare alla realizzazione di qualsiasi ordigno atomico. La notizia viene subito diffusa con rilievo nella Germania orientale, accompagnata, tra l'altro, dall'invito rivolto all'*intelligenza* di esprimersi in modo solidale nei confronti di quegli scienziati «dissidenti». Dal testo del documento che circola a Est è stato però espunto un passo centrale: quello in cui i firmatari affermano di condividere comunque e senza riserve i principi di libertà espressi dal mondo occidentale in antitesi al comunismo. Informato dell'omissione da un ricercatore orientale, S.H. taccia i colleghi di manipolare i fatti a favore delle posizioni politiche della Rdt. «Con ciò S.H. ha sollevato un vespaio»,<sup>114</sup> commenta l'autore maturo, che tratteggia poi la lenta agonia della sua rubrica. L'ultimo editoriale da lui scritto, oltre alla

112 Ivi, p. 549.

113 Ivi, p. 591.

114 Ivi, p. 623.



questione relativa al *Göttinger Manifest*, affronta il problema di come costruire una stampa impegnata «nella lotta per la pace, per il socialismo, per una Germania unita e democratica». <sup>115</sup> Esso non fu mai pubblicato.

### 3.6 Il giorno X. 17 giugno 1953

Talvolta le autobiografie dialogano tra loro e permettono di ricomporre, come le tessere di un mosaico, un'esperienza comune. Questo è il caso delle manifestazioni di protesta che investono la Rdt nel giugno 1953. Gli eventi storici sono noti: le difficoltà nella realizzazione del piano economico quinquennale varato dalla SED nel 1950 e modificato negli anni successivi in direzione di un aumento della produttività a fronte di una diminuzione dei costi di produzione provocano la discesa in piazza degli operai, prima a Berlino est, poi in altre città della Repubblica democratica. <sup>116</sup> I disordini che ne scaturiscono vengono sedati dall'intervento dei carri armati sovietici.

Nel ripercorrere questa vicenda Heym si muove dall'antefatto, ovvero dalla sua partecipazione, il 1 maggio, alla sfilata dei lavoratori davanti alle autorità. Mescolatosi per caso a un gruppo di operai di una grande fabbrica, S.H. ne coglie, sorpreso, le lamentele a causa dei problemi incontrati sul lavoro: la penuria di materie prime, le pressioni dei funzionari di partito, la progressiva riduzione dei sindacati a meri rappresentanti della politica ufficiale. Alle obiezioni mosse da S.H., il quale ribatte «che si è pur sempre in uno stato dove comanda il popolo», <sup>117</sup> i presenti reagiscono con espressioni irridenti. La scrittura dell'autore restituisce qui l'immediatezza dell'esperienza vissuta attraverso l'intreccio di pensiero e parola, quest'ultima articolata a sua volta in un gioco corale. Alle riflessioni di S.H. che mescolano incredulità e sdegno per quanto accade intorno a lui fanno da contrappunto le voci sarcastiche dei lavoratori:

Nemici, suppone, e invero oltremodo ostinati, che incredibilmente deridono le sue obiezioni. E tuttavia essi hanno l'aspetto di operai e si comportano come operai [...]. Sono però diventati diffidenti: chi è quest'uomo accanto a loro che fa tante domande? Allora si presenta: lui è uno scrittore. Ah ah – e da dove vieni, che non conosci come viviamo? Dall'America? Gente, qui c'è uno che

115 Ivi, p. 628.

116 Per un inquadramento generale della politica economica promossa dalla SED tra il 1950 e il '53 si rimanda a ENZO COLLOTTI: *Storia delle due Germanie 1945-1968*, Torino 1968, pp. 826-832.

117 HEYM 1988: 562.

viene dall'America, uno scrittore! Allora deve scrivere di tutto questo! Non lo pubblicano in America, replica. Digli che non lo pubblicheranno neanche qui se scrive le cose come stanno.<sup>118</sup>

Con la consueta puntualità Heym annota i successivi eventi che innescano la contestazione del mese seguente. Il 16 giugno una comunicazione del *Politbüro*, l'organo esecutivo della SED, pur revocando l'innalzamento del 10 per cento delle norme produttive stabilito a metà maggio, conferma sostanzialmente la linea economica programmata. Il giorno stesso, recatosi nel centro di Berlino est per commissioni, S.H. osserva i lavoratori che si raccolgono agli angoli delle strade e ne percepisce la perdurante insoddisfazione. Ora il malcontento sembra travalicare le difficoltà di un'economia che stenta a decollare e assumere la connotazione di un complessivo rifiuto del governo di Ulbricht. Un governo – ci dice l'autore maturo – che S.H. non mette in discussione, in quanto artefice, pur con le limitazioni del caso, del progetto socialista da lui condiviso. Incapace di comprendere come «la classe degli operai possa rivoltarsi contro lo stato degli operai»,<sup>119</sup> S.H. reagisce al dissenso con indignazione, deplorando persino l'assenza della polizia. Emerge chiaro, in questi passi, l'intento di Heym di raccontare il turbamento provato in quella giornata:

Le norme, lo sa, devono essere innalzate se si vuole aumentare la produzione, che si deve aumentare se si vuole vivere meglio. Ma la controversia a questo proposito sembra già irrilevante, ormai non si tratta più di singoli aspetti, del prezzo del burro, delle tessere annonarie, della carenza di rifornimenti; si tratta del governo, che ha invero ammesso i suoi errori, e del "pizzetto", che a questo punto se ne deve andare, di Ulbricht dunque, e da nessuna parte c'è segno di polizia.<sup>120</sup>

118 «Feinde, vermutet er, und zwar äußerst verstockte, die die Argumente, die er ihnen entgegenhält, unglaublich belächeln. Und doch sehen sie aus wie Arbeiter, geben sich wie Arbeiter [...]. Sie aber sind misstrauisch geworden: wer ist dieser Mann an ihrer Seite, der soviel fragt? Also gibt er sich zu erkennen: er ist Schriftsteller. Ah so – und woher kommst du, dass du unseren Alltag nicht kennst? Aus Amerika? Leute, hier ist einer aus Amerika, ein Schriftsteller! Dann soll er mal schreiben über das alles! Er wird nicht gedruckt in Amerika, sagt er. Sag ihm, hier wird er auch nicht gedruckt werden, wenn er schreibt, wie's ist.» *Ibid.*

119 *Ibid.*

120 «Normen, weiß er, muss man erhöhen, will man die Produktion steigern, die man steigern muss, wenn man besser zu leben gedenkt, aber der Streit darum erscheint bereits ohne Belang, es geht schon nicht mehr um Einzelnes, um Butterpreis, Lebensmittelkarten, Versorgungsmängel; es geht um die Regierung, die wirklich und wahrhaftig ihre Fehler bekannt hat, und um den Spitzbart, der aber nun wegmüsse, um Ulbricht also, und nirgends ein Zeichen von Polizei.» Ivi, pp. 563-564.

Nel brano successivo, proprio la mancanza sulla scena delle forze dell'ordine è però interpretata nel segno dell'ottimistica fiducia di allora: essa viene infatti ascritta da S.H. allo «spirito strategico» e alla «saggezza del partito»,<sup>121</sup> che sicuramente ha già un progetto per risolvere la crisi, da mettere in atto non appena la situazione si sia spontaneamente normalizzata.

Il 17 giugno segna invece l'esplosione dei disordini. La lettura incrociata delle autobiografie aiuta a ricomporre, come si diceva, i tasselli di un evento condiviso, calato di volta in volta nel discorso letterario di ciascun autore, declinato secondo le differenti prospettive. Ai suoi intervistatori Heiner Müller riferisce di aver appreso dalla radio la notizia di uno sciopero in corso. È un'asciutta componente visiva a connaturare la ricostruzione dell'autore, ridotta a scarna registrazione di immagini:

Il 17 giugno l'ho vissuto solo come spettatore. [...] Sono andato a piedi in centro, fino alla Leipziger Straße, davanti al Palazzo dei Ministeri c'era un capannello di persone, funzionari [...]. Notai che la gente era scossa da un'eccezione positiva. Mi sono poi diretto verso Alexanderplatz, e là la situazione si fece già turbolenta, là dei chioschi erano in fiamme [...]. Si formarono assembramenti di persone da cui si facevano avanti degli oratori. Un processo quasi biologico.<sup>122</sup>

In *Vierzig Jahre*, de Bruyn introduce la rievocazione di quella giornata attraverso la memoria dei blindati sovietici appostati già di prima mattina nel distretto di Köpenick, in attesa di ordini. A questa prima osservazione "a distanza" segue la testimonianza dei diversi stati d'animo che permeano la popolazione di Berlino est. Sulla S-Bahn, di cui de Bruyn si serve per raggiungere l'Istituto di biblioteconomia situato nei locali posteriori della Staatsbibliothek in Unter den Linden, avviene il suo diretto impatto con quanto si profila. Nei vagoni regna un'atmosfera insolita, scandita da un singolare fermento: i passeggeri, d'abitudine taciturni e sonnacchiosi, parlano e ridono tra loro, raccontano barzellette a sfondo politico, inveiscono contro gli scarsi approvvigionamenti, irridono i funzionari di partito definendoli «bonzi». Dietro quell'apparente effervescenza, però, già ser-

121 Ivi, p. 564.

122 «Den 17. Juni habe ich nur als Beobachter erlebt. [...] Ich bin zu Fuß ins Zentrum, bis in die Leipziger Straße, vor dem Haus der Ministerien stand ein Pulk von Leuten, Funktionäre [...]. Ich merkte, die Leute waren eher angenehm erregt. Dann bin ich in Richtung Alexanderplatz gelaufen, und da wurde es dann schon turbulent, da brannten Kioske [...]. Es bildeten sich Klumpen von Leuten, und es stiegen Redner daraus hervor. Ein fast biologischer Vorgang.» MÜLLER 1992: 132.

peggiano i sintomi della paura per ciò che sta accadendo, particolarmente evidenti nei toni eccessivi, a tratti smodati, di alcuni discorsi:

L'atmosfera ribelle che agitava tutti era frizzante, ma anche inquietante; perché nelle risate si sentiva rabbia, nei discorsi allegri anche paura. E con il coraggio di esprimere le opinioni fino a quel momento represses venivano di nuovo fuori anche l'insolenza, la stupidità, la brutalità.<sup>123</sup>

Il generale smarrimento di fronte alle frammentarie e confuse notizie circa i gruppi di operai in movimento dalla periferia verso il centro della città è reso da de Bruyn attraverso la descrizione dell'agitazione che permea i responsabili dell'Istituto: l'incessante squillare dei telefoni, le innumerevoli istruzioni per la sorveglianza dei locali forse minacciati, il concitato riunirsi dei delegati del partito segnalano sconcerto, impotenza. In balia di un duplice sentimento – la condivisione dell'eccitazione rivoluzionaria e il disagio per il caos che regna per le strade – de Bruyn osserva prima dalle finestre della biblioteca affacciate su Unter den Linden poi dal cortile antistante l'edificio la fiumana di dimostranti e curiosi che avanza. A dominare la narrazione di quei momenti è la memoria della confusione che regna all'interno della massa, incapace di tradurre la propria protesta in un messaggio concreto e organico:

Credetti di leggere sui visi il disorientamento. Si era marciato molto per protestare là dove mille volte si era dovuto esultare, ma là non c'era nessuna tribuna da cui si sarebbe potuta gridare la collera per le norme di lavoro, la scarsità di rifornimenti e la mancanza di libertà; e non c'era neanche un oratore per esprimere e indirizzare la rabbia del popolo [...].<sup>124</sup>

Terminata la giornata di lavoro, de Bruyn segue infine il corteo degli scioperanti in marcia verso la Porta di Brandeburgo e si unisce alle rimostranze di coloro che chiedono libere elezioni. Stretto però tra la folla urlante, egli retrocede subito dopo ai margini della manifestazione in quanto oppresso dalla calca e intimorito dal suo frenetico incalzare.

Kunert ci riporta, a sua volta, sull'Alexanderplatz. L'autore, che in compagnia di un redattore dello «Eulenspiegel» deve raggiungere in automobi-

123 «Die rebellische Stimmung, die alle bewegte, war erfrischend, aber auch unheimlich; denn im Lachen war Wut, in den munteren Gesprächen auch Angst zu spüren, und mit dem Mut, die bisher unterdrückte Meinung zu sagen, kamen auch Frechheit, Dummheit und Brutalität wieder hoch.» DE BRUYN 1996: 43.

124 «Ratlosigkeit glaubte ich in den Gesichtern lesen zu können. Man war weit marschiert, um dort, wo man oft genug hatte jubeln müssen, zu protestieren, aber keine Tribüne war da, von der man den Zorn über Arbeitsnormen, Versorgungsmängel und Unfreiheit hätte herausschreien können; und auch kein Redner zum Artikulieren und Zentrieren der Volkswut war da [...].» Ivi, pp. 45-46.

le la sede della rivista situata nel centro di Berlino est, si trova ben presto schiacciato nella morsa dei dimostranti. E diventa accidentale bersaglio delle proteste:

Più ci avviciniamo ad Alexanderplatz, tanto più numerosi sono i passanti che accompagnano l'auto a destra e a sinistra. Tutti si dirigono verso il centro. Quando raggiungiamo Alexanderplatz siamo colti dalla paura. Danno pugni sulla carrozzeria. [...] Chi siede in auto ora appartiene alla casta dei funzionari.<sup>125</sup>

Come nel racconto di Heiner Müller, anche in *Erwachsenenspiele* campeggia la prospettiva ottica, qui tradotta in modalità descrittiva. Nei pressi della redazione della rivista, che Kunert ha fortunatamente raggiunto, la «comparsa in scena» di Heinrich Rau, responsabile dell'economia nel governo di Ulbricht, giunto per placare gli animi, è paragonata dall'autore a un'«inquadratura totale» di un «vecchio film sulla rivoluzione».<sup>126</sup> Non manca, nella descrizione dei fatti, quel sottile piglio ironico che è proprio dell'autore: mentre il «fedelissimo», arrampicatosi su un tavolo, affronta l'ostilità dei presenti, il capo dello stato è ormai in fuga su un carro armato verso Karlshorst, il più vicino presidio militare sovietico.

Nella successiva scena della memoria, il piacere di osservare il fermento della moltitudine in movimento porta Kunert a unirsi a essa – «mi mescolo da voyeur nel viavai febbrile» recita il testo.<sup>127</sup> Il sentimento di compiacimento per la rottura dell'ordine si tramuta nel recupero di una leggerezza ormai lontana nel tempo:

Sotto i tigli si avverte la tensione dell'ora. [...] Una singolare passeggiata di giugno. Cosa si risveglia in me oltre al desiderio di avventura come un tempo nel maggio 1945? Forse un senso di maligna rivalsa, forse la soddisfazione per l'improvviso ritorno di un'anarchia semidimenticata? Come allora sono il flâneur, l'osservatore, il testimone che registra, neutrale e non coinvolto, allegro e non preoccupato per il domani.<sup>128</sup>

125 «Je näher wir dem Alexanderplatz kommen, desto mehr Passanten begleiten rechts und links das Auto. Alle streben zum Zentrum. Als wir den Alexanderplatz erreichen, wird uns bänglich zumute. Fäuste klopfen an die Karosserie. [...] Wer jetzt in einem Auto sitzt, gehört zur Funktionärskaste.» KUNERT 1997: 177.

126 Ivi, p. 178.

127 *Ibid.*

128 «Unter den Linden spürt man die Spannung der Stunde. [...] Ein Junispaziergang einmaliger Art. Was regt sich in mir außer Abenteuerlust wie einst im Mai 1945? Vielleicht Schadenfreude, vielleicht Befriedigung über die kurzfristige Rückkehr einer halbvergessenen Anarchie? Wie einst bin ich der Flâneur, der Beobachter, der registrierende Zeuge, neutral und nicht betroffen, beschwingt und unbesorgt um den morgigen Tag.» *Ibid.*

Poi, improvvisamente, «dal presidio di polizia della Keibelstraße, dalle finestre più in alto, si spara su di noi, su di me», recita il rapido fotogramma del ricordo. La situazione si rovescia in uno scenario che riporta, memoria nella memoria, alla guerra. «Allenati, ci si butta sul selciato, ciò che si è imparato non lo si dimentica ... sento i colpi sordi degli spari ... tutto questo lo conosco dall'altro ieri». In un momento di quiete «Mnemosine» – ecco nuovamente il riferimento colto dell'autore – «consiglia: alzarsi, correre via». E la memoria diventa, nello spazio letterario, guida sicura nei luoghi dell'infanzia. Una lunga passeggiata da Est a Ovest conduce Kunert alle rovine del palazzo dove ha vissuto fino alla guerra: «la mia casa, la casa della mia infanzia riposa ancora come tumulo del tempo perduto». Su questo riappropriarsi del passato s'innesta infine la riflessione dell'autore maturo sul proprio destino: «Finito per caso nel settore russo, sono stato in balia di tutti i successivi accidenti che nessuno poteva prevedere». <sup>129</sup>

Che cosa succedeva, quel giorno, dietro le quinte? In un resoconto momento per momento, Heym rammenta di essere stato convocato, all'alba, nella sede dello *Schriftstellerverband*, nella Friedrichstraße. Di fronte al silenzio del segretario dell'Unione, Kurt Barthel, e al disorientamento dei presenti per la mancanza d'informazioni su quanto accade, S.H. prende la parola. La perplessità e l'indignazione del giorno precedente si tramutano ora in una messa in discussione dell'operato del sindacato, incapace, a suo parere, di cogliere le insoddisfazioni dei lavoratori e di trasmetterle agli organi direttivi. La sordità di questi ultimi di fronte a ogni forma di critica si rivela immediatamente: il segretario di Ulbricht, Otto Gotsche, giunto nel frattempo sul posto per sondare le posizioni degli intellettuali, taccia S.H. di «atteggiamento distruttivo». <sup>130</sup>

La visita del funzionario ha uno scopo ben preciso: quello di far sottoscrivere agli intellettuali presenti una dichiarazione, preventivamente preparata da Barthel, in sostegno della politica del partito. La lettura del testo suscita la disapprovazione di S.H., che lo giudica «politicamente primitivo». <sup>131</sup> Da qui la proposta di istituire una commissione che stenda un altro documento. Nella scena successiva, S.H. siede in una stanza laterale alla ricerca, insieme al collega Jan Petersen – l'unico che lo ha difeso apertamente di fronte a Gotsche in nome della libertà di pensiero –, delle parole giuste per indurre i lavoratori a desistere dallo sciopero. Nel descriversi in

129 Ivi, p. 179.

130 HEYM 1988: 566.

131 *Ibid.*

quella circostanza, Heym ritorna alla propria memoria della battaglia delle Ardenne, quando con la divisa americana ha redatto volantini da lanciare oltre le linee nemiche per convincere i tedeschi alla resa. Come allora «la macchina da scrivere è l'arma di S.H.». <sup>132</sup> Il successo ottenuto in guerra però non si ripete: la risoluzione non viene diffusa. Così, il 17 giugno '53 è entrato nella storia senza alcuna presa di posizione ufficiale da parte degli intellettuali.

A determinare la fine delle proteste è l'intervento dei panzer sovietici. Nella rievocazione di Heiner Müller prevale, ancora una volta, l'aspetto scenico, il taglio drammaturgico, che qui restituisce la dinamica della massa:

Poi arrivai in Potsdamer Platz. Era il campo di battaglia principale. Là arrivano poi anche i carri armati, era già tutto in fiamme, il Columbia-Haus bruciava. Era proprio interessante, uno spettacolo. Non avevo mai visto prima una cosa simile. Come una folla reagisce davanti ai carri armati, come poi si disperde. <sup>133</sup>

La successiva notazione dell'esitazione dei sovietici ad agire – «quando i panzer comparvero, si poteva notare chiaramente la titubanza dei russi», <sup>134</sup> ricorda l'autore – è occasione per un'analisi di natura storico-politica. L'intervento dei sovietici non solo ha salvato, secondo Müller, il governo di Ulbricht, ma ha soprattutto tranciato – e questo è l'aspetto più interessante della considerazione – la possibilità di quel “nuovo corso” politico che pur era stato sostenuto da Mosca dopo la morte di Stalin. Gli eventi di quel giorno rappresentano per il drammaturgo la grande occasione mancata, per il timore di indebolire lo stato sia sul fronte interno sia su quello esterno, di una diversa evoluzione della Rdt:

La verità era che Ulbricht, Honecker e una terza persona furono convocati a Mosca e messi di fronte al piano di Berija, rinunciare alla Rdt. Dunque libere elezioni e fine dell'esperimento. Erano d'accordo, erano obbligati a esserlo, ritornarono a Berlino e là ci fu il 17 giugno. E il 17 giugno li ha aiutati, grazie a esso riuscirono a sopravvivere. [...] Credo che questo sia un punto di svolta

132 Ivi, p. 568.

133 «Ich kam dann zum Potsdamer Platz. Das war das Hauptschlachtfeld. Da kamen dann auch die Panzer, da brannte schon sehr viel, das Columbia-Haus. Es war einfach interessant, ein Schauspiel. Ich hatte so etwas vorher nie gesehen. Wie eine Menschenmenge auf Panzer reagiert, wie sie sich dann streut.» MÜLLER 1992: 133.

134 *Ibid.*

nella storia della Rdt, il 17 giugno come ultima chance per una nuova politica, per una diversa storia della Rdt, persa per paura della popolazione e del sovverchiante avversario occidentale.<sup>135</sup>

Ad articolare questo fallimento è il consueto sarcasmo di Kunert:

Seguiamo alla radio come viene sedata la sommossa [...]. Poi la ribellione si esaurisce, il risentimento ammutolisce. Le uniche concessioni del governo e della direzione del partito sono pie formule sulla liberalizzazione e sulla democratizzazione, promesse che nessuno intende mantenere. Dopo un breve periodo di timida tolleranza verso coloro che si esprimono criticamente il partito emette la sua sentenza: "Nessuna discussione sugli errori! Discutere soltanto in avanti!"<sup>136</sup>

«Uno stato sostenuto da un esercito, per di più straniero, è uno stato in bancarotta»<sup>137</sup> – questa l'analogia, amara conclusione di S.H. Se la critica di Müller e di Kunert si indirizza agli organi di governo, per Heym il 17 giugno segna invece una sconfitta generale. Il grande progetto che ai suoi occhi è stato perso di vista da tutti – lavoratori, partito, sindacati, intellettuali – consiste in un'organizzazione cooperativistica della società, all'interno della quale gli operai possano gestire le macchine e i luoghi di produzione e consumare i prodotti del loro lavoro.

Rievocando la convinzione di allora di un'indispensabile solidarietà tra i cittadini, Heym ricorda la sua volontà di devolvere la somma di denaro

135 «Die wirkliche Geschichte war ja wohl, dass Ulbricht, Honecker und ein Dritter nach Moskau bestellt wurden, und sie wurden da mit dem Konzept von Berija konfrontiert, die DDR aufzugeben. Also freie Wahlen und Schluss mit dem Experiment. Sie waren einverstanden, sie mussten es sein, kamen zurück nach Berlin, und da war der 17. Juni. Und der 17. Juni hat ihnen geholfen, dadurch konnten sie überleben. [...] Das ist, glaube ich, ein Drehpunkt in der DDR-Geschichte, der 17. Juni als die letzte Chance für eine neue Politik, für eine andere DDR-Geschichte, verpasst aus Angst vor der Bevölkerung und vor dem übermächtigen westlichen Gegner.» Ivi, p. 137. Lavrentij Berija, capo della polizia segreta sotto Stalin ed esecutore delle purghe, diventa dopo la morte del dittatore Ministro dell'Interno. Nello stesso '53 viene giustiziato all'indomani dell'affermazione del "nuovo corso" politico promosso da Georgij Malenkov e Nikita Chruščëv.

136 «Am Radio verfolgen wir, wie der Aufruhr niedergewalzt wird [...]. Dann versendet das Aufbegehren, der Unwille verstummt. Die einzigen Konzessionen der Regierung und der Parteiführung sind fromme Sprüche über Liberalisierung und Demokratisierung, Zusagen, die keiner einzuhalten gedenkt. Nach einer Weile zaghafter Toleranz gegenüber kritischen Diskutanten gibt die Partei ihre Parole aus: „Keine Fehlerdiskussion! Nach vorne diskutieren!“» KUNERT 1997: 181.

137 HEYM 1988: 570.



attribuitagli come vincitore dello Heinrich-Mann-Preis alle famiglie delle vittime di quel giorno. Convinto da Brecht a desistere dal suo intento – perché gli autori devono pur vivere – S.H. non può che covare il rammarico per aver perso l'occasione di un'azione che avrebbe potuto costituire «un modello di altruismo, un esempio per gli altri».<sup>138</sup>

Degli avvenimenti del giugno '53 Heym si occuperà a lungo, prima con una serie di articoli sulla «Berliner Zeitung» e quindi con un romanzo, scritto originariamente in inglese, dal titolo *The Day X* [*Il giorno X*]. La narrazione dell'elaborazione dell'opera è, come di consueto, piuttosto dettagliata. Heym ricostruisce il complesso lavoro di documentazione precedente alla stesura, lavoro che è consistito, innanzitutto, in una serie di colloqui con conoscenti, funzionari e lavoratori in parte riportati nell'autobiografia. Un espediente, questo, per restituire al lettore l'eterogeneità dei giudizi su quella vicenda. Dalle testimonianze citate il quadro degli eventi risulta infatti assai variegato: alle rivendicazioni degli scioperanti si contrappongono le accuse dei funzionari che denunciano il tradimento dei dimostranti sobillati da infiltrati occidentali e manipolati dalle trame di alcuni esponenti della vecchia classe borghese, spodestata dal nuovo ordine socialista.

Al di là delle spiegazioni e delle ragioni addotte dai singoli, Heym pone al centro del suo romanzo la problematica relativa alla funzione del sindacato in quanto garante dei diritti dei lavoratori e rappresentante delle loro richieste di fronte all'apparato politico. Il protagonista di *The Day X*, al contempo sindacalista e funzionario di partito, vive il conflitto tra la struttura politica che lo ha formato, e che da lui pretende piena obbedienza, e le istanze degli operai che lo hanno eletto a loro portavoce. Nel denunciare lo scollamento tra i vertici del partito e del sindacato e la classe operaia, Heym tratteggia già in questo romanzo un nodo fondamentale del proprio pensiero, che assumerà evidenza nel corso negli anni Sessanta, all'ombra della costruzione del Muro. Si tratta della questione inerente lo spazio e il peso decisionale concesso ai lavoratori nello stato socialista, questione che nel '61 sfocerà, anche in considerazione della rivolta ungherese del '56, nell'aperta denuncia della mancata partecipazione del «popolo» all'interno dello stato socialista e dunque della mancata coniugazione di «socialismo» e «democrazia».

Inutile dire quanto l'argomento risultasse scomodo e sgradito ai vertici del potere, inclini a squalificare gli avvenimenti del 17 giugno come un «putsch controrivoluzionario», ovvero un tentativo di sabotaggio da parte

---

138 Ivi, p. 579.

della Germania di Bonn con l'appoggio dei servizi segreti americani.<sup>139</sup> La volontà del partito di mettere a tacere l'accaduto si rispecchia nel destino di *The Day X*, di cui Heym dà notizia. Concluso nel '56, il testo è sottoposto dall'autore al giudizio di alcuni amici, tra cui Erich Wendt e Robert Havemann. Quest'ultimo, scienziato e professore di fisica alla Humboldt-Universität di Berlino, comunista critico nei confronti della dirigenza politica, è stato uno degli interlocutori di S.H. durante la stesura dell'opera e con lui condivide l'analisi degli avvenimenti. Mentre Wendt liquida lo scritto con un laconico giudizio – «questo non è il mio partito»<sup>140</sup> – Havemann consiglia a S.H. di tradurre il romanzo in tedesco e di sottoporlo alla lettura di diversi esponenti dell'apparato, sia per diffondere l'opera, preservandola così da un'eventuale censura preventiva, sia per cercare un benessere. Riprodotta clandestinamente in numerose copie, la versione tedesca – dal titolo *Der Tag X* – viene fatta recapitare, sei mesi dopo, ad alcuni funzionari di partito e membri del *Politbüro*. Poche le lodi, moltissime le stroncature, non ultima quella di Alfred Kurella, responsabile della Commissione del *Politbüro* per le questioni della cultura. Mentre Ulbricht non si esprime, la dirigenza si muove per dissuadere l'autore da una possibile pubblicazione in Occidente. Il conferimento del secondo premio del Nationalpreis è interpretato da S.H. come un incentivo affinché egli metta definitivamente da parte il romanzo. Come vedremo, solo nel 1974 esso sarà pubblicato nella Rft con il titolo *Fünf Tage im Juni* [*Cinque giorni in giugno*].<sup>141</sup>

### 3.7 *Excursus: il 1956*

L'ostracismo che colpisce *Fünf Tage im Juni* è espressione di una dirigenza incapace di confrontarsi con le storture evidenziate nella costruzione del socialismo. La politica del “nuovo corso” inaugurata dalla SED all'indomani del giugno '53 e volta all'allentamento della pressione dei ritmi lavorativi, alla revisione dei salari e al rafforzamento delle misure di carattere sociale non ebbe d'altra parte lunga durata. In questo contesto, la denuncia

139 A questo proposito occorre però ricordare che la Repubblica federale diffuse attraverso le proprie emittenti radiofoniche una serie di servizi e di interventi a giustificazione e a sostegno della rivolta. Inoltre, gruppi di berlinesi occidentali parteciparono alle manifestazioni di protesta a Berlino est. Cfr. COLLOTTI 1968: 832-834.

140 HEYM 1988: 652.

141 Cfr. il paragrafo 4.4 del presente lavoro.

di Chruščëv, durante il XX Congresso del Pcus nel febbraio '56, circa i metodi dittatoriali di Stalin e gli eccessi del culto della personalità produce nella Rdt un «terremoto sotterraneo» – annota Kunert in *Erwachsenenspiele*.<sup>142</sup> Infatti, le rivelazioni di Chruščëv contribuirono ad accelerare tra gli intellettuali tedesco-orientali un dibattito che, profilatosi proprio a partire dalle dimostrazioni del '53, verteva ora sulla necessità di una revisione della complessiva politica della SED, improntata al principio del «discutere soltanto in avanti».<sup>143</sup>

Ricostruendo le discussioni nate nell'alveo del gruppo di intellettuali raccolti intorno al filosofo e critico teatrale Wolfgang Harich, all'epoca alla direzione insieme a Walter Janka della casa editrice Aufbau, nonché in seno alla redazione della rivista «Sonntag», guidata da Heinz Zöger e Gustav Just, Kunert sottolinea come ad animare la riflessione politica fosse la speranza di un «ritorno alle origini», di una «primavera del socialismo».<sup>144</sup> Nei suoi principi fondanti, quest'ultimo continua infatti a essere ideologicamente condiviso senza alcuna riserva: la responsabilità della «miseria spirituale e materiale» è attribuita all'incompetenza di Ulbricht.<sup>145</sup>

Gli eventi che si verificano in Polonia e, soprattutto, in Ungheria acuiscono i termini del confronto critico. Dei quattro autori trattati nel presente lavoro, Kunert è l'unico a soffermarsi su quanto accade, in ottobre, a Budapest. Su incarico del «Sonntag», con cui collabora, l'autore ha in programma un viaggio nella capitale ungherese per incontrare György Lukács, promotore, in quei mesi, di una serie di dibattiti sul socialismo presso il Circolo *Petőfi*.<sup>146</sup> L'incontro non ha però luogo: il giorno previsto per la partenza si diffonde la notizia dello scoppio di una rivolta a Budapest. Gli sviluppi della sollevazione sono noti: di fronte alle rivendicazioni del-

142 KUNERT 1997: 194.

143 *Ibid.* Per un approfondimento sulle ripercussioni che il XX Congresso del Pcus ebbe nella Rdt si rimanda a COLLOTTI 1968: 838-851.

144 KUNERT 1997: 195. Per un inquadramento generale del dibattito critico sviluppatosi tra gli intellettuali tedesco-orientali a partire dai primi anni Cinquanta si rimanda a WERNER MITTENZWEI: *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*, (2001), Berlin 2003, pp. 119-135.

145 KUNERT 1997: 194.

146 Intitolato al poeta ungherese Sándor Petőfi, figura di riferimento per i gruppi rivoluzionari durante i moti del 1848, il circolo è fondato nel 1955 dall'Organizzazione giovanile comunista e diventa il motore intellettuale della contestazione del '56. Proprio sul modello del circolo ungherese, nasce poco dopo nella Rdt, per volontà di Harich, il *Donnerstag-Club* [*Club del giovedì*], che riunisce al suo interno intellettuali di ambiti differenti, tutti sostenitori della necessità di una riforma del socialismo.

la popolazione insorta, inerenti innanzitutto lo scioglimento della polizia segreta e l'organizzazione di libere elezioni, le truppe sovietiche stanziato sul territorio si muovono per tenere sotto controllo il paese. Ad aggravare ulteriormente la situazione interviene la successiva decisione del governo ungherese, presieduto da Imre Nagy, di uscire dal Patto di Varsavia e assumere una posizione di neutralità sul piano internazionale.

Le reazioni degli intellettuali tedesco-orientali di fronte agli avvenimenti che seguono – l'azione dell'Armata rossa contro i manifestanti e il tragico spargimento di sangue – sono ricostruite da Kunert facendo riferimento agli articoli apparsi sul numero speciale del «Sonntag» del 4 novembre. In esso furono pubblicate le dichiarazioni di importanti esponenti della cultura quali Anna Seghers, Arnold Zweig, Stefan Hermlin, Ludwig Renn. Proprio attraverso il richiamo a quelle dichiarazioni, Kunert mette in luce le difficoltà incontrate dalla vecchia guardia intellettuale nel valutare l'accaduto: alle espressioni di indignazione per la cruenta repressione si accompagnano parole di biasimo per un'insurrezione nella quale si scorge un intento eversivo di matrice fascista. Si tratta di difficoltà che Cases evidenzia nel suo già citato saggio *Alcune vicende e problemi della cultura nella Rdt* quando sottolinea, a proposito degli articoli apparsi sul «Sonntag», come gli intellettuali comunisti della prima generazione, legati ai valori dell'antifascismo su cui era sorta la Repubblica democratica, furono a tratti incapaci di leggere le contraddizioni del loro presente. Essi dunque denunciarono il «cieco furore scatenato contro i lavoratori senza accennare alle responsabilità».<sup>147</sup>

Gli eventi ungheresi determinarono nella Rdt la chiusura di ogni spiraglio di rinnovamento. A essere colpiti furono innanzitutto coloro che si erano resi interpreti delle istanze di democratizzazione del paese e che di fronte al feroce intervento militare in Ungheria avevano assunto un atteggiamento di aperta condanna. Attraverso brevi scene di memoria Kunert dà notizia degli arresti, avvenuti tra la fine di novembre e l'inizio di dicembre, di Harich, Janka, Zöger, Just, e, con loro, dello scrittore Erich Loest, in quanto accusati di cospirare contro lo stato e il partito.<sup>148</sup> Le ultime consi-

147 CASES (1963) 2000: 104.

148 Proprio allora Harich lavorava a una «piattaforma per una particolare via tedesca al socialismo» («Plattform für einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus») volta al rinnovamento politico della Rdt attraverso la rottura con tutti gli esponenti stalinisti della SED, il rafforzamento del ruolo del sindacato, la liberalizzazione dell'economia e la cooperazione, per quanto su presupposti marxisti-leninisti, con la sinistra occidentale, anche nell'ottica di una possibile riunificazione delle due Germanie. Agli arresti seguirono una serie di disposizioni di Ulbricht miranti a

derazioni dell'autore esprimono, con chiara allusione al quadro di Francisco Goya, la desolata constatazione che nulla è cambiato:

Dopo le sentenze contro il Gruppo Janka-Harich gli stimoli della timida destalinizzazione si affievoliscono. La rivolta ungherese è soffocata. [...] La ragione può di nuovo andare a dormire, così che i mostri possono continuare a imperversare.<sup>149</sup>

Proprio al periodo immediatamente seguente a questi arresti Kunert fa risalire i primi controlli messi in atto dalla Stasi, la polizia segreta della Rdt, nei suoi confronti. A comprova di tale sorveglianza, da questo momento in avanti l'autore inserisce in *Erwachsenenspiele* numerosi stralci tratti dagli atti della Stasi che lo riguardano e che egli ha visionato dopo il 1989.

---

mettere il bavaglio a tutte le istanze critiche sorte nel paese, non da ultimo a quelle nate all'interno della gioventù studentesca universitaria. Così, il filosofo Ernst Bloch, titolare di una cattedra all'università di Lipsia e figura attorno a cui si erano raccolte molte giovani voci del dissenso, fu isolato. Per quanto riguarda i fatti d'Ungheria, pur accogliendo la tesi della matrice controrivoluzionaria, Bloch invitava a prevenire le esplosioni superando ogni dogmatismo lontano dal popolo. La sua opera *Das Prinzip Hoffnung [Il principio speranza]*, improntata a una conciliazione tra la prospettiva marxista e l'idea di un progressismo mistico-utopico, non si iscriveva d'altronde nella linea politica della SED. Contemporaneamente, anche le opere di Lukács furono bollate di revisionismo e ritirate dalla vendita. Per un approfondimento delle posizioni maturate dagli intellettuali tedesco-orientali a seguito della rivolta ungherese e per un inquadramento dei provvedimenti presi da Ulbricht si rimanda a MITTENZWEI 2003: 135-154.

149 «Nach den Urteilen gegen die Janka-Harich-Gruppe erlahmen die Impulse der zaghaften Entstalinisierung. Der ungarische Aufstand ist niedergeschlagen. [...] Die Vernunft darf wieder schlafen gehen, damit die Monstren ungestört weiter herrschen können.» KUNERT 1997: 199.



## 4. DALLA COSTRUZIONE DEL MURO ALLA SUA CADUTA

### 4.1 *Il calendario segna: 13 agosto 1961*

“Accendete subito la radio! È successo qualcosa!”<sup>1</sup>

La notizia della costruzione del muro di Berlino raggiunge Kunert e la moglie Marianne attraverso il telefono. È il 13 agosto 1961. A chiamare è un amico. L’«infausto annuncio» suona come segue: mentre ai berlinesi dell’Ovest è permesso, previa esibizione di un documento d’identità, l’accesso al settore orientale della città, i cittadini dell’Est si trovano prigionieri in una «trappola per topi». <sup>2</sup> Dei quattro autori presi in esame, Kunert è quello che restituisce con maggiore intensità emotiva lo sconcerto e il disorientamento di fronte all’evento inatteso, alludendo al contempo, mediante il consueto linguaggio metaforico, al dramma di una libertà da quel momento condizionata. I fotogrammi della memoria si susseguono veloci nel suo racconto. Muniti della *Grüne Karte*, il lasciapassare che consente di muoversi in macchina tra i due settori della città, i coniugi Kunert si dirigono da Treptow, dove risiedono, verso il punto di passaggio situato alla Porta di Brandeburgo. La meta di quello spostamento è il quartiere occidentale di Heiligensee. L’esigenza di ritirare un ventilatore, lasciato ad aggiustare presso un amico, diventa il pretesto per verificare di persona l’entità di quanto si profila al confine tra le due zone di Berlino.

Nello spazio anamnastico Kunert si rappresenta come il protagonista di un cortometraggio topografico, prima solitario osservatore di una Berlino est deserta e ammutolita, poi testimone oculare della confusione che regna oltre il Muro, dove i cittadini occidentali si sono riversati nelle strade per protestare contro l’innalzamento di quella barriera. Il ricordo del transito attraverso il varco ancora aperto, superato con trepidazione, diviene occasione per anticipare l’epilogo della Rdt:

1 «„Schaltet sofort das Radio an! Es ist etwas passiert!“» KUNERT 1997: 218.

2 *Ibid.*

Siamo soli nel tragitto verso Alexanderplatz e lungo la Karl-Liebknecht-Straße, lungo Unter den Linden in direzione della Porta di Brandeburgo. Quanto più ci avviciniamo al simbolo di pietra, tanto più si accelerano i battiti del cuore [...]. E molto lentamente attraverso la Porta che si riaprirà solo dopo quasi trent'anni [...]. Ce l'abbiamo fatta. Mentre Berlino est era deserta, nella Straße des 17. Juni pullulano i passanti.<sup>3</sup>

Riconsiderando le ragioni che lo hanno indotto, quel giorno, a ritornare a Est, l'autore individua innanzitutto gli affetti familiari. A essi si affiancano, con pari rilevanza, motivazioni di tipo ideologico, ovvero il riconoscere nella Germania socialista lo stato fondato nel segno dell'antifascismo. E questo in antitesi all'"altra" Germania, in cui Kunert ravvisava la permanenza di retaggi di matrice nazista:

Non ci siamo rivelati degli idioti col nostro ritorno? Ma qui ci sono i nostri gatti, i miei genitori, i fratelli di Marianne. Inoltre io sono invischiato al panione dell'antifascismo, incapace di volare, incapace di scappare. A Ovest dominano coloro che hanno collaborato alla "soluzione finale", i camerati delle SS, gli assassini, che, suppongo, non albergano più tra noi, nella Rdt.<sup>4</sup>

La condivisione della tradizione antifascista, di cui la Rdt si proclamava erede per eccellenza, sembra dunque aver escluso all'epoca per Kunert ogni scelta a favore della Germania federale. Significativa, a questo proposito, è l'immagine che l'autore offre di sé – quella di un uccello, appunto, rimasto "incollato" alla verga cosparsa di pania.

Torniamo al 13 agosto. Come Kunert, anche de Bruyn narra di essersi recato sui luoghi in cui si costruiva il Muro. Mentre dalle pagine di *Erwachsenenspiele* emerge una rievocazione esclusivamente privata di quel giorno, quelle di *Vierzig Jahre* si concentrano innanzitutto sulle reazioni dei cittadini orientali di fronte a uno sbarramento che i fedelissimi del parti-

3 «Wir sind allein bei der Fahrt zum Alexanderplatz und durch die Karl-Liebknecht-Straße, durch die Straße Unter den Linden zum Brandenburger Tor. Je mehr wir uns dem steinernen Symbol nähern, desto heftiger der Pulsschlag [...]. Und ganz langsam durch das Tor, das sich erst nach fast dreißig Jahren wieder öffnen wird [...]. Es hat geklappt. Ist Ostberlin wie leergefegt gewesen, so wimmelt es auf der Straße des 17. Juni von Passanten.» Ivi, p. 219. Pochi giorni dopo, ai coniugi Kunert sarà ritirato il lasciapassare per Berlino ovest. La promessa di fornirne loro al più presto un documento sostitutivo non sarà mantenuta. Cfr. ivi, p. 221.

4 «Haben wir uns nicht durch unsere Rückkehr als Idioten erwiesen? Aber da sind unsere Katzen, meine Eltern, Mariannes Geschwister. Außerdem klebe ich auf der antifaschistischen Leimrute, flugunfähig, fluchtunfähig. Im Westen herrschen die Mitwirkenden bei der „Endlösung“, die Kameraden der SS, die Mörder, von denen ich annehme, dass sie nicht mehr unter uns, in der DDR, hausen.» *Ibid.*



to celebravano come «protezione dall'ideologia capitalistica occidentale» e come «vittoria sul nemico di classe». <sup>5</sup> Inquietudine, timore, rassegnata presa d'atto di quanto accadeva è ciò che de Bruyn ricorda di aver scorto sui volti e nei comportamenti sia delle sentinelle sia dei civili, tutti lontani dal sentire come proprie le affermazioni trionfistiche della stampa di partito:

Volevo essere presente mentre ci rinchiusero [...]. Speravo di ravvisare negli occhi dei sorveglianti tracce di cattiva coscienza, contavo anche su una protesta spontanea, rilevai invece da entrambe le parti solo agitazione e paura. Su nessun volto si leggeva il giubilo di trionfo che il giorno successivo avrebbe riempito i giornali boriosi e non incontrai nessuno disposto a sostenere, come invece il «Neues Deutschland», che ora finalmente si poteva ricominciare a respirare. <sup>6</sup>

Pur rimarcando la sua resistenza interiore a considerare il Muro come qualcosa di «naturale» o a ravvisare in esso l'inevitabile prodotto di una «necessità» storico-politica, <sup>7</sup> l'autore ammette tuttavia come all'iniziale rifiuto di quella separazione sia presto subentrato in lui un comportamento adeguato alla nuova situazione:

Alla sua ombra [del Muro, D.N.] si viveva più tranquilli. Si era esonerati dal dover decidere se fuggire o rimanere [...]. Ho potuto osservare l'assuefazione anche in me stesso. La mia opinione nei confronti della costruzione del Muro certo non mutò, tuttavia imparai ad adattare la mia vita alle nuove condizioni [...]. <sup>8</sup>

Un'osservazione, questa, in cui de Bruyn adombra quella tendenza a conformarsi che, come già anticipato, egli si rimprovera di aver avuto più volte nei confronti dell'autorità politica e culturale.

È Heym, con lo sguardo dell'attento cronista storico, a valutare il significato ideologico del Muro. Le sue riflessioni muovono dall'analisi della

5 DE BRUYN 1996: 110, 111.

6 «Ich wollte dabei sein, wenn man uns einsperrte [...]. Ich hoffte, Spuren schlechten Gewissens in den Augen der Wächter entdecken zu können, rechnete auch mit spontanem Aufbegehren, fand aber auf beiden Seiten nur Aufgeregtheit und Angst. Siegesjubiläum, der am nächsten Morgen die kraftmeiernden Zeitungen füllte, war in keinem dieser Gesichter zu lesen, und niemanden traf ich, der, wie das »Neue Deutschland«, behauptet hätte, dass man nun endlich wieder frei atmen könnte.» Ivi, p. 107.

7 Ivi, p. 109.

8 «Man lebte ruhiger in ihrem Schatten [der Mauer, D.N.]. Man war der Entscheidung, zu fliehen oder zu bleiben, enthoben [...]. Die Gewöhnung konnte ich auch an mir selbst studieren. Zwar blieb meine Meinung zum Mauerbau unverändert, aber ich lernte, mein Leben auf die neuen Bedingungen einzustellen [...].» Ivi, p. 110.

difficile congiuntura politico-economica in cui si trova la Rdt all'inizio degli anni Sessanta. Di fronte all'allarmante «fuga in massa» della forza lavoro verso Ovest la repubblica «si sgretola». <sup>9</sup> E non potrebbe essere altrimenti, dal momento che la dirigenza del partito ha completamente ignorato i malesseri manifestati nel giugno del '53 e si ostina a perseverare, come se nulla fosse accaduto, in atteggiamenti improntati ai vecchi dogmi e al «consueto arbitrio». <sup>10</sup> Ad aggravare la situazione di un'economia che langue è, d'altronde, il cambio monetario forzoso sostenuto dagli alleati. Mentre i cittadini orientali sono a caccia dei «preziosi» marchi occidentali necessari ad acquistare le «preziose» merci dell'Ovest, i cittadini occidentali fanno sistematica incetta, a bassissimo costo, dei generi di prima necessità prodotti a Est.

Non è comunque dall'innalzamento di una barriera che può giungere una soluzione. Il giudizio di Heym è netto: «Ma che razza di socialismo è questo, che si deve murare affinché il suo popolo non fuga via?». <sup>11</sup> Con tali inequivocabili parole l'autore denuncia la crisi della Rdt, minata da «stagnazione, decisioni sbagliate, oppressione, ottuso silenzio». <sup>12</sup> Una crisi che deriva a suo parere innanzitutto dal mancato passaggio dalla fase iniziale di un potere forte – quella «dittatura» pur necessaria al compimento della «rivoluzione» – a un socialismo democratico in grado di far proprie le istanze del popolo, poiché «senza la democrazia il socialismo non può esistere». <sup>13</sup> A sostegno delle proprie posizioni Heym riporta quanto pronunciato dall'amico Robert Havemann nel corso di una delle sue polemiche conferenze:

La democrazia, senza la quale – come Lenin sottolineava sempre – il socialismo non è realizzabile, è stata soffocata nel periodo dello stalinismo. Bisogna però ripristinare questa democrazia, poiché solo con essa le masse possono essere persuase della necessità della lotta per il socialismo ed essere coinvolte in essa. <sup>14</sup>

---

9 HEYM 1988: 661.

10 *Ibid.*

11 *Ivi*, p. 668.

12 *Ivi*, p. 671.

13 *Ibid.*

14 «Die Demokratie, ohne die, wie Lenin immer wieder betonte, der Sozialismus nicht zu realisieren sei, habe man in der Periode des Stalinismus erstickt. Diese Demokratie aber gelte es wiederherzustellen, denn nur durch sie könnten die Massen von der Notwendigkeit des Kampfes für den Sozialismus überzeugt und für diesen Kampf gewonnen werden.» *Ibid.* Robert Havemann, titolare, come si è detto, di una cattedra di fisica alla Humboldt-Universität, è allontanato dall'insegnamento nel 1965 a causa delle sue posizioni critiche nei confronti dell'ortodossia materialista.

Nel pensiero di Havemann, Heym racchiude implicitamente le speranze politiche che ancora nutre nel presente della scrittura. Ricordando gli intensi colloqui avuti con lo scienziato negli anni Sessanta, egli lo annovera infatti tra coloro che sono stati «rappresentanti e voci di correnti formati in quegli anni sotto la superficie del socialismo reale e che solo oggi cominciano ad agire profondamente». <sup>15</sup> L'oggi è appunto il 1988 e il riferimento a quei colloqui equivale a un appello per una svolta democratica della Rdt.

La storia della costruzione del Muro può anche essere adombrata nel destino di un testo teatrale e nelle conseguenti vicende che coinvolgono il suo autore. Partiamo dall'antefatto. Nell'agosto del '61 Heiner Müller sta concludendo la stesura della pièce *Die Umsiedlerin. Oder das Leben auf dem Lande* [*La trasferita. O la vita in campagna*], iniziata alcuni anni prima. Il lavoro è sovvenzionato da una borsa di studio del Deutsches Theater. L'opera viene rifinita contemporaneamente alle prove della rappresentazione. «Ho scritto le scene, le ho viste recitate durante le prove e le ho riscritte», <sup>16</sup> racconta Müller, svelando così l'ossatura di un operare drammaturgico fondato, almeno in questa occasione, sulla stretta collaborazione tra autore e attori. A recitare, sotto la guida del regista Bernhard Klaus Tragelehn, già allievo di Brecht e suo assistente al Berliner Ensemble, sono gli studenti della Hochschule für Ökonomie di Karlshorst, nella cui aula magna si svolgono le prove della messa in scena.

Il testo non sembra inizialmente destare l'attenzione delle autorità culturali: «Per due anni sia il teatro sia lo stato non si sono interessati di nulla», si legge in *Krieg ohne Schlacht*. E ancora: «Eravamo come su un'isola, non c'erano né controlli né discussioni». <sup>17</sup> L'aspetto politico dei contenuti della *Umsiedlerin* – che, com'è noto, affronta con taglio critico il processo di collettivizzazione delle campagne <sup>18</sup> – viene alla luce solo quando il lavoro è ormai concluso. Nel '60 il governo della Rdt ha portato a termine il progetto di socializzazione dell'economia agricola e, nel clima di tensione che ne deriva, la pièce assume un significato scottante: «improvvisamente l'opera acquisì una consistenza a cui prima non avevo

15 Ivi, p. 669.

16 MÜLLER 1992: 160.

17 Ivi, p. 162.

18 Con il termine *Umsiedler* (letteralmente «emigrato») si indicavano nella Rdt – in modo eufemistico – i tedeschi costretti nell'immediato dopoguerra ad abbandonare i territori orientali del *Reich*, passati all'Unione Sovietica e alla Polonia. Insieme ai lavoratori agricoli e ai piccoli contadini, essi furono assegnatari dei terreni confiscati ai grandi proprietari terrieri.

pensato», afferma Müller, «non eravamo consapevoli di aver piazzato una bomba».<sup>19</sup>

È la pubblicazione di una scena sul settimanale «Sonntag» a mettere in allarme la sezione culturale del Comitato centrale della SED. Il testo, sottoposto all'esame di una commissione di rappresentanti del partito e di insegnanti, è comunque accettato e destinato, seppur con alcune riserve, a inaugurare nel settembre del '61 la settimana internazionale del teatro studentesco organizzata dalla *Freie Deutsche Jugend*. Salvo che, in questa occasione, alcuni passi in cui si fa menzione del «confine di stato» e della «linea di frontiera» sono percepiti come un attacco manifesto alla costruzione del Muro:

Determinate frasi della pièce suonarono in quel momento come una vera e propria provocazione, anche se scritte due anni prima della costruzione del Muro. Per esempio, quando Fondrak dice: "È possibile che il prato tra di noi diventi improvvisamente confine di stato [...], tu stai in Russia senza aver fatto un passo, io in America, e fare figli sulla linea di confine è esportazione e vietato, anche l'importazione è punita. Se soltanto sfioro il tuo seno, già si spara".<sup>20</sup>

Ad aggravare la posizione di Müller intervengono anche altri fattori: da un lato, la mancata presentazione, due anni prima, in occasione della richiesta di sovvenzione presso il Deutsches Theater, di un piano di lavoro dell'opera; dall'altro l'aggiunta, dopo la rappresentazione per il nullaosta, di battute precedentemente non previste. Bollata come «controrivoluzionaria» e «anticomunista», la *Umsiedlerin* procura all'autore l'accusa di «congiura» e gli vale l'espulsione dallo *Schriftstellerverband*.<sup>21</sup>

Al di là della ricostruzione delle colpe attribuite a Müller e dei provvedimenti presi contro di lui, sono di particolare interesse le motivazioni addotte dall'autore a giustificazione della sua successiva autocritica, scritta

19 MÜLLER 1992: 161, 166.

20 «Bestimmte Sätze des Stückes klangen zu dem Zeitpunkt wie die totale Provokation, obwohl zwei Jahre vor dem Mauerbau geschrieben. Zum Beispiel, wenn Fondrak sagt: „Kann sein der Rasen zwischen uns wird Staatsgrenze plötzlich [...], du stehst in Russland, ohne einen Schritt, ich in Amerika, und Kinder machen auf dem Grenzstrich ist Export und verboten, Einfuhr wird auch bestraft. Wenn ich bloß nach deiner Brust greif, wird schon geschossen“.» Ivi, p. 166.

21 Nel procedimento sono coinvolti anche il regista e i giovani attori: mentre questi ultimi vengono interrogati ed esortati a prendere le distanze dai ruoli che hanno ricoperto, Tragelehn è allontanato dal partito e costretto a un periodo di lavoro in fabbrica. Si veda, a questo proposito, il documento 6 della raccolta allegata a *Krieg ohne Schlacht*. Ivi, pp. 386-388.

con l'aiuto di Helene Weigel e pronunciata di fronte a un gruppo di scrittori e funzionari di partito:

Si trattava della mia esistenza come autore [...]. Scrivere era per me più importante della mia moralità [...]. Potevo immaginarmi un'esistenza come autore solo in questo paese, non nella Germania occidentale [...]. La mia esistenza vera e propria era quella di autore, e cioè di autore di opere teatrali.<sup>22</sup>

Nelle ragioni avanzate da Müller a spiegazione del suo essere "sceso a compromessi" con l'apparato ritornano le argomentazioni già espresse a sostegno della sua scelta a favore della Rdt. Ancora una volta, lo Stato socialista appare all'autore come l'unico fertile terreno per la propria drammaturgia, lo spazio imprescindibile di quelle dinamiche estreme intercorrenti tra il potere politico e il singolo di cui si nutre il suo teatro.

#### 4.2 *Le lampade del re Tarso*

«Attraverso le redazioni spira un alito di primavera», scrive Kunert ricordando il clima di distensione che sembra caratterizzare la politica culturale della Rdt in seguito alla chiusura della frontiera con l'Occidente. «I giorni promettono bene».<sup>23</sup> Da una sua opera radiofonica – *Fetzers Flucht* [*La fuga di Fetzer*] – il regista Günther Stahnke trae un film accolto favorevolmente dalle autorità, che ne prevedono la programmazione in occasione del giubileo della televisione. L'apprezzamento ottenuto conduce, poco dopo, all'incarico per la sceneggiatura di un secondo film, *Monolog für einen Taxifahrer* [*Monologo per un taxista*], realizzato, ancora una volta con la regia di Stahnke, senza la supervisione della censura.

Nella rievocazione di *Erwachsenenspiele* quel momento di apertura si rivela tuttavia di breve durata. Improvvisa fa capolino nel testo la secca e laconica smentita dell'autore: «ma che cosa ci è mai venuto in mente quan-

22 «Es ging um meine Existenz als Autor [...]. Mir war das Schreiben wichtiger als meine Moral [...]. Ich konnte mir eine Existenz als Autor nur in diesem Land vorstellen, nicht in Westdeutschland [...]. Meine eigentliche Existenz war die als Autor, und zwar als Autor von Theaterstücken.» Ivi, pp. 180-181. Solo nel 1975 *Die Umsiedlerin* sarà portata in scena da Benno Besson alla Volksbühne di Berlino con alcune modifiche e un titolo diverso, *Die Bauern* [*I contadini*], voluto dal partito per non rievocare lo scandalo del '61. Cfr. ivi, p. 202. HEINER MÜLLER: *Die Bauern*, in *id.: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, Berlin 1975, pp. 19-111.

23 KUNERT 1997: 244.

do ci siamo fatti attirare fuori dal riserbo!».<sup>24</sup> Il pensiero di Kunert va qui a due episodi che lo hanno esposto alla riprovazione del partito. Rispondendo a un sondaggio, proposto da una rivista del settore, circa la situazione della critica cinematografica, l'autore si è espresso con toni caustici nei confronti di quei recensori allineati che danno «votazioni ideologiche» a opere di «nanetti da giardino». <sup>25</sup> A questo aperto attacco al conformismo culturale segue, alla fine del '62, la pubblicazione sulla rivista settimanale «Weltbühne» di tre brevi epigrammi, in cui egli denuncia, sotto il velo di una forma cifrata e metaforica, l'oppressione e il soffocamento perpetrati da un potere politico sordo a ogni istanza critica, ed esprime al contempo il proprio rifiuto a essere un poeta allineato:

ANCHE I VERMI  
hanno un regno: la terra.  
Chi altro voglia viver là,  
deve esser morto.

DIFFERENZE  
Afflitto  
sento chiamare un nome:  
non il mio.  
Con un sospiro di sollievo  
sento chiamare un nome:  
non il mio.

COME LUSSO SUPERFLUO  
proibì di fabbricare ciò che la gente  
chiama lampade,  
re Tarso di Xanto  
cieco  
dalla nascita.<sup>26</sup>

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 «AUCH DIE WÜRMER / haben ein Reich: Das Erdreich. / Wer sonst dort leben will, / muss tot sein.» «UNTERSCHIEDE / Betrüb / höre ich einen Namen aufrufen: / Nicht den meinigen. / Aufatmend / höre ich einen Namen aufrufen: / Nicht den meinigen.» «ALS UNNÖTIGEN LUXUS / herzustellen verbot, was die Leute / Lampen nennen, / König Tharsos von Xantos, der / von Geburt / Blinde.» Ivi, p. 245. Del terzo epigramma si riporta la traduzione di Luigi Forte nel già citato volume KUNERT: *Ricordo di un pianeta*, Torino 1970, qui p. 102. Il volume italiano, che reca il titolo della prima raccolta di liriche – *Erinnerung an einen Planeten* (1963) – pubblicata da Kunert a Ovest (si veda a questo proposito quanto detto di seguito nel testo), contiene una scelta di poesie tratte oltre che dall'opera che gli dà il titolo anche da successive raccolte dell'autore, tutte apparse nella Rft.

È attraverso un linguaggio enfaticizzato che Kunert ricostruisce i suoi difficili rapporti con l'apparato in seguito a quella pubblicazione. «Dietro le quinte del potere si solleva un bisbiglio», «qualcosa di sospetto incombe su di me», annota.<sup>27</sup> La puntuale registrazione dello stato di ansia per le possibili ritorsioni della dirigenza sembra annullare nell'autobiografia ogni altra memoria legata a quel periodo. Poco spazio è riservato al ricordo del conseguimento dell'Heinrich-Mann-Preis, nonché di un soggiorno a Monaco, in compagnia di Johannes Bobrowski, su invito di un'associazione culturale. E questo nonostante il fatto che quel viaggio sia stato per Kunert particolarmente importante, in quanto gli ha consentito di prendere gli ultimi accordi con la casa editrice Hanser, interessata a stampare una raccolta di sue poesie – a partire dagli anni Sessanta Kunert pubblica infatti con una certa regolarità anche a Ovest. Il volume, intitolato *Erinnerung an einen Planeten. Gedichte aus 15 Jahren* [Ricordo di un pianeta. Poesie di un quindicennio, 1963]<sup>28</sup> accoglie al proprio interno anche *Als unnötigen Luxus*, colpita a Est dalla censura.

La vendetta del re Tarso giunge per posta: nel gennaio '63 all'autore sono recapitati alcuni articoli apparsi sul quotidiano «Ostseezeitung» di Rostock nei quali è contenuta la stroncatura dei tre epigrammi pubblicati sulla «Weltbühne».<sup>29</sup> Al germanista e scrittore Hans Jürgen Geerds, che firma uno degli articoli in questione, i testi di Kunert appaiono subdola espressione delle riserve di un poeta soggettivo ed egocentrico nei confronti delle forze collettive del socialismo. Allo scrittore che «non contribuisce allo sviluppo di una lirica nazionale né all'educazione estetico-morale» dell'uomo nuovo<sup>30</sup> – Kunert appunto – è dedicato persino un breve componimento, irridente rovesciamento dei contenuti di *Unterschiede*. Esso recita: «Differenze. / Afflitto sento leggere una poesia: / di Kunert. / Con un sospiro di sollievo / sento leggere una poesia: / non di Kunert».<sup>31</sup> A questa parodia ne segue presto un'altra, recitata durante una pausa del VI Congresso della SED, tenutosi nello stesso gennaio, e successivamente diffusa dalla «Berliner Zeitung». L'autore è Heinz Quermann, regista affermato e volto noto della televisione della Rdt per i suoi programmi di intrattenimento. È ora *Auch die Würmer* a fungere da ispirazione: «Anche il verme solitario / ha un regno: l'intestino. / Chi / se ne vuole liberare / deve / fare una cura».<sup>32</sup>

27 KUNERT 1997: 246.

28 Cfr. la nota 26.

29 KUNERT 1997: 247-252.

30 Ivi, p. 248.

31 Ivi, p. 252.

32 Ivi, p. 253.

Proprio il VI Congresso della SED costituisce lo scenario di un aperto attacco a Kunert. A finire nel mirino dell'autorità culturale è il film *Monolog für einen Taxifahrer*, i cui contenuti sono ora giudicati ostili alla politica del partito.<sup>33</sup> Dopo essere stato visionato da un pubblico scelto di funzionari, il film viene «chiuso in cassaforte»<sup>34</sup> e quindi vietato. Rievocando l'accusa di revisionismo e di «deviazioni heideggeriane» mossagli col sostegno della stampa ortodossa durante quel congresso, Kunert rappresenta la Rdt come uno stato improntato alla mistificazione: per colpire il suo atteggiamento critico si costruiscono contro di lui capi di imputazione stravaganti – in questo caso ricorrendo a Heidegger, che era tra le letture poco gradite nella Rdt. «Ci potevano anche sospettare di magia nera o di complotto monarchico. Solo: la monarchia ce l'avevamo già»<sup>35</sup> – è la sarcastica riflessione dell'autore, il cui pensiero si rivolge anche agli altri due intellettuali ritenuti come lui, in quell'occasione, colpevoli di deviazionismo, ovvero Stephan Hermlin e Peter Huchel.<sup>36</sup>

L'immagine che Kunert veicola di sé in queste pagine è quella di un intellettuale ostinato e caparbio, che si rifiuta di «confessare, ammettere, fare autocritica».<sup>37</sup> Di conseguenza, egli non risparmia un tagliente giudizio nei confronti di tutti quei colleghi che, vissuta la stessa persecuzione e arresisi a essa, si compiacevano di quanto gli accadeva. «Perché la creazione dell'uomo nuovo consiste nel ridurlo a un mammifero invertebrato e a un beone, affinché sia disponibile e sottomesso»<sup>38</sup> – questa la sua conclusione.

In un cortocircuito tra i diversi piani del passato, l'autore descrive poco oltre il timore di un arresto attraverso espressioni che richiamano in vita il periodo del nazionalsocialismo, alludendo così a un'analogia tra i metodi della Gestapo e quelli della Stasi:

33 L'opera si sviluppa intorno al monologo di un taxista di Berlino est impegnato a rintracciare il marito di una donna appena accompagnata in ospedale per il parto. Le riflessioni dell'uomo durante l'affannosa ricerca sono occasione per stigmatizzare ironicamente alcuni aspetti della Rdt e dei suoi cittadini, rappresentati come individui oppressi dai divieti e inclini alla delazione.

34 KUNERT 1997: 254.

35 Ivi, p. 256.

36 Durante il VI Congresso della SED Stephan Hermlin è accusato di proteggere i giovani intellettuali «ribelli», tra cui il cantautore Wolf Biermann e la scrittrice Sarah Kirsch, e di conseguenza sarà indotto ad abbandonare la carica di segretario della Sezione di Poesia dell'Accademia delle Arti. A Peter Huchel vengono rimproverate posizioni elitarie nella guida della rivista «Sinn und Form» di cui perderà il posto di caporedattore.

37 KUNERT 1997: 257.

38 Ivi, p. 259.



La paura che mi assale paralizza pensiero e parola e mi riporta indietro al miserabile passato. Attendo insonne che bussino alla porta alle quattro del mattino come è proprio della drammaturgia dei carnefici.<sup>39</sup>

Ad acuire ulteriormente la situazione di tensione con l'autorità sono due poesie previste per la raccolta *Der ungebetene Gast* [L'ospite inatteso]. La prima, *Interfragmentarium - zu Franz K.s Werk* [Interfragmentarium - sull'opera di Franz K.], apparsa su «Sinn und Form», si ispira alle tematiche di Franz Kafka ed evoca una situazione di totale controllo da parte di un apparato inafferrabile nei confronti di un individuo.<sup>40</sup> La seconda poesia – *Piloten und Taucher* [Piloti e palombari] – è invece dedicata a Isaak Babel, noto intellettuale russo vittima delle purghe di Stalin, e denuncia i pericoli a cui è esposto ogni scrittore militante, poiché spesso incapace di riconoscere per tempo il proprio nemico.

Intrecciando i contenuti dei documenti della polizia segreta – da lui visionati, come detto, dopo il 1989 – con la ricostruzione delle manovre attuate dai «lemuri»<sup>41</sup> del Comitato centrale per indurlo a recedere dalle sue posizioni critiche, Kunert introduce il lettore negli ingranaggi dell'apparato statale. Ne è un esempio il racconto della sua partecipazione a un incontro tra alcuni funzionari di partito e un gruppo di scrittori, organizzato appositamente per farlo desistere dai suoi «numerose delitti ideologici».<sup>42</sup> Nello scenario processuale allestito dalla memoria, l'autore fa riferimento, proprio pensando a Babel, al XX Congresso del Pcus e rivendica la libertà di critica nei confronti degli atteggiamenti repressivi di matrice stalinista:

Nego, tra i bisbigli di insoddisfazione di chi mi ascolta, di avere propositi subdoli. E mi richiamo al XX Congresso del partito a Mosca, a partire dal quale a quanto si dice ci dobbiamo occupare della rielaborazione del “nostro” passato. Sappiamo bene cosa è successo a Isaak Babel e ad altri scrittori. Irrequietezza in sala, commenti ad alta voce, mi si dice che devo arrivare al punto. A una considerazione critica dei miei errori. Faccio finta di non capire cosa si vuole da me.<sup>43</sup>

39 «Die Angst, die mich überfällt, lähmt das Denken und die Zunge und bringt die elende Vergangenheit zurück. Schlaflos erwarte ich das Klopfen um vier Uhr morgens an der Wohnungstür, wie es zur Dramaturgie der Täter gehört.» Ivi, p. 255.

40 La lirica sarà compresa nel volume *Verkündigung des Wetters* [Annuncio del tempo] pubblicato nel 1966 presso Hanser.

41 KUNERT 1997: 263.

42 *Ibid.*

43 «Ich bestreite, zur raunenden Unzufriedenheit meiner Zuhörer, hinterhältige Absichten. Und beziehe mich auf den XX. Parteitag in Moskau, seit welchem man sich auch mit „unsere“ Vergangenheit aufarbeitend beschäftigen müsse. Wir

A prendere le difese di Kunert è Jan Petersen. Davanti a una platea ammutolita lo «spadaccino ultracomunista»,<sup>44</sup> non sospettabile di posizioni deviazioniste, si appella alla molteplicità intrinseca alla scrittura, suscitando l'approvazione di molti dei presenti. La rievocazione di Kunert si conclude con parole essenziali: la «messa in scena» è terminata, la «regia è fallita».<sup>45</sup> Con risentimento l'autore riporta in ultimo la dichiarazione ufficiale del direttivo dello *Schriftstellerverband* al Comitato centrale del partito, apparsa il 27 marzo '63 sul «Neues Deutschland». A Kunert quel testo, in cui si ribadisce il legame degli intellettuali socialisti con il partito e le forze del popolo da esso rappresentate, non appare null'altro che un proclama di mera acquiescenza, supina adesione alla peggiore ortodossia culturale. Da qui il laconico commento: «No – non mi lascio convincere che gli scrittori possano essere uomini pensanti».<sup>46</sup>

È l'arezza per la condizione di isolamento che segue la mancata autocritica a connaturare i passi successivi di *Erwachsenenspiele* – «nessuno ci saluta, nessuno ci fa visita, anche il telefono sembra ammutolito» ricorda lapidario Kunert. Solo le poche visite e le rare manifestazioni di solidarietà gli permettono di sopravvivere a uno «stato di non-persona».<sup>47</sup> La memoria dell'autore è ormai cristallizzata nella visione di un apparato perverso. Da un lato le rabbiose lettere da lui spedite nelle notti insonni allo *Schriftstellerverband*, al Comitato centrale della SED e al Ministero della Cultura sono destinate all'oblio da funzionari timorosi di lasciare dietro di sé indizi compromettenti; dall'altro la Stasi non fa che moltiplicare i propri resoconti, maniacali notazioni su colui che «non ha ancora modificato in modo sostanziale il proprio atteggiamento».<sup>48</sup> Intanto, l'ormai incessante preoccupazione di essere arrestato induce l'autore a bruciare alcuni scritti potenzialmente pericolosi, tra cui una lunga poesia intitolata *Fluchten, Auswandern, Weggehen, Emigrieren* [Fuggire, Espatriare, Andar via, Emigrare], chiara allusione a un abbandono, ideologico prima che materiale, della Rdt. L'azione della censura è infine evocata in modo vivido a proposito della pubblicazione, nel '65, della già menzionata raccolta *Der ungebetene Gast*:

---

wüssten doch, was Isaak Babel und anderen Dichtern geschehen ist. Unruhe im Saal, Zwischenrufe, ich solle zur Sache kommen. Zur kritischen Einschätzung meiner Fehler. Ich stelle mich an, als begriffe ich gar nicht, was man von mir wolle.» Ivi, p. 265.

44 Ivi, p. 264.

45 Ivi, p. 266.

46 Ivi, p. 268.

47 Ivi, p. 269.

48 Ivi, p. 271.

Come i levantini contrattiamo, i redattori e io, su ogni poesia. Io minimizzo il significato di versi inequivocabili, invento interpretazioni macchinose affinché la redazione editoriale abbia validi argomenti di fronte al Ministero della Cultura. Come un'eco che risuona tra le catene montuose sento la domanda: Cosa hai voluto dire con questa poesia? E con questa poesia? E con questa? [...]. Mi sono impratichito nelle false spiegazioni. I redattori volevano essere raggirati e ingannati poiché dovevano stampare i libri. Dopo alcune ineluttabili operazioni chirurgiche e amputazioni appare nel 1965 *L'ospite inatteso*.<sup>49</sup>

Le citazioni dagli atti della Stasi acquistano a questo punto sempre più spazio. In modo ossessivo, Kunert comprova la sorveglianza a cui è stato regolarmente sottoposto. Gli stralci riportati sono passi ora di dettagliate relazioni inerenti i suoi movimenti, i suoi incontri, le sue esternazioni, ora di resoconti riguardanti le manovre della censura nei confronti delle sue opere. Con crescente livore l'autore nomina i propri delatori, ne rivela l'identità celata dietro pseudonimi, ne individua con precisione i ruoli. Tra i diversi collaboratori della polizia segreta compaiono Hermann Kant e Heinz Kahlau.

L'ultima parte dell'autobiografia di Kunert costituisce il contesto di una storia umana interpretata unicamente in funzione di un'irrecuperabile disillusione, di un naufragio ideologico che non sembra oggettivabile nel presente della scrittura. Anche quando l'autore testimonia un parziale superamento dell'isolamento che lo ha colpito nonché un allentarsi delle tensioni con la dirigenza, la lettura della propria vicenda esistenziale sembra ormai irrimediabilmente compromessa.

Poca incidenza nella narrazione ha la memoria delle esperienze positive di quegli anni – i ripetuti viaggi in Europa e negli Stati Uniti, i numerosi contatti con diversi intellettuali della Germania federale, le conferenze e la pubblicazione dei propri testi a Ovest.<sup>50</sup> Così, il ricordo della partecipazio-

49 «Wie die Levantiner feilschen wir, die Lektoren und ich, um jedes Gedicht. Ich verharmlose eindeutige Verse, erfinde umständliche Interpretationen, damit das Lektorat gegenüber dem Kulturministerium Argumente hätte. Wie ein zwischen Gebirgszügen hallendes Echo höre ich die Frage: Wie hast du dieses Gedicht gemeint? Und dieses? Und dieses? [...]. Ich habe eine Übung in sachlich falschen Erklärungen gewonnen. Die Lektoren wollten betrogen und belogen werden, weil sie Bücher zum Druck zu bringen hatten. Nach einigen unabänderlichen chirurgischen Eingriffen und Amputationen erscheint 1965 *Der ungebetene Gast*.» Ivi, pp. 279-280.

50 Nel 1964 appare, per esempio, presso la casa editrice Hanser, il volume di racconti *Tagträume* [*Sogni a occhi aperti*]. Nel '67, esce, sempre presso Hanser, il romanzo *Im Namen der Hüte* [*In nome dei cappelli*], precedentemente rifiutato

ne, insieme a Max Bieler, a un festival di letteratura nei pressi di Londra si riduce alla succinta esposizione delle difficoltà affrontate per ottenere il permesso d'espatrio, degli esigui controlli britannici nei confronti di quegli «effimeri visitatori provenienti da un paese fittizio», e delle domande rivoltegli dal pubblico anglosassone circa l'esistenza, nella Rdt, della censura.<sup>51</sup> In modo non dissimile, la rievocazione di un suo intervento a una riunione del Gruppo 47 a Wannsee, occasione per incontrare, tra gli altri, Peter Weiss e Heinrich Böll, si comprime nella scarna notazione di fatti marginali.

Il lettore che cerchi in queste pagine di *Erwachsenenspiele* testimonianze e delucidazioni circa il dibattito politico e ideologico intercorso tra gli intellettuali tedeschi dentro e tra le due Germanie rimane inevitabilmente deluso. La memoria sia dell'ampia galleria di conoscenze – Max Frisch, Uwe Johnson, un giovane Friedrich Delius – sia delle amicizie più strette – Stephan Hermlin, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl – si limita a episodi di carattere aneddótico, fagocitata com'è da un'ipertrofia dell'io che non riesce, purtroppo, a guardare oltre la propria vicenda personale.

E non è certo un caso che il racconto di un incontro con Böll, in occasione di una conferenza di quest'ultimo a Berlino est, si soffermi quasi esclusivamente sulla comune visita, a tarda sera, a Wolf Biermann e si chiuda con l'anticipazione dell'ineluttabile futuro – l'espulsione del cantautore dalla Rdt, il successivo passaggio di Kunert a Ovest:

Scarozziamo i Böll attraverso la città fin da Biermann, che già pizzica impaziente le corde della chitarra. [...] “Non aspettare tempi migliori” ... suona come il consiglio di andarsene. Se ci fosse un chiaroveggente tra noi, potrebbe suggerire al divertito Böll di preparare già da ora la stanza degli ospiti per Biermann. E Biermann verrebbe a sapere che ha ancora davanti a sé poco più di un anno nella Rdt. E i Kunert?<sup>52</sup>

---

da Aufbau, i cui primi abbozzi risalgono al periodo immediatamente successivo a una visita di Kunert, avvenuta due anni prima, al campo di concentramento di Stutthof. Nella Rdt l'opera uscirà nove anni dopo presso Eulenspiegel Verlag. Cfr. *Ivi*, pp. 282-285; 292-296.

51 *Ivi*, p. 279.

52 «Wir kutschieren beide Bölls durch die Stadt zu Biermann, der schon ungeduldig an seine Gitarre zupft. [...] „Warte nicht auf bessere Zeiten ...“ klingt wie die Empfehlung, sich hinweg zu begeben. Wäre ein Hellseher unter uns, er könnte dem belustigten Böll raten, schon jetzt einmal das Gästezimmer für Biermann vorzubereiten. Und Biermann würde erfahren, dass er noch etwas über ein DDR-Jahr vor sich habe. Und Kunerts?» *Ivi*, p. 366.

### 4.3 Verso dove?

Nella pièce *Der Bau* [*Il cantiere*], composta nel 1964 per il Deutsches Theater e subito vietata dalle autorità culturali come distorta visione del partito, Heiner Müller richiama alla necessità di traghettare il socialismo reale oltre la sponda sulla quale esso si è arenato.<sup>53</sup> Proseguendo sulla linea del *Lohndrucker*, l'autore mette sotto accusa l'immobilismo di una burocrazia attenta unicamente alla propria sopravvivenza e al contempo smaschera le contraddizioni di un attivismo produttivo fine a se stesso, che, per superare la stagnazione, relega il singolo nell'automatismo di un esasperato progresso tecnico. In questi termini, il luogo in cui è ambientato il dramma – un cantiere metafora della Rdt – diventa lo scenario di un progetto socialista non ancora giunto al suo compimento. Si tratta di una posizione che il drammaturgo espone in *Krieg ohne Schlacht* ricordando l'aspra critica mossagli da Erich Honecker durante l'XI Plenum del Comitato centrale della SED, tenutosi nel 1965:

Come prova della falsa visione della storia e della falsa posizione politica della pièce Honecker citò un passo: "Io sono il pontone tra l'età dei ghiacci e la Comune". Questa critica aveva un fondamento teorico: allora il partito aveva appena decretato che il socialismo era una formazione storica autonoma e non la transizione al comunismo [...].<sup>54</sup>

A pronunciare le parole incriminate è Barka, capo di una squadra di operai impegnata ad attuare un piano di lavoro autonomamente corretto, e dunque migliorato, rispetto alle contraddittorie direttive del partito, che causano continue battute d'arresto nella produzione. Autonomia significa però an-

53 L'opera trae ispirazione dal romanzo di Erik Neutsch *Spur der Steine* [*La traccia delle pietre*, 1964]. È Hans Rainer John, direttore artistico del Deutsches Theater, a proporre a Müller di drammatizzare il testo di Neutsch per ovviare alla carenza, nel cartellone teatrale, di pièce inerenti la realtà contemporanea. Pubblicato nell'aprile del '65 su «Sinn und Form» mentre Benno Besson ne prepara la messa in scena, *Der Bau* dà però subito origine a un acceso dibattito che conduce al divieto di rappresentazione. Sarà portato in scena solo nel 1980 alla Volksbühne con la regia di Fritz Marquardt. HEINER MÜLLER: *Der Bau*, in *id.: Geschichten aus der Produktion 1. Stücke, Prosa, Gedichte, Protokolle*, Berlin 1974, pp. 85-136.

54 «Honecker zitierte als einen Beleg für das falsche Geschichtsbild und die falsche politische Position des Stücks eine Stelle: „Ich bin der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune“. Diese Kritik hatte einen theoretischen Grund: Damals hatte die Partei gerade beschlossen, dass der Sozialismus eine selbständige geschichtliche Formation und nicht der Übergang zum Kommunismus sei [...].» MÜLLER 1992: 200-201.

che arbitrio: la mancanza di un disegno sociale comune e condiviso, alla cui realizzazione sia indirizzata l'attività del singolo, finisce per svuotare questa stessa attività di ogni portata sul piano del futuro. *Wohin?* – «verso dove?» – è la domanda con cui Müller allude, nel dramma, alla necessità di rifondare una progettualità collettiva.<sup>55</sup> «La mia storia personale è la costruzione di un ponte»<sup>56</sup> dice Barka, intendendo il suo appartenere a un'età di mezzo, a una fase transitoria tra l'età dei ghiacci – quella di un socialismo ancora incompiuto – e la Comune, che, nella sua valenza storica, individua per Müller una forma di governo improntata all'accentuazione dell'elemento rivoluzionario e proletario.

Le problematiche insite nella costruzione di una società socialista sono anche al centro della successiva opera *Zement* [*Cemento*, 1973].<sup>57</sup> Salvo che qui i conflitti in atto sono trasposti nella nascente Unione Sovietica dei primi anni Venti, impegnata nel complesso passaggio dalla fase della Rivoluzione d'ottobre alla costituzione di un ordine sociale ed economico stabile. La rappresentazione degli albori della nuova società sovietica, non ancora stretta nella morsa dello stalinismo, diventa così campo d'indagine di dinamiche ideologiche collettive e individuali, dinamiche che nella loro fisionomia rimandano alla storia della Rdt e, non da ultimo, ai problemi non ancora risolti. In quest'ottica, *Zement* è un testo di transizione: esso chiude idealmente la serie dei drammi mülleriani dedicati, sulla scia del grande teatro dialettico di Brecht, alla nascita di un'epoca nuova e all'esame del suo quotidiano, e si colloca al contempo nel solco della successiva linea di ricerca intrapresa dall'autore, quella che volge lo sguardo al passato, all'analisi della storia e della vicenda umana inscritta in essa. Così, nella ricostruzione dei conflitti all'interno del partito tra i sostenitori della rivoluzione a oltranza e coloro che la ritengono un'esperienza imprescindibile ma conclusa, Müller innesta, per quanto solo a margine, la riflessione sulla mancata rivoluzione in Germania. «BORŠČIJ: Cosa si dice in città, compagno Badin, della rivoluzione in Germania. / BADIN: In Germania

55 MÜLLER 1974 (1): 99.

56 Ivi, p. 134.

57 Scritta su commissione di Ruth Berghaus, allora direttrice del Berliner Ensemble, la pièce si ispira all'omonimo romanzo dello scrittore russo Fëdor Gladkov, pubblicato nel 1925 e subito divenuto un classico della letteratura sovietica. Inizialmente vietato dal Ministero per la Cultura in quanto giudicato disfattista, il testo di Müller andrà in scena in seguito a una petizione promossa dalla Berghaus e indirizzata a Honecker. HEINER MÜLLER: *Zement*, in *id.: Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin 1974, pp. 65-133. Trad. it. di Roberto Menin, *Cemento*, in MÜLLER 1998: 45-108.

non ci sarà nessuna rivoluzione» recita l'epilogo della scena *Die Bauern [I contadini]*.<sup>58</sup> Si tratta di un tema che Müller recepisce attraverso il pensiero di Brecht. Ne è chiara indicazione quanto detto a Frank Raddatz, in occasione di un'intervista, nel 1990:

Il fallimento del 1848 è da collegare al fallimento della prima rivoluzione tedesca, la guerra dei contadini. Quando lessi un'annotazione di Brecht a *Courage* mi rimase difficile capire l'affermazione: "... la guerra dei contadini, la più grande sventura della storia tedesca". Ero sempre partito dal presupposto che le rivoluzioni fossero per principio qualcosa di positivo, come poteva allora la guerra dei contadini essere la "più grande sventura della storia tedesca"? Ovviamente la tesi di Brecht è del tutto comprensibile. La guerra dei contadini era stata una rivoluzione troppo prematura e perciò aveva compromesso il potenziale rivoluzionario dei secoli seguenti [...]. Poi venne la guerra dei trent'anni e distrusse il resto. Queste catastrofi rappresentano sempre una selezione negativa: chi apre bocca, muore per primo, quello che rimane è una massa domata. Da questa rivoluzione troppo prematura in poi in Germania regna la tendenza al ritardo, tutto arriva troppo tardi. E il ritardo comporta anche che le energie possano scaricarsi soltanto in una catastrofe.<sup>59</sup>

Riprese quasi alla lettera nell'autobiografia,<sup>60</sup> tali argomentazioni testimoniano l'attenzione rivolta da Müller ai percorsi della storia tedesca, alle forze vitali in essa soffocate, e alludono ai risvolti feroci e perversi che ne sono scaturiti. Queste tematiche impegnano l'autore in modo particolare a partire dagli anni Settanta. Proprio allora egli porta a compimento due pièce i cui abbozzi risalgono a vent'anni prima – *Die Schlacht [La battaglia, 1974]*

58 Ivi, p. 99. Trad. it. p. 77.

59 «Das Scheitern von 1848 hängt mit dem Scheitern der ersten deutschen Revolution – den deutschen Bauernkriegen – zusammen. Als ich die Anmerkung von Brecht zur *Courage* las, hatte ich sehr große Schwierigkeiten mit seiner Formulierung: „... in den Bauernkriegen, dem größten Unglück der deutschen Geschichte“. Ich war bis dahin immer davon ausgegangen, dass Revolutionen grundsätzlich etwas Gutes sind – wie sollten da die Bauernkriege „das größte Unglück der deutschen Geschichte“ sein? Natürlich ist Brechts These sehr einleuchtend. Die Bauernkriege waren eine zu frühe Revolution, deswegen konnte das Potential für Jahrhunderte zerschlagen werden [...]. Dann kam der Dreißigjährige Krieg, und da ging der Rest kaputt. Denn diese Katastrophen sind ja immer eine negative Selektion: Wer das Maul aufmacht, stirbt als erster, und übrig bleibt eine geduckte Masse. Seit dieser zu frühen Revolution herrscht in Deutschland die Tendenz zur Verspätung, kommt in Deutschland immer alles zu spät. Und die Verspätung bedingt es auch, dass sich die Energien nur noch in der Katastrophe entladen können.» HEINER MÜLLER: *Zur Lage der Nation*, Berlin 1990, p. 13. Trad. it. di Lidia Castellani, *Sullo stato della nazione*, Milano 1990, pp. 8-9.

60 MÜLLER 1992: 226-227.

e *Germania Tod in Berlin* [*Germania morte a Berlino*, 1971].<sup>61</sup> Mentre in *Die Schlacht*, serie di cinque scene ambientate nel periodo che va dal nazismo alla liberazione a opera dell'Armata rossa, Müller rivolge lo sguardo ai meccanismi della violenza e del tradimento, in *Germania* egli affianca, in un reiterarsi infinito della catastrofe, le figure di Federico il Grande, Hitler e Stalin. Alla rappresentazione del procedere storico come evoluzione progettuale si sostituisce ora una visione frantumata della storia come serie di eventi spezzati che, assommati e assemblati, decretano il naufragio di ogni sviluppo. L'esito letterario di questa prospettiva diviene pertanto il frammento – anch'esso di matrice brechtiana – trasposto però su piani mobili e interscambiabili, quindi sottratto alla possibilità di una sintesi.

A sollecitare il compimento della scrittura delle due opere sembra essere stata la presa d'atto del declino del blocco sovietico. Significativa, al proposito, è la risposta di Müller ai suoi intervistatori che lo interrogano in *Krieg ohne Schlacht* circa il retroterra di *Germania*:

*Che cosa ti interessava della storia tedesca?*

Quando vedi che l'albero non produce più mele, che inizia a marcire, guardi le radici. Nella Rdt la stagnazione in questi anni era assoluta [...]. Non c'era più alcun movimento, solo frenate e arroccamenti. La Rdt [...] andava incontro alla sua fine decretata dall'esterno, sottoprodotto del declino sovietico. [...] Per quanto riguarda la Germania mi interessa la Seconda guerra mondiale: ora è possibile mettere in relazione Hitler e Stalin, anche a teatro. I due adesso possono dialogare.<sup>62</sup>

61 *Die Schlacht* (1951-1974) fu rappresentata per la prima volta nel '75 alla Volksbühne con la regia di Manfred Karge e Matthias Langhoff. HEINER MÜLLER: *Die Schlacht*, in MÜLLER 1975: 7-16. Trad. it. di Graziella Galvani e Peter Kammerer, *La battaglia*, in MÜLLER 1998: 109-122. La pièce *Germania Tod in Berlin* (1956-1971) non poté essere né stampata né portata in scena fino al 1988, quando fu rappresentata al Berliner Ensemble da Fritz Marquardt. A Ovest invece Ernst Wendt ne curò la messinscena a Monaco già nel 1978. HEINER MÜLLER: *Germania Tod in Berlin*, in *id.: Germania Tod in Berlin*, Berlin 1977, pp. 35-78. Trad. it. di Elisabetta Niccolini, *Germania morte a Berlino*, in MÜLLER: *Germania morte a Berlino*, Milano 1991, pp. 31-77.

62 «Was interessierte Dich am Thema Deutsche Geschichte?! Wenn du siehst, dass der Baum keine Äpfel mehr bringt, dass er anfängt zu verfaulen, siehst du nach den Wurzeln. In der DDR war die Stagnation in diesen Jahren absolut [...]. Es gab keine Bewegung mehr, nur noch Bremsmanöver und Befestigung. Die DDR [...] ging ihrem fremdbestimmten Ende entgegen, Nebenprodukt des sowjetischen Untergangs. [...] Mich interessiert, was Deutschland betrifft, der Zweite Weltkrieg: Jetzt ist es möglich, Hitler und Stalin in Beziehung zu setzen, auch im Theater. Die beiden können jetzt miteinander reden.» MÜLLER 1992: 256-257.



Müller è un autore che non si fa illusioni. Anche quando vede nella rivoluzione «qualcosa di positivo» non si esime dal riconoscere e dall'indagare l'aspetto feroce insito in essa. La riflessione si concentra allora sulle dinamiche della violenza, sulla sua legittimazione nel nome di una necessità storica, sulle ripercussioni che il suo esercizio ha su chi la opera. Con *Mauser* [Mauser, 1970]<sup>63</sup> il processo rivoluzionario appare nei suoi aspetti più spietati e degradanti. Sulla scena si rappresenta prima la condanna a morte di un compagno che, dopo aver ucciso molti «nemici della rivoluzione», è ritenuto colpevole per aver risparmiato tre contadini, a suo giudizio «ostili alla rivoluzione solo per ignoranza». <sup>64</sup> Poi a essere giustiziato è colui che lo ha sostituito e che si è reso colpevole del comportamento opposto: trasformatosi in una macchina efferata, egli non ha più ucciso nel nome della rivoluzione ma in preda alla follia omicida. «La rivoluzione è la maschera della morte la morte è la maschera della rivoluzione» recita, in modo analogo, un passo di *Der Auftrag* [La missione, 1979].<sup>65</sup>

Un capitolo di *Krieg ohne Schlacht* è infine dedicato al testo drammaturgico che Müller ha ricavato dai frammenti teatrali di Brecht raccolti con il titolo *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* [La rovina dell'egoista Johann Fatzer] e risalenti agli anni 1926-32.<sup>66</sup> Interessato al conflitto fra il singolo e il collettivo così come questo emerge nelle circa quattrocento pagine di appunti brechtiani, Müller ha selezionato l'ampio materiale alla ricerca di un «filo conduttore», ha «abbozzato una possibile trama e delineato un percorso ideologico». <sup>67</sup> Il testo, assemblato nel 1978, va in scena lo stesso anno allo Schauspielhaus di Amburgo per la regia di Manfred Karge e Matthias Langhoff.

Negli anni cruciali della Repubblica di Weimar, Brecht aveva tratteggiato – pur nell'eterogeneità dei suoi abbozzi, solcati da modifiche, aggiunte e cambiamenti nei personaggi – la figura del soldato Fatzer, che, impegnato

63 HEINER MÜLLER: *Mauser*, in *id.*: *Mauser*, Berlin 1978, pp. 55-70. Trad. it. di Saverio Vertone con la collaborazione di Mario Missiroli, *Mauser*, in MÜLLER: *Teatro*, Milano 1984, pp. 55-73.

64 Ivi, p. 58. Trad. it. p. 60.

65 HEINER MÜLLER: *Der Auftrag*, in *id.*: *Herzstück*, Berlin 1983, pp. 43-70, qui p. 51. Trad. it. di Saverio Vertone, *La missione*, in *ivi*, pp. 75-99, qui pp. 83-84.

66 BERTOLT BRECHT: *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Bühnenfassung von Heiner Müller, Frankfurt am Main 1994. Trad. it. di Milena Massalongo, *La rovina dell'egoista Johann Fatzer*. Versione drammaturgica di Heiner Müller, con un'introduzione di Luigi Forte, Torino 2007. Cfr. MÜLLER 1992: 309-318.

67 LUIGI FORTE, in BRECHT 2007: V. Si rimanda al saggio di Luigi Forte (pp. V-XX) per un approfondimento circa il progetto di Brecht e la sua rielaborazione da parte di Müller.

nel 1917 sul fronte franco-tedesco, convince tre compagni a disertare. Per Fatzter infatti «il nemico non sta sulla linea di combattimento ma alle loro spalle, in quella società borghese che la guerra ha scatenato».<sup>68</sup>

L'individualismo che caratterizza il personaggio brechtiano, non scevro da tratti di egoismo e di arroganza, ne fa un diverso, un asociale. Il suo anarchismo si rivela tuttavia, in prospettiva pedagogica, arma efficace a risvegliare la coscienza critica propria e altrui di fronte alle manipolazioni e strumentalizzazioni della vecchia società capitalista. In uno dei frammenti il coro esorta: «Voltatevi e / Trasformate la guerra dei popoli in / Una lotta di classe e / La guerra mondiale in una / Guerra civile, rimanete uniti e portate / La lotta nelle vostre terre, perché finché / Non avrete estirpato la vostra borghesia, le guerre / Non cesseranno mai».<sup>69</sup> Sono parole in cui si annuncia il tema della rivoluzione. Nel suo personalismo trasgressivo e radicale, Fatzter è però destinato a soccombere alle ragioni dell'azione rivoluzionaria, di cui si fa interprete il collettivo nato a seguito di quella diserzione: egli è infatti incapace di mettere il proprio vitalismo al servizio di un progetto per una società nuova.

Con la morte di Fatzter, giustiziato dai compagni, Brecht giungeva all'estrema problematizzazione del rapporto tra libertà del singolo e istanze politiche comuni, tra disposizione individuale e necessità collettiva. E annunciava al contempo il fallimento del progetto politico perseguito dalla rivoluzione bavarese, conclusasi tragicamente con l'assassinio di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, nonché l'avvento di un periodo nefasto. «Non so chi vincerà / In questa lotta / Ma chiunque vinca – Fatzter è / Perduto. / E da ora in poi e per molto tempo ancora / Non ci sarà più alcun vincitore / Nel nostro mondo ma soltanto / Vinti» dice il protagonista immediatamente prima di morire.<sup>70</sup>

È innanzitutto il carattere sperimentale e incompiuto del *Fatzter* a stimolare Müller, che ne rivisita i contenuti nell'ottica del suo presente, secondo l'idea, suffragata dal testo di Brecht, di un teatro aperto a successive interpretazioni, un teatro che non dà risposte certe, ma si impegna piuttosto a indagare la realtà e le sue antinomie, coinvolgendo anche il pubblico nelle questioni sollevate. Nei personaggi brechtiani Müller scorge modelli di comportamento che anticipano, su fronti diversi, il mondo contemporaneo, sia quello del socialismo orientale che quello del capitalismo occidentale. Mentre Fatzter, con il suo individualismo, funge, con evidente allusione alla

68 Ivi, p. VIII.

69 BRECHT 1994: 42-43. Trad. it. p. 30.

70 Ivi, p. 116. Trad. it. pp. 92-93.

Rdt, da antagonista di ogni forma di dogmatismo, gli interpreti della rivoluzione – rappresentati nel personaggio duplice Koch/Keuner con i suoi mutamenti di nome e di caratteristiche – diventano esempi anticipatori della degenerazione del collettivo. Mentre la pragmatica disciplina di Keuner rimanda alla tipologia del funzionario di partito comunista, l'imperativo della violenza perseguito da Koch fa pensare alla figura del terrorista, a colui che di fronte al perpetrarsi delle contraddizioni sociali decide di abbandonarsi alla follia omicida. È proprio su quest'ultimo aspetto che Müller si sofferma quando definisce in *Krieg ohne Schlacht* il contenuto del *Fatzer* come uno strumento di lettura del terrorismo occidentale degli anni Settanta:

Il mio punto di riferimento nell'attualità era la RAF. La parte finale si lascia leggere come un commento alla storia della RAF, il rapporto del collettivo e della disciplina con i deviazionisti. Ci sono state di continuo nella storia della RAF situazioni in cui un disertore veniva giustiziato. [...] La RAF era allora, non solo per me, il materiale più interessante proveniente dall'ovest [...]. Il discorso finale di Koch: "Non siete superbi, fratelli / Bensì umili e colpite a morte / Non superbi bensì: non umani". Questo innesto di umiltà e uccisione è un punto centrale del testo di *Fatzer* e originariamente anche dell'ideologia della RAF. Gente che deve costringersi a uccidere. Di ciò trattano anche *Mausser* e *La linea di condotta*. Di fatto la violenza politica è stata discredita dal fatto che lo Stato ha assunto in pieno la funzione di uccidere, burocratizzandola attraverso il monopolio statale della violenza. Viviamo in una civiltà della rappresentanza [...].<sup>71</sup>

Sulla filigrana del *Fatzer*, l'autore ricerca e analizza le declinazioni della violenza contemporanea, ora esercitata legalmente sotto l'egida dello stato – sono gli anni della guerra del Vietnam – ora praticata da singoli gruppi

71 «Mein aktueller Bezugspunkt war die RAF. Der Schlussteil liest sich wie ein Kommentar zur Geschichte der RAF, das Verhältnis des Kollektivs, der Disziplin, zu den Abweichlern. Es gab ja immer wieder Situationen in der Geschichte der RAF, in denen ein Abweichter exekutiert wurde. [...] Die RAF war damals nicht nur für mich das interessanteste Material aus dem Westen [...]. Die Schlussrede von Koch: „Seid nicht hochfahrend, Brüder / sondern demütig und schlagt es tot / nicht hochfahrend sondern: unmenschlich“. Diese Verbindung von Demut und Töten ist ein Kernpunkt des „Fatzers“-Textes und ursprünglich auch der RAF-Ideologie. Leute, die sich zum Töten zwingen müssen. Darum geht es auch in *Mausser* und in der *Maßnahme*. Eigentlich ist politische Gewalt dadurch diskreditiert worden, dass der Staat das Töten übernommen hat, es bürokratisiert hat durch das staatliche Gewaltmonopol. Wir leben in einer Zivilisation der Stellvertretung [...].» MÜLLER 1992: 311-312. Si cita qui dalla traduzione italiana del capitolo di *Krieg ohne Schlacht* dedicato al *Fatzer* a cura di Milena Massalongo in BRECHT 2007: 97-102, qui pp. 98-99.

come insensata reazione all'ingiustizia sociale, e inoltre applicata al proprio interno nei confronti di chi si pone come traditore della "causa".

Di fronte ai percorsi drammatici della storia umana, Müller non cerca e non offre soluzioni, non formula giudizi che si inscrivano nella morale corrente. All'arte, alla sua arte, egli affida il compito di provocare e suscitare interrogativi, di scavare instancabilmente nelle aporie della storia umana.

#### 4.4 *La verità rivoluzionaria*

Ad attirare l'aspro biasimo di Honecker durante l'XI Plenum del Comitato centrale della SED (1965) è, oltre a Heiner Müller, anche S.H., accusato al pari del drammaturgo di veicolare nelle sue opere una falsa visione della Rdt. Risalendo in *Nachruf* all'antefatto di tale critica, Heym menziona, in particolare, due suoi brevi interventi – si tratta del già citato discorso *Stalin verlässt den Raum* (1964) e del successivo articolo *Die Langeweile von Minsk [La noia di Minsk, 1965]*.<sup>72</sup> Esortando ancora una volta gli intellettuali alla pratica di una scrittura volta a offrire, al di là di ogni tabù ideologico, un quadro autentico della società contemporanea, S.H. si era espresso in entrambi gli scritti contro il «monopolio politico»<sup>73</sup> di una burocrazia che, ancora lontana

72 I due interventi sono raccolti in STEFAN HEYM: *Wege und Umwege*, München 1980, pp. 289-293 e 294-299. Il discorso *Stalin verlässt den Raum* – da leggersi tra l'altro, come già si diceva, quale ufficiale congedo di S.H. dalla figura di Stalin (cfr. paragrafo 3.5 del presente lavoro) – è pronunciato dall'autore durante un incontro, tenutosi a Berlino, fra gli scrittori dei paesi socialisti, al quale Heym partecipa seppur non invitato. Curiosa è l'origine del titolo del discorso: l'espressione «Stalin lascia la stanza» è infatti attinta dall'autore dalle indicazioni sceniche del copione cinematografico di uno dei tanti film di propaganda voluti dallo stesso Stalin, nei quali egli compare in prima persona. Cfr. HEYM 1988: 680. L'articolo *Die Langeweile von Minsk*, pensato come ideale prosecuzione di *Stalin verlässt den Raum*, è pubblicato nell'agosto '65 sulla rivista di Bratislava «Kulturni Život». Il titolo scaturisce da una provocatoria osservazione fatta da Bertolt Brecht, durante un incontro con Heym, a proposito della carenza in Unione Sovietica di una letteratura improntata al realismo. «Le dirò quando in Unione Sovietica avremo di nuovo una letteratura» – questo quanto detto dal drammaturgo e riportato da Heym in apertura a *Die Langeweile von Minsk* – «quando là sarà pubblicato un romanzo che inizia più o meno con le parole: Minsk è una delle città più noiose del mondo». A chiarire il senso della frase di Brecht è il successivo commento di Heym: «Non credo che Minsk sia particolarmente noiosa. E dubito che Brecht sia mai stato a Minsk. La sua Minsk era come la sua Sezuan o come la sua Mahagonny – un luogo scaturito dalla fantasia per dimostrare un pensiero». HEYM 1980: 294. Cfr. anche HEYM 1988: 685.

73 HEYM 1988: 705.

dal definitivo congedo dallo stalinismo, si mostrava incapace di affrontare i problemi del presente. Con un appello alla responsabilità etica di tutti gli intellettuali, sia orientali sia occidentali, nei confronti della «verità rivoluzionaria», «quella che sta dalla parte dell'umanità e della giustizia», egli aveva per di più auspicato in *Die Langeweile von Minsk* un'«alleanza universale degli scrittori», uniti per la «pace» e, in ultimo, per i «cambiamenti» che ancora si dovevano compiere.<sup>74</sup> Quella di Heym è la determinazione di chi crede ancora fermamente nel ruolo dell'intellettuale, nel suo diritto e nel suo dovere di intervenire all'interno dei processi della storia umana.

Inviati anche alla stampa occidentale da S.H., che nella visibilità a Ovest aveva cercato una protezione dalle aperte ritorzioni della dirigenza, i due testi erano stati pubblicati rispettivamente su «Les Lettres françaises» (*Stalin verlässt den Raum*) e su «Die Zeit» (*Die Langeweile von Minsk*), procurando subito all'autore l'attenzione dei giornalisti occidentali, che in diverse occasioni radiofoniche e televisive avevano cercato in lui un interlocutore.

Nelle successive pagine della sua autobiografia, Heym ripercorre i provvedimenti messi in atto dalla SED nei suoi confronti – continue convocazioni ora presso il Ministero della cultura, ora presso lo *Schriftstellerverband*, reiterate censure e divieti di espatrio, dettagliate relazioni sulla sua attività – e si sofferma sui contenuti delle «prestazioni forensi» con cui di volta in volta, con risolutezza e caparbietà, si è difeso contro «lo stalinismo post-stalinista»<sup>75</sup> a favore della libertà di espressione e di critica.

Proprio in nome di una «verità» che scandaglia il presente e, con esso, il passato che ne è più o meno direttamente all'origine, Heym si dedica nel corso degli anni Sessanta alla riflessione, scaturita all'ombra della costruzione del Muro, sul «complesso tematico rivoluzione-dittatura-socialismo-democrazia».<sup>76</sup> Come per Müller, anche per Heym questa riflessione sull'attualità passa attraverso l'analisi della storia tedesca e si concentra sulle forze democratiche che in essa sono state soffocate. Nel romanzo *The Lenz Papers* [*Gli appunti di Lenz*, 1963], scritto come i precedenti in inglese e poi pubblicato in tedesco nella Rdt con il titolo *Die Papiere des Andreas Lenz*,<sup>77</sup> l'autore affronta il tema di una rivoluzione fallita «poiché condotta in

74 Ivi, p. 687 e HEYM 1980: 299.

75 HEYM 1988: 716.

76 Ivi, p. 675. Cfr. il paragrafo 4.1 del presente lavoro.

77 La traduzione tedesca è di Helga Zimnik. L'opera apparirà nel '65 anche nella Repubblica federale con un titolo diverso, *Lenz oder die Freiheit. Ein Roman aus Deutschland* [*Lenz o la libertà. Un romanzo dalla Germania*]. Alla diffusione del romanzo a Ovest segue una lunga contesa giudiziaria: Heym è infatti denunciato dalla casa editrice List di Lipsia, detentrica a Est dei diritti d'autore, per aver ceduto gli stessi a List di Monaco e per aver incassato i proventi delle vendite in

modo democratico, senza ricorrere, o ricorrendo troppo tardi, ai mezzi della dittatura». <sup>78</sup> Si tratta dei moti rivoluzionari avvenuti nel Baden nel 1848-49, in cui Heym individua, come scrive in *Nachruf*, un tassello propriamente tedesco di quel lungo percorso insurrezionale-democratico iniziato con la Rivoluzione francese, proseguito con i moti del 1830 e, appunto, del 1848, nonché con la Battaglia di Gettysburg, avvenuta durante la Guerra di secessione americana, <sup>79</sup> e infine conclusosi con la sconfitta di Hitler.

Attraverso l'innesto su un *plot* fittizio di documenti storici di diversa origine, Heym ricostruisce nel romanzo gli eventi relativi alla cosiddetta "terza insurrezione del Baden" (maggio 1849), quando con largo appoggio della popolazione locale e dell'esercito un comitato rivoluzionario guidato dal liberale Lorenz Brentano, dal democratico Gustav von Struve, dal socialista Armand Goegg, dal comunista Johann Philipp Becker, oltre che da Friedrich Engels proclama la nascita di una repubblica democratica. Divenuta presto meta privilegiata di numerosi dissidenti provenienti da diversi paesi europei, la nuova repubblica sopravvive però solo poche settimane: le truppe prussiane guidate da Friedrich Wilhelm IV sbaragliano in giugno l'esercito rivoluzionario e obbligano i sopravvissuti alla ritirata oltre il confine svizzero.

Acuto osservatore delle dinamiche politiche e sociali, Heym si sofferma in *Lenz* sulle tensioni che ben presto si creano all'interno del comitato direttivo tra le forze borghesi liberali, guidate da Lorenz Brentano, inclini al consolidamento di una struttura statale che promuova lo sviluppo industriale, e il gruppo democratico-rivoluzionario raccolto intorno a von Struve, Becker e al giovane poeta e soldato Andreas Lenz – personaggio fittizio da cui il titolo dell'opera <sup>80</sup> –, gruppo che vorrebbe invece estende-

---

Occidente. Ne scaturisce un procedimento legale, nel quale Heym sostiene l'identità giuridica delle due case editrici, legate originariamente al medesimo proprietario monacense. La vicenda si conclude con un patteggiamento, che riconosce la legittimità dell'azione di Heym. I guadagni provenienti dalla Rft sono destinati dall'autore all'acquisto di medicinali da mandare in Vietnam. La versione originale del romanzo esce a Londra nel '64.

78 HEYM 1988: 676.

79 Avvenuta nei primi giorni del luglio 1863, la Battaglia di Gettysburg segnò una netta vittoria degli unionisti sui confederati. Cfr. *ibid.*

80 Nel prologo del romanzo un autore afferma di voler ricostruire – siamo nel secondo dopoguerra – la vicenda del giovane studente, poeta e cantante Andreas Lenz, all'epoca della rivolta del Baden soldato nell'esercito, a partire dagli appunti diaristici di quest'ultimo, consegnatigli dalla moglie del defunto nipote dello stesso Lenz. Nella finzione romanzesca di Heym è proprio l'arresto di Lenz, colpevole di aver tenuto infuocati discorsi sulla giustizia sociale e di aver interpretato in pubblico ballate rivoluzionarie, tra cui la famosa *Ballade de Mercy* di François Villon, a dare l'avvio alla sollevazione popolare.

re la rivoluzione su tutto il territorio tedesco. «Fare di questa rivoluzione locale una questione nazionale» che dia vita a una «lotta di liberazione»: queste le parole che l'autore fa pronunciare a Karl Marx in un incontro, storicamente documentato, con Brentano.<sup>81</sup>

Il fallimento della nascente repubblica e con essa di un più ampio progetto democratico a livello nazionale è attribuito dall'autore innanzitutto alla mancanza di un potere forte, una dittatura temporanea guidata dalle forze progressiste del paese in grado di superare le divergenze interne e di contrastare di conseguenza in modo organico l'intervento prussiano. «Ciò di cui abbiamo bisogno», dice Becker, «è un esecutivo formato dalle migliori teste della rivoluzione che abbia pieni poteri e prenda tutti i provvedimenti necessari a difendere le conquiste rivoluzionarie all'interno delle frontiere del nostro stato e a estendere la rivoluzione al di fuori di esse».<sup>82</sup> E ancora: «Che cos'è la libertà? Che cos'è per un lavoratore povero, che non sa dove prendere il prossimo pezzo di pane per sfamare la sua famiglia? – è una parola vuota. Dategli un lavoro e uno stipendio che lo preservi dalla fame e solo allora cominciate a parlargli di libertà».<sup>83</sup>

Della problematicità del rapporto tra libertà e dittatura Heym è tuttavia ben consapevole. A Becker, che sostiene di non veder «alcuna via per la difesa della libertà che limitarla» affinché essa «non venga limitata dai leader sbagliati, o negli ambiti sbagliati, o nel momento sbagliato», Lenz replica non a caso che «la libertà è la dichiarata antitesi del terrore»,<sup>84</sup> intendendo come l'elemento brutale connaturato a ogni potere assoluto non possa conciliarsi con la prospettiva di un ordine sociale che tuteli i diritti e l'autonomia dei suoi cittadini. Heym consegna dunque al proprio lettore un interrogativo aperto.

A una figura che ha partecipato ai moti tedeschi del 1848-49 è dedicato anche il successivo romanzo storico dell'autore, incentrato appunto su Ferdinand Lassalle, fondatore nel 1863 dello *Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein* [ADAV, *Associazione generale degli operai tedeschi*], da cui si svilupperà in seguito il partito socialista tedesco. Ancora una volta basandosi su fonti storiche, Heym ricostruisce la personalità contraddittoria di un uomo che, come scrive in *Nachruf*, è rimasto «un enigma»,<sup>85</sup> in quanto altalenante tra ideali di giustizia sociale e intense ambizioni personali. All'ambiguità di Lassalle rimanda d'altronde il titolo originale del romanzo – scritto come i

81 STEFAN HEYM: *Die Papiere des Andreas Lenz. Roman*, Leipzig 1963, p. 243.

82 Ivi, p. 341

83 Ivi, p. 605.

84 Ivi, pp. 196-197.

85 HEYM 1988: 728.

precedenti in inglese – *Uncertain Friend* [*Un amico incerto*], con cui l'autore riprende un giudizio espresso su Lassalle da Engels in una lettera a Marx del 4 settembre 1864. Terminato nel '67 e tradotto in tedesco dallo stesso autore con il titolo *Lassalle. Ein biographischer Roman* [*Lassalle. Un romanzo biografico*] il romanzo è inizialmente vietato, per i contenuti di cui si dirà oltre, nella Rdt. Pubblicato a Ovest nel '69, apparirà a Est solo nel '74.

Se al centro di *Lenz* è la tematica dell'assenza di un potere forte che si faccia carico di traghettare la società verso la democrazia, *Lassalle* affronta invece la problematica dell'abuso del potere, in cui Heym adombra la situazione politica che vige nella Rdt. L'analisi dell'autore, riproposta nell'autobiografia, muove dalla ricognizione della situazione storica in cui opera Lassalle. Dopo gli anni di paralisi politica seguita ai moti del '48, anni in cui le richieste di democrazia sono ammutolite «sotto il drappo funebre della libertà uccisa»,<sup>86</sup> l'impeto rivoluzionario sembra lentamente riprendere vigore. La realtà economico-sociale è intanto mutata: «negli anni Sessanta nelle città tedesche si è sviluppata l'industria e i banchieri intervengono nella politica. [...] E la questione della dittatura è nuovamente attuale, la dittatura del proletariato e la dittatura sul proletariato».<sup>87</sup> In questo mutato clima l'ADAV sostiene, sotto la guida di Lassalle, l'introduzione del suffragio universale diretto e di un sistema di cooperative di produzione appoggiato dallo stato, eletto a realizzatore e garante dei diritti civili e sociali. Proprio in questo progetto di un "socialismo di stato", Heym scorge il pericolo di una degenerazione centralistica e autoritaria lontana da ogni ideale democratico. Ne è rappresentazione la struttura rigidamente gerarchica impressa da Lassalle all'associazione, all'interno della quale egli ha assunto i tratti di un «Cesare».<sup>88</sup> Così l'autore giudica in *Nachruf* il giorno in cui Lassalle si pone a capo dell'ADAV:

Quel giorno [...] fu pronunciata la maledizione che ancora oggi grava su di noi e i burocrati che nel nome di Marx e Engels soffocarono ogni impulso rivoluzionario dovrebbero innalzare i loro monumenti più che ai due barbuti dioscuri a Ferdinand Lassalle, che plasmò il modello secondo il quale tuttora si governa e creò la struttura base sulla quale si è potuto erigere uno Stalin.<sup>89</sup>

86 STEFAN HEYM: *Lassalle. Ein biographischer Roman*, München 1969, p. 27.

87 HEYM 1988: 729.

88 HEYM 1969: 16.

89 «An jenem Tag [...] wurde der Fluch gesprochen, der heute noch auf uns lastet, und die Bürokraten, die im Namen von Marx und Engels jeden revolutionären Impuls abtöten, sollten ihre Denkmäler lieber nicht den beiden bärtigen Dioskuren errichten, sondern dem Ferdinand Lassalle, der das Muster prägte, nach dem noch immer regiert wird, und die Grundstruktur schuf, auf der ein Stalin sich erheben konnte.» HEYM 1988: 729.



«Ciò che inibisce la crescita della nostra associazione», dice a Lassalle il suo segretario Vahlteich, che nel romanzo incarna l'eroe proletario, «è il fatto che essa sia costituita in realtà da una sola persona: Lei, Lei, Lei. Lei parla per l'organizzazione, agisce per essa, pensa per essa; Lei vuole averla completamente nelle sue mani; la sua creatura, la sua bambola, il suo strumento».<sup>90</sup> Riflessioni tanto più significative, queste, se si considera che alla fine degli anni Sessanta Heym segue con attenzione, anche attraverso numerosi contatti con diversi intellettuali dell'Europa orientale, il dibattito sviluppatosi intorno al progetto riformista tentato dal Partito comunista cecoslovacco guidato da Alexander Dubček. «Ha cominciato a soffiare un vento nuovo, il vecchio ghiaccio si scioglie, nell'aria c'è primavera, Primavera di Praga. Si irradia oltre le frontiere»: così l'autore descrive nell'autobiografia le speranze, da lui condivise, di un «socialismo dal volto umano» «in cui sarà una gioia poter vivere».<sup>91</sup> L'invasione della Cecoslovacchia da parte delle truppe inviate dai paesi aderenti al Patto di Varsavia porrà fine a ogni cambiamento.

Dei quattro autori affrontati nel presente lavoro, Heym è l'unico a testimoniare dell'apertura nella politica culturale della Rdt che ha accompagnato la nomina nel '71 di Erich Honecker a successore di Ulbricht. «Uno dei compagni della dirigenza», si legge in *Nachruf* a questo proposito, «deve aver comunicato che un altro XI Plenum del Comitato centrale della SED non sarebbe stato possibile e che il decantato *Bitterfelder Weg* era una strada sbagliata».<sup>92</sup>

A un S.H. piuttosto incredulo, lo stesso Honecker comunica, durante un loro incontro, l'intenzione di revocare le misure della censura e di rendere più indipendenti le case editrici, permettendo loro di definire autonomamente il programma delle pubblicazioni. Più volte Heym ricorda di aver partecipato, nel corso dei primi anni Settanta, a dibattiti politici e culturali sulle reti televisive della Repubblica federale, e di aver potuto leggere in diverse occasioni, a Est come a Ovest, alcuni passi sia di *Lassalle* sia di altre due opere scritte nel frattempo e inizialmente vietate nella Rdt. Si tratta del racconto *The Queen against Defoe* [*La regina contro Defoe*, 1970], incentrato sulla vicenda dello scrittore inglese Daniel Defoe, condannato nel 1703 alla gogna per aver dileggiato il potere in un pamphlet, e del romanzo *The King David Report* [*Il resoconto sul re Davide*, 1972], al centro del quale è la storia di Davide, re d'Israele, funzionale all'autore

90 HEYM 1969: 177.

91 HEYM 1988: 756.

92 Ivi, p. 778.

per dimostrare che «le faide dei potenti di tremila anni fa assomigliano a quelle odierne».<sup>93</sup>

Diverso destino è comunque riservato a *Der Tag X*, il romanzo sugli eventi del giugno '53. Con l'allentamento delle maglie della censura, Heym spera nel via libera alla pubblicazione poiché «deve pur venire il momento in cui si può riflettere e parlare della grande sconfitta e dei suoi motivi».<sup>94</sup> Di fronte però al giudizio da lui espresso circa l'origine e la natura della protesta – giudizio ribadito in *Nachruf* con le parole «non fu un putsch organizzato dai servizi segreti capitalisti, fu una sollevazione operaia soffocata sanguinosamente dai sovietici»<sup>95</sup> – la casa editrice Bentzien, che sembra disposta a pubblicare il testo, gli chiede sotto la pressione del partito di apportare delle modifiche. Heym rifiuta seccamente. Mai apparsa a Est, l'opera esce nella Rft, come si anticipava precedentemente, nell'autunno del '74 con il titolo *Fünf Tage im Juni* [*Cinque giorni in giugno*].<sup>96</sup>

#### 4.5 Essere fuori strada

Nel rievocare in *Vierzig Jahre* le vicende inerenti le sue prime esperienze di scrittura e di pubblicazione, de Bruyn inquadra la propria posizione di autore esordiente all'interno della Rdt. La sua attenzione si sofferma, in particolare, sul racconto *Hochzeit in Weltzow* [*Matrimonio a Weltzow*, 1960] e sul romanzo *Der Hohlweg* [*Sentiero incassato*, 1963]. Le reazioni critiche che *Hochzeit in Weltzow* suscita nella dirigenza si inscrivono nel clima culturale dominante, teso a esaltare, non da ultimo attraverso i

93 Ivi, p. 764. La versione tedesca del racconto su Defoe ad opera dello stesso Heym, *Die Schmähchrift oder die Königin gegen Defoe: Erzählt nach den Aufzeichnungen eines gewissen Josiah Creech [Il libello o la regina contro Defoe: raccontato secondo gli appunti di un certo Josiah Creech]*, è pubblicata nel '70 a Zurigo presso Diogenes. Heym è anche artefice della traduzione tedesca del romanzo sul re Davide, *Der König David Bericht*, apparso nel '72 presso Kindler di Monaco. Il racconto su Defoe apparirà nella Rdt nel '74; il romanzo sul re Davide nel '73. *The King David Report* è invece pubblicato a Londra presso Hodder e Stoughton nel '73; due anni dopo anche *The Queen against Defoe* appare presso la medesima casa editrice.

94 Ivi, p. 786.

95 Ivi, p. 788.

96 STEFAN HEYM: *Fünf Tage im Juni*, München 1974. Trad. it. di Luigi Garzone, *Cinque giorni in giugno*, Roma 1981. Per la trattazione del romanzo si rimanda al paragrafo 3.6 del presente lavoro.

dettami del già citato *Bitterfelder Weg*, lo «slancio del tempo». <sup>97</sup> L'io narrante, un giovane giunto in un immaginario paese dello Havelland in cerca di un'occupazione, non mostra certo le qualità morali del buon socialista: «Quando ha fame pensa al cibo, invece che alla sua dignità di lavoratore», si dice negli atti redatti dall'ufficio della censura, visionati da de Bruyn dopo il 1989 e citati nell'autobiografia. <sup>98</sup> Alle carenze del personaggio non sembra supplire – si legge oltre – neanche il suo autore, che non ne condanna il comportamento quando gli fa accettare un *Care-Paket* offertogli dagli americani. <sup>99</sup> E ancora: solo una volta si parla nel racconto della SED e tanto più in modo poco lusinghiero; un oste decide infatti di iscriversi al partito spinto solo dalla speranza di guadagnare nuovi clienti. <sup>100</sup>

Pur ribadendo più volte la propria distanza dal socialismo, de Bruyn ricorda come il suo desiderio di essere pubblicato, unito alla necessità di conferme circa il proprio talento, lo abbia indotto ad accogliere le indicazioni della censura e ad apportare all'interno del testo le modifiche richieste. Nell'oggi della scrittura tale comportamento è motivo di desolato rammarico: «Tutti quelli che conoscevano le mie opinioni non potevano ora che riconoscere come queste fossero state soffocate o alterate». <sup>101</sup>

Una considerazione analoga è espressa dall'autore a proposito di *Der Hohlweg*. Si tratta della prima opera conclusa dopo l'abbandono, avvenuto nel '61, dell'impiego presso l'Istituto di biblioteconomia. <sup>102</sup> L'ideazione del romanzo risale alla primavera del '45 e risponde all'intento – come viene spiegato sia nello scritto teorico *Das erzählte Ich* sia nei due volumi dell'autobiografia <sup>103</sup> – di rielaborare le esperienze vissute nell'ultimo periodo della guerra e nei mesi immediatamente successivi. La stesura del testo

97 DE BRUYN 1996: 96.

98 *Ibid.*

99 Il *Care-Paket* [ingl. *Care-Package*] era un pacchetto contenente generi alimentari di prima necessità distribuito in Europa, a partire dal '45, dalla *Cooperative for American Remittances to Europe* (CARE) per venire incontro ai bisogni della popolazione civile. In Germania la distribuzione ha inizio nel '46 ed è localizzata nelle zone di occupazione occidentale. Cfr. *ibid.*

100 *Ivi*, p. 97.

101 *Ivi*, p. 98.

102 A spingere de Bruyn a lasciare il posto di lavoro, oltre al desiderio di dedicarsi interamente alla scrittura, è il clima creatosi nell'Istituto. L'isolamento sentito in seguito all'arresto di un amico e collega, condannato ad alcuni mesi di carcere per aver tentato di fuggire a Ovest, gli è risultato insostenibile. «Non avevo più nessuno che mi facesse coraggio, anche solo con la sua presenza, quando era necessario dire di no», ricorda a questo proposito. Cfr. *ivi*, p. 99.

103 DE BRUYN 1992: 237; DE BRUYN 1995: 15; DE BRUYN 1996: 90. Si rimanda, a questo proposito, anche al paragrafo 2.1 del presente lavoro.

è piuttosto laboriosa, solcata da continue interruzioni, e passa attraverso la sperimentazione di generi letterari diversi, quali il diario e il reportage, per approdare infine alla scelta del romanzo di contenuto autobiografico. Di quest'ultimo progetto sembra tuttavia essere rimasto poco nella versione definitiva. La vicenda di un giovane reduce pronto ad affacciarsi alle potenzialità della vita «libero da vincoli» e «condizionamenti ideologici»<sup>104</sup> si è infatti progressivamente trasformata nel *Bildungsroman* di colui che si prepara ad abbracciare il socialismo. La trama dell'opera è, in questo senso, paradigmatica. Due giovani soldati si trovano, nelle ultime settimane di guerra, quando ormai tutto è perduto, a dover decidere che cosa fare. L'uno diserta e si consegna ai russi; l'altro – il protagonista – rimane, più per irrisolutezza che per convinzione, in trincea e sfugge quasi per caso alla morte. Le posizioni dei due si rovesciano nei mesi successivi: mentre il primo inizia a collaborare, spinto dall'ambizione di far carriera, con una rivista che si rivela anticomunista e reazionaria, il secondo, superata la precedente inerzia, matura la decisione di contribuire alla nascita della nuova società democratica e antifascista, diventando maestro e andando a insegnare in un paese dello Havelland, allora nella zona di occupazione sovietica.<sup>105</sup>

Nel ripercorrere le scelte operate nell'elaborazione definitiva del testo, de Bruyn chiarisce come su di lui abbia agito una sorta di autocensura preventiva. In tal senso, è esemplificativo il passo dell'autobiografia in cui egli deplora di aver rappresentato i sovietici secondo l'oleografia vigente, tacendo quindi quegli aspetti violenti del loro operato che pure c'erano stati:

Scrivere sulla guerra e sul dopoguerra negli anni Cinquanta e Sessanta era possibile, se si voleva essere pubblicati, solo con omissioni e bugie; poiché tutto ciò che in questi anni ci aveva impauriti era tabù. Nessun soldato sovietico poteva aver saccheggiato e violentato in Germania, nessun internato dopo la guerra poteva essere crepato a Buchenwald, Ketschendorf o in Siberia. Non si poteva dir nulla degli ufficiali tedeschi rilasciati dagli americani nella zona di occupazione sovietica e subito fatti di nuovo prigionieri dai russi e portati

104 DE BRUYN 1996: 117.

105 Per un approfondimento circa la genesi e i contenuti di *Der Hohlweg*, così come per un attento esame di tutta l'opera di de Bruyn, si rimanda a DOMENICO MUGNOLO: *Günter de Bruyn narratore*, Trento 1993. Al volume di Mugnolo si rimanda anche per la discussione relativa allo sviluppo del *Bildungs-* o *Entwicklungsroman* nella Rdt a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Tale genere letterario – così Mugnolo – offriva agli autori un'alternativa alla prosa focalizzata sulla vita nelle fabbriche e nelle campagne e rispondeva al contempo alla necessità di un confronto con il recente passato tedesco. Cfr., a questo proposito, pp. 23-27.

via, così come delle vittime della riforma agraria. [...] Neanche una volta nel romanzo si allude a fatti di questo genere.<sup>106</sup>

Il consenso ottenuto dal romanzo e il conseguimento dell'ambito Heinrich-Mann-Preis divengono pertanto motivo di amarezza, poiché risultato di un essersi piegato ai dettami imposti dall'alto:

La mia ambizione di essere pubblicato era prevalsa sul dovere alla verità personale. Per compiacere le attese della casa editrice avevo attribuito al mio vissuto e alle mie esperienze un altro significato, e nel farlo avevo sempre avuto in mente i divieti. Scrivendo avevo tenuto lo sguardo fisso sulla censura e questa si dimostrò riconoscente. Il libro fu stampato, lodato e premiato.<sup>107</sup>

La presa di distanza dall'opera è segnalata, nel presente della scrittura, non da ultimo dal titolo del capitolo di *Vierzig Jahre* a essa dedicato, il quale suona, con evidente intento parodico, *Der Holzweg*.<sup>108</sup>

La complessità dei rapporti di de Bruyn con l'apparato emerge, in modo particolare, dalle considerazioni che egli esprime a proposito della pubblicazione del suo secondo romanzo, *Buridans Esel* [*L'asino di Buridano*, 1968].<sup>109</sup> L'opera, incentrata sulla figura di un bibliotecario imborghesito

106 «Über Krieg und Nachkrieg zu schreiben, war in den fünfziger und sechziger Jahren, wenn man gedruckt werden wollte, nur mit Verschweigen und Lügen möglich; denn alles, was uns in diesen Jahren Angst gemacht hatte, war tabuisiert. Kein Sowjetsoldat durfte in Deutschland geplündert und vergewaltigt haben, kein nach dem Krieg Internierter in Buchenwald, Ketschendorf oder in Sibirien verendet sein. Von den deutschen Offizieren, die von den Amerikanern in die sowjetisch besetzte Zone entlassen und von den Russen sofort wieder gefangen und abtransportiert wurden, durfte genauso wenig verlauten wie von den Opfern der Bodenreform. [...] Nicht einmal andeutungsweise kommt dergleichen in dem Roman vor.» DE BRUYN 1996: 117.

107 «Mein Ehrgeiz, gedruckt zu werden, war größer als die Verpflichtung zur eignen Wahrheit gewesen. Um den Erwartungen des Verlages entgegenzukommen, hatte ich meinen Erlebnissen und Erfahrungen einen anderen Sinn untergeschoben und die Verbote dabei immer im Kopf gehabt. Mein Blick war beim Schreiben starr auf die Zensur gerichtet gewesen, und diese erwies sich dankbar dafür. Das Buch wurde gedruckt, gelobt und mit einem Preis ausgezeichnet.» Ivi, pp. 115-116.

108 Il termine *Holzweg* rimanda all'espressione idiomatica tedesca *auf dem Holzweg sein*, traducibile come «essere fuori strada». Il titolo del capitolo dell'autobiografia riprende quello di un contributo di de Bruyn risalente al 1974, in cui l'autore, invitato a ripercorrere la gestazione del suo primo romanzo, già allora ne prende criticamente le distanze. Cfr. GÜNTER DE BRUYN: *Der Holzweg*, in *Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk*, hrsg. von Gerhard Schneider, Berlin/Weimar 1974, pp. 138-143. Si veda, a questo proposito, anche MUGNOLO 1992: 20.

109 GÜNTER DE BRUYN: *Buridans Esel*, Halle 1968. Trad. it. di Palma Severi, *L'asino di Buridano*, Genova 1992.

che dopo aver lasciato la moglie si dimostra incapace di dare una svolta alla propria vita con la nuova compagna, viene inizialmente respinta dal direttore del *Mitteldeutscher Verlag*. Sottoposto al giudizio di un gruppo di autori dello *Schriftstellerverband*, il romanzo riscuote però ampia approvazione, confermata dal seguente favore del pubblico. Nelle riflessioni a commento di questo generale apprezzamento de Bruyn si sofferma sul difficile equilibrio, da lui perseguito, tra la volontà di essere portavoce di posizioni che divergono dal socialismo e l'intento di rifuggire da un aperto contrasto con lo stato:

Con il successo dell'*Asino di Buridano* ottenni anche una maggiore considerazione da parte dello stato. Avrei anche potuto evitarlo, se, come Reiner Kunze o Wolf Biermann, avessi attaccato direttamente lo stato. Ma non lo volevo e non lo potevo fare. Volevo scrivere libri critici, ma questi dovevano poter essere stampati e letti nella Rdt. Volevo anche avere successo, non volevo però mediante questo essere riconosciuto da uno stato che io non riconoscevo.<sup>110</sup>

Nel suo contributo dedicato alla scrittura autobiografica successiva alla caduta del Muro Domenico Mugnolo chiarisce, a tale proposito, come attraverso la lettura della complessiva opera narrativa di de Bruyn si possano cogliere appieno sia la portata sia i limiti dell'opposizione dell'autore al socialismo.<sup>111</sup>

La formazione cristiano-liberale porta de Bruyn a essere un intellettuale a lungo volutamente estraneo alle discussioni che impegnavano il mondo della cultura socialista. Un momento determinante per il superamento di questa sua posizione defilata è rappresentato dalla conoscenza e dalla frequentazione dei coniugi Christa e Gerhard Wolf, nel cui atteggiamento egli giunge a riconoscere la differenza tra la condivisione di un'utopia politica e l'acquiescenza a uno stato che se ne dichiara realizzatore e rappresentante. «Il tema principale delle nostre conversazioni» – ricorda l'autore – «era naturalmente la situazione politico-culturale in continuo mutamento ma pur sempre misera, sulla cui condanna avevamo perlopiù le stesse opinioni».<sup>112</sup>

110 «Ich rückte auch in der Anerkennung des Staates durch den Erfolg von *Buridans Esel* eine Kategorie höher. Ich hätte das nur verhindern können, wenn ich, wie Reiner Kunze oder Wolf Biermann, den Staat direkt angegangen wäre. Aber das konnte und wollte ich nicht. Kritische Bücher wollte ich schreiben, aber die sollten in der DDR gedruckt und gelesen werden können. Auch Erfolg wollte ich damit haben, nicht aber durch diesen von einem Staat anerkannt werden, der von mir nicht anerkannt war.» DE BRUYN 1996: 144.

111 MUGNOLO 2002, in Cambi e Fambrini (a cura di) 2002: 146-148.

112 DE BRUYN 1996: 144-146.

Proprio nell'ambito di questa "condanna" del *modus operandi* dell'apparato si inserisce il capitolo di *Vierzig Jahre* intitolato *Streng geheim [Segretissimo]*.<sup>113</sup> In esso de Bruyn racconta del controllo da parte della Stasi di cui è stato oggetto a partire dagli anni Settanta e rievoca il disegno di quest'ultima di reclutarlo, nell'estate del '73, come informatore all'interno dello *Schriftstellerverband*. Nonostante le sue «posizioni pessimistiche» e la mancanza di «saldezza ideologica», il fatto di non figurare come un aperto «nemico dello stato» sembra adire a un suo possibile coinvolgimento – così l'autore si vede giudicato in un documento della polizia segreta da lui visionato dopo la caduta del Muro.<sup>114</sup>

Intrecciando ai suoi ricordi le informazioni ricavate da questo e da altri scritti, de Bruyn ripercorre i successivi momenti della messinscena organizzata per manipolarlo. Essa è consistita nella falsa notizia di un imminente tentativo da parte del «nemico occidentale» di prendere contatto con lui per arruolarlo nelle proprie file. La protezione offertagli dalla Stasi avrebbe dovuto essere il primo passo verso una futura collaborazione. Nonostante de Bruyn non si sia lasciato coinvolgere in alcun atto di delazione, la ricostruzione degli eventi è per lui motivo di grande rincrescimento. L'autore si rende conto di aver subito, almeno in un primo momento, il condizionamento della polizia segreta e si rimprovera quindi di non aver avuto la determinazione per respingere sin da subito ogni contatto. «Senza la conoscenza degli atti», afferma, «avrei raccontato questo episodio in modo diverso», «nel mio ricordo mi ero comportato in modo più saldo e avevo pronunciato prima il no definitivo».<sup>115</sup>

Alla luce di quanto è stato fino a questo punto osservato, sorge spontanea la domanda del perché de Bruyn sia rimasto nella Rdt, tanto più che egli ricorda di aver preso sovente in considerazione la possibilità di trasferirsi a Ovest. Il legame con i territori della Marca di Brandeburgo, meta di frequenti escursioni, la volontà di non allontanare la madre da una modesta ma accogliente casa fuori Berlino est, e, in modo particolare, il timore di non riuscire a trovare una propria collocazione nella realtà occidentale, di cui egli apprezza la pluralità ideologica ma non condivide appieno l'assetto capitalista, sono le principali motivazioni che nel corso dell'autobiografia l'autore adduce a giustificazione della sua permanenza nella Germania orientale.

---

113 Ivi, pp. 190-202.

114 Ivi, p. 190.

115 Ivi, p. 192.

#### 4.6 Il “caso Biermann”

Il 16 novembre 1976 le autorità della Rdt vietano al cantautore Wolf Biermann, di ritorno da una tournée nella Germania federale, il rientro nel paese. Il provvedimento è un profondo strappo per tutti quegli intellettuali che con l'avvento di Erich Honecker alla guida della Rdt avevano riscontrato un allentamento nelle restrizioni culturali, nonché una certa disponibilità da parte della dirigenza a un dibattito più aperto sulle contraddizioni politiche del socialismo reale. Contraddizioni di cui Biermann si era fatto da tempo cantore con testi pungenti e mordaci, che lo avevano reso un punto di riferimento soprattutto per le giovani generazioni.<sup>116</sup>

Il giorno successivo alla *Ausbürgerung* un gruppo di undici scrittori – tra cui Heym, Kunert e Müller – stilano una lettera aperta alle autorità nella quale si chiede che la misura venga revocata. Ai primi firmatari se ne aggiungono subito molti altri, non da ultimo anche de Bruyn, rientrato a Berlino da un soggiorno in campagna. A essere rivendicato, al di là delle posizioni dei singoli, più o meno assimilabili a quelle del cantautore, è il diritto alla libertà di giudizio nei confronti del sistema. Sottoscritta da più di cento esponenti della cultura, la petizione è inoltrata al «Neues Deutschland». Il quotidiano della SED però tace. Nell'estremo tentativo di spingere il partito a un dibattito pubblico sull'accaduto, il documento viene allora diffuso in Occidente attraverso le agenzie di stampa «France Presse» e «Reuters» – a dicembre sarà pubblicato sull'autorevole settimanale della Rft «Die Zeit». La reazione degli organi governativi intanto non si è fatta attendere: alla campagna diffamatoria nei confronti di Biermann e dei firmatari seguono l'espulsione di Gerhard Wolf dal partito e quelle di Christa Wolf, Jurek Becker, Sarah Kirsch, Ulrich Plenzdorf, Volker Braun e Günter de Bruyn dal Comitato direttivo della sezione berlinese dello *Schriftstellerverband*. La frattura che si viene a creare negli ultimi mesi del '76 tra gli intellettuali critici e la dirigenza non sarà più ricomposta.<sup>117</sup>

Con il consueto taglio giornalistico che ne contraddistingue la scrittura, Stefan Heym dedica alcune pagine di *Nachruf* alla biografia di Biermann, risalendo alle radici del suo dissenso intellettuale. Orfano di padre – trucidato, in quanto comunista, ad Auschwitz – Biermann si schiera a sinistra e sceglie la Rdt, in cui giunge da Amburgo nel '53. Qui il giovane trova

116 Per un approfondimento sulla figura di Wolf Biermann si rimanda all'introduzione di Luigi Forte al volume WOLF BIERMANN: *Per i miei compagni*, trad. it. di Luigi Forte, Torino 1976.

117 Per una puntuale ricostruzione degli eventi si rimanda a EMMERICH 1996: 253-263 e MITTENZWEI 2003: 274-291.



nel fisico dissidente Robert Havemann «un secondo padre», capace di corroborare il suo «talento» «per le parole che mettono a nudo le budella del potere» e «per i toni che incitano all'opposizione».<sup>118</sup> Dopo aver ripercorso l'odissea del cantautore in balia di divieti e momentanee concessioni, Heym giunge infine al faticoso concerto di Colonia ed esprime la propria comprensione per l'artista che ha dato libero sfogo alla sua protesta:

Ci si deve mettere nei panni dell'uomo, la sala gigantesca a Colonia, i riflettori, la gente – settemila! – e l'applauso, le acclamazioni, e al centro lui, finalmente uscito dalla sua camera nella casa all'angolo tra Hannoversche e Chausseestraße, naturalmente là non c'erano freni e lui scaraventò fuori il risentimento che aveva dentro.<sup>119</sup>

È Kunert a restituire la scena corale degli intellettuali radunati a casa di Stephan Hermlin per stendere la petizione. Si tratta di una rappresentazione di impianto teatrale, che stilizza, come in un copione, l'aspetto e l'indole dei presenti, e ricrea la tensione del momento:

Stefan Heym fa chiaramente sentire la sua presenza ed è come di consueto padrone della situazione, che a me pare piuttosto confusa. Christa Wolf con la sua eminenza grigia Gerhard. Gerhard calmo, Christa estenuata. Volker Braun oltremodo inquieto. Sarah Kirsch ammutolita. Il gentleman Erich Arendt con l'immane garofano fresco all'occhiello. Heiner Müller ritarda la sua comparsa in scena. Franz Fühmann ha delegato Hermlin a firmare per lui. [...] I firmatari siedono molto agitati nell'angolo dove Hermlin accoglie i suoi ospiti e già avvertono sulla propria pelle le conseguenze di un simile atto.<sup>120</sup>

Rievocando il senso di coesione che, nei giorni successivi l'espulsione di Biermann, ha riunito le voci critiche della Rdt in un fronte comune, de

118 HEYM 1988: 796-797.

119 «Man muss sich in den Mann versetzen, der Riesensaal in Köln, die Scheinwerfer, die Menschen – siebentausend! – und der Applaus, die Zurufe, und im Mittelpunkt er, endlich hervorgetreten aus seinem Zimmer in dem Haus Ecke Hannoversche und Chausseestraße, natürlich gab es da kein Halten, und er schleuderte heraus, was in ihm steckte an Ressentiments.» Ivi, p. 799.

120 «Stefan Heym ist unüberhörbar anwesend und wie üblich Herr der Lage, die mir eher verworren vorkommt. Christa Wolf nebst ihrer grauen Eminenz Gerhard. Gerhard gelassen, Christa entnervt. Volker Braun äußerst beunruhigt. Sarah Kirsch ganz still. Gentleman Erich Arendt, die unvermeidliche frische Nelke im Knopfloch. Heiner Müller verzögert sein Erscheinen in der Inszenierung. Franz Fühmann hat Hermlin zur Unterschrift in seinem Namen bevollmächtigt. [...] Die Petenten sitzen in Hermlins Empfangsecke, hochgradig aufgeregt und schon die Folgen solchen Tuns körperlich verspürend.» KUNERT 1997: 375-376.

Bruyn sottolinea come quella istanza sia diventata, al di là del motivo che l'aveva originata, il momento di una decisiva scelta di campo che lo ha coinvolto in prima persona:

Non si trattava più solo di Biermann, ma di un tentativo di emancipazione intellettuale. Non era importante il contenuto della petizione [...] ma il fatto che fosse stata stilata. Per la prima volta c'eravamo trovati uniti nella protesta. Ciò rafforzava la consapevolezza di sé e chiariva gli schieramenti. Lo strappo tra gli scrittori protestatari e quelli fedeli al partito non si sarebbe più ricomposto. Fino all'epilogo della Rdt il comportamento di ognuno in quei giorni fu determinante per il giudizio su di lui.<sup>121</sup>

Scarno, come di consueto, è il racconto di Heiner Müller, focalizzato sul ricordo di come i controlli messi in atto dalla Stasi nei suoi confronti a partire dalla vicenda della *Umsiedlerin* abbiano assunto, dopo la diffusione della lettera aperta, l'aspetto di una manifesta sorveglianza. Una notazione, questa, che apre poco oltre a una riflessione sul destino della Rdt. Nel clima generalizzato di sospetto e di intimidazione creato dalla rete capillare della polizia segreta l'autore individua quell'elemento di debolezza interna che ha contribuito in modo determinante allo sgretolamento dello stato:

Non mi sono sentito spiato, la presenza della polizia segreta faceva parte della vita nella Rdt. Ho avvertito "pedinamenti" manifesti solo nel 1976, dopo la cacciata di Biermann [...]. In fondo la Rdt si è dissolta più ad opera della polizia segreta, attraverso la sovrapproduzione di nemici dello stato, che per effetto delle dimostrazioni.<sup>122</sup>

121 «Es ging nicht mehr allein um Biermann, sondern um einen Versuch intellektueller Emanzipierung. Nicht der Inhalt der Petition [...] war entscheidend, sondern die Tatsache, dass es sie gab. Zum ersten Mal hatte man sich im Protest zusammengefunden. Das stärkte das Selbstbewusstsein und klärte die Fronten. Der Riss zwischen den Protestierern und den parteitreuen Schreibern sollte sich nie mehr schließen. Solange die DDR existierte, blieb für die Beurteilung eines jeden sein Verhalten in diesen Tagen wichtig.» DE BRUYN 1996: 212.

122 «Ich habe mich nicht bespitzelt gefühlt, die Präsenz der Staatssicherheit gehörte zum Leben in der DDR. Offene „Beschattung“ habe ich erst 1976 kennengelernt, nach der Austreibung Biermanns [...]. Die DDR ist im Grunde mehr von der Staatssicherheit aufgelöst worden, durch Überproduktion von Staatsfeinden, als von den Demonstrationen.» MÜLLER 1992: 217. Com'è noto, all'inizio del gennaio 1993 Heiner Müller è oggetto di una campagna accusatoria scatenata dallo scrittore Dieter Schulze, che gli imputa di aver collaborato, a partire dal 1978, con la Stasi e, in particolare, di aver appoggiato la sua espulsione dalla Rdt. In un'intervista rilasciata il 10 dello stesso mese nel corso della trasmissione televisiva «Spiegel TV» Müller ammette di aver avuto dei contatti con la polizia segreta e chiarisce la sua posizione: «Sapevo di non parlare con l'Esercito della Salvez-

Anche Heym testimonia come i provvedimenti della Stasi, già precedentemente in atto nei suoi confronti, siano divenuti dopo il “caso Biermann” permanenti. «È determinante mantenere i nervi saldi, conservare l’imperturbabilità o perlomeno fare gli imperturbabili; l’unico divertimento in questo gioco è frustrare i tipi»,<sup>123</sup> annota l’autore rammentando i mezzi di cui la polizia segreta si è servita per intimorire S.H. – telefonate che annunciavano convocazioni in realtà inesistenti, intercettazioni della posta, pedinamenti. Agli agenti della Stasi che lo sorvegliano in macchina davanti a casa S.H. «porta, quando ha tempo, il caffè».<sup>124</sup>

Lo spirito battagliero che da sempre lo contraddistingue, porta Heym qualche anno dopo – siamo nel ’79 – a un diretto scontro con la dirigenza. Ignorando volontariamente le disposizioni del *Büro für Urheberrechte*, di cui era necessario il nullaosta per pubblicare a Ovest senza incorrere in sanzioni penali,<sup>125</sup> egli dà alle stampe il romanzo *Collin* presso la casa editrice monacense Bertelsmann.<sup>126</sup> L’infrazione gli procura non solo

---

za. Dovevo sapere sempre cosa dire e cosa potevo dire. E dovevo anche sempre sapere quando dovevo mentire. [...] E ho cercato di dare consigli e di influire su alcune cose, poiché da un certo momento in poi non è stato più possibile parlare in modo ragionevole con i funzionari di partito». Il 14 gennaio il settimanale «Die Zeit» rende note alcune schede tratte dagli atti della Stasi che recano l’indicazione «IM» “Heiner” oppure “Zement” («informeller Mitarbeiter», collaboratore informale). Ne scaturisce un dibattito pubblico, condotto sulle più autorevoli testate tedesche – «Die Zeit», «Faz», «Frankfurter Rundschau», «Süddeutsche Zeitung». La vicenda si conclude alcuni mesi dopo. In un articolo pubblicato sulla rivista «Horch und Guck» (7, 1993), Andreas Schreier e Malte Daniljuk ricostruiscono i fatti sulla base di documenti che, sebbene a disposizione, non erano stati presi in considerazione e chiariscono che Müller, al di là dei colloqui di cui si è detto, non è mai stato coinvolto in alcuna attività di controllo o di delazione. Intervistato da Thomas Assheuer sulla «Frankfurter Rundschau» del 22.05.1993 circa i motivi che lo hanno indotto a tacere in *Krieg ohne Schlacht* i suoi contatti con la Stasi, Müller si appella a quello che definisce come «il diritto umano alla vigliaccheria di fronte al nemico», intendendo per quest’ultimo una certa stampa incline a colpire e screditare *tout court* gli intellettuali della Rdt. I documenti della Stasi diffusi dalla «Zeit», le interviste rilasciate da Müller a «Spiegel TV» e a «Die Neue Rundschau», così come l’articolo di Andreas Schreier e Malte Daniljuk sono inclusi nella seconda edizione di *Krieg ohne Schlacht* (1994), pp. 427-497. Le citazioni dalle due interviste di Müller qui riportate si trovano rispettivamente a pp. 435-236 e a p. 488.

123 HEYM 1988: 806.

124 Ivi, p. 805.

125 Nato nel 1966, l’«Ufficio per i diritti d’autore» era un ulteriore strumento della censura, istituito per impedire agli autori di pubblicare all’estero i testi scomodi.

126 Al centro dell’opera è lo scrittore Collin che, ricoverato in un prestigioso ospedale di Berlino est per una grave malattia cardiaca, cerca di portare a termine le sue me-

una multa di 9000 marchi ma anche una campagna denigratoria che lo addita come un autore alla ricerca dei consistenti guadagni occidentali. Richiamando alla memoria quanto detto allora in risposta a quest'accusa in un'intervista rilasciata a Berlino est al giornalista Van Loyen dell'emittente televisiva della Rft ZDF, Heym denuncia in *Nachruf* i sottili e ipocriti meccanismi della censura: «Parlano di valuta estera, ma si tratta della parola. Si tratta della libertà della letteratura, anche in questo paese, anche nel socialismo. [...] Ogni autore che vuole pubblicare un libro che qui non è approvato deve automaticamente entrare in conflitto con la legge sulla valuta estera».<sup>127</sup>

È da ultimo ancora Heym a riferire come, in seguito al “caso Biermann”, alcuni autori abbiano lasciato la Rdt per la Germania federale. Tra questi, oltre a Sarah Kirsch, Reiner Kunze, Thomas Barsch c'è anche Kunert, che nel '79 si trasferisce con la moglie a Itzehoe, nello Schleswig-Holstein. Proprio la memoria del passaggio a Ovest chiude *Erwachsenenspiele*. Le ultime pagine dell'autobiografia trasmettono al lettore l'amaro bilancio di un intellettuale che sente di non riconoscere più nella Rdt lo spazio e la motivazione in grado di dare un senso alla sua esistenza di scrittore:

Dopo “Biermann” tutto cambia, il che significa: le consuete predilezioni di ogni giorno mutano il loro significato e la loro importanza. Ciò che ieri mi appariva ancora essenziale oggi, considerata la massiccia ritorzione dello stato nei confronti dei suoi artisti sediziosi, è diventato secondario.

[...]

Sono leso nella mia essenza. Ora non so assolutamente più come posso continuare a scrivere.

[...]

Al “socialismo reale” non mi lega più nulla.<sup>128</sup>

---

morie, aperta denuncia dello stalinismo imperante nella Rdt degli anni Cinquanta. In una stanza poco distante si trova Urack, il capo della Stasi, anche lui seriamente malato. La conclusione del romanzo è simbolica: Collin muore senza finire il suo scritto mentre Urack gli sopravvive. STEFAN HEYM: *Collin*, München 1979. Trad. it. di Umberto Gandini, *Il tradimento del compagno Collin*, Torino 1983.

127 HEYM 1988: 833.

128 «Nach „Biermann“ verändert sich alles, was soviel heißt: Die üblichen Präferenzen des Alltags wechseln ihre Bedeutung und ihre Wichtigkeit. Was mir gestern noch wesentlich vorkam, ist heute angesichts der massiven Vergeltung des Staates gegen seine aufwieglerischen Künstler, nebensächlich geworden. [...] Ich bin in meiner Substanz geschädigt. Ich weiß jetzt gar nicht mehr, wie ich weiter schreiben soll. [...] An den „real existierenden Sozialismus“ bindet mich nichts mehr.» KUNERT 1997: 383, 393, 402. Corsivo nel testo.

Il trasferimento in Occidente non avviene però senza dubbi e incertezze; esso è infatti descritto come una «spedizione nell'ignoto»<sup>129</sup> e la Germania federale non sembra apparire inizialmente la meta individuata da Kunert. La scelta dell'autore di affidare alle parole di un documento della Stasi il suo commiato dalla Germania est diventa la cifra dell'alienazione di un io che sembra aver perduto la propria identità e la propria storia:

Kunert ha espresso l'intenzione di cercare delle possibilità per dileguarsi senza dare nell'occhio dalla Rdt e stabilirsi in un paese occidentale, possibilmente non nella Rft. Egli spera di trovare là nuovi impulsi creativi per il suo lavoro letterario [...].<sup>130</sup>

Si diceva precedentemente che per de Bruyn il “caso Biermann” rappresenta il momento chiave di una tangibile svolta, che lo porta a manifestare apertamente il proprio dissenso. Pur rifuggendo dall'assumere il ruolo di scrittore politico, portavoce delle istanze di opposizione al socialismo della Repubblica democratica, egli frequenta a partire dagli ultimi anni Settanta alcuni gruppi sorti nell'ambito della Chiesa protestante con l'intento di promuovere un'azione di critica e di contrasto alla politica ufficiale. Ricostruendo il clima culturale di quel periodo, de Bruyn racconta inoltre della propria crescente resistenza di fronte alle pressioni dell'autorità e in modo particolare della censura. Con i romanzi *Märkische Forschungen. Erzählung für Freunde der Literatur* [Un eroe del Brandeburgo. Storia per amanti della letteratura, 1978] e *Neue Herrlichkeit* [Nuovo splendore, 1984] l'autore stigmatizza infatti in modo aperto ed evidente alcuni aspetti della cultura e della vita nella Rdt.

Nelle *Märkische Forschungen* egli smaschera il condizionamento che la ricerca storica può subire da parte della storiografia ufficiale e dei suoi esponenti.<sup>131</sup> L'isolato e un po' cadente pensionato *Neue Herrlichkeit* – da

129 Ivi, p. 423

130 «Kunert äußerte seine Absicht, nach Möglichkeiten zu suchen, um unauffällig aus der DDR zu verschwinden und sich in einem westlichen Land, möglichst nicht in der BRD, anzusiedeln. Er erhofft, dort neue Impulse für eine literarische schöpferische Arbeit zu finden [...]» Ivi, p. 428.

131 GÜNTER DE BRUYN: *Märkische Forschungen. Erzählung für Freunde der Literatur*, Halle 1978. Trad. it. di Palma Severi, *Un eroe del Brandeburgo. Storia per amanti della letteratura*, Genova 1990. Al centro del romanzo è il conflitto sorto tra un autorevole direttore di un istituto di ricerca e un maestro di campagna circa la figura di Schwedenow, letterato coinvolto nelle guerre di liberazione antinapoleoniche. Mentre l'accademico attribuisce a Schwedenow una morte eroica da rivoluzionario in sintonia con la storiografia voluta dal partito, il maestro attesta con

cui l'ironico titolo del secondo romanzo – è invece allegoria, con i suoi ospiti, di una società stagnante, all'interno della quale anche le forze da cui potrebbe scaturire un cambiamento sono destinate a soccombere.<sup>132</sup> Proprio quest'ultima opera incappa nei meccanismi della censura. Approvata e già stampata, essa viene improvvisamente, e inspiegabilmente, vietata. L'ipotesi sull'accaduto, scaturita nel corso di alcuni colloqui di de Bruyn con il suo editore, secondo la quale un esponente della dirigenza, forse lo stesso Honecker, si sarebbe riconosciuto in uno dei personaggi rappresentati appare all'autore poco plausibile. Intanto il romanzo è però apparso nella Repubblica federale presso Fischer, che, con il *placet* del *Büro für Urheberrechte*, ha acquistato i diritti su tutti gli scritti di de Bruyn. La diffusione dell'opera a Ovest è accompagnata da una serie di recensioni positive, dalle quali l'autore si rifiuta di prendere distacco, come invece vorrebbe l'ufficio della censura. Proprio il trovarsi, forte di una guadagnata visibilità nella Rft, in aperto contrasto con gli organi culturali della Repubblica democratica sancisce per de Bruyn la sua piena autonomia di scrittore e di intellettuale:

Poiché il libro esisteva in una delle due parti della Germania, il divieto non fu per me una tragedia. Non ero né disperato né arrabbiato, ciò che provai fu piut-

---

prove inconfutabili che il giovane non solo non è morto da eroe, ma si è addirittura convertito alla reazione. Con le *Märkische Forschungen* de Bruyn sembra in parte adombrare il contrasto nato tra lui e Wolfgang Harich a proposito della figura – misconosciuta nella Rdt – di Jean Paul. Con la biografia *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter* [La vita di Jean Paul Friedrich Richter, 1975], incentrata sulla contestualizzazione della vita e dell'opera letteraria dell'autore all'interno del suo tempo, de Bruyn si era mosso in direzione opposta all'interpretazione di Harich, che nel suo *Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane* [La poesia rivoluzionaria di Jean Paul. Tentativo di una nuova interpretazione dei suoi romanzi eroici, 1974] aveva unilateralmente fatto dello scrittore un poeta della rivoluzione. Sullo scontro tra de Bruyn e Harich si veda DE BRUYN 1996: 169-182. Per ulteriori approfondimenti cfr. MUGNOLO 1993: 95-99.

- 132 La trama del romanzo si sviluppa intorno al rapporto affettivo tra Viktor e Thilde. Viktor, giovane debole e meschino, figlio di un alto funzionario della SED, è giunto al pensionato per scrivere la dissertazione che gli permetterà di intraprendere la carriera diplomatica. Thilde, nipote di Tita, proprietaria della Neue Herrlichkeit, desidera lasciare quel luogo angusto, dove a dominare sono rapporti di indifferenza e di astio, e nutre perciò la speranza che il matrimonio con Viktor la conduca a Berlino est. A voler fuggire dalla Neue Herrlichkeit è d'altronde anche la stessa Tita, la cui demenza senile è cifra della volontà di evasione dall'immobilismo. Il finale del romanzo vanifica ogni aspettativa: Viktor, richiamato dal padre e destinato a un incarico all'estero, annulla le nozze; Tita muore in un ospizio e a Tilde non rimane che accompagnare la sua bara verso il cimitero.

tosto soddisfazione. [...] Il mio rapporto con lo stato era diventato noto a tutti. Il mio contratto con S. Fischer [...] costituiva per me anche un lieto congedo dal costante riguardo nei confronti della censura. Da quel momento in avanti non volevo più permettermi compromessi.<sup>133</sup>

La visibilità a Ovest, rafforzata dalla collaborazione con diverse riviste occidentali, non diviene comunque motivo, come l'autore annota poco oltre, di una particolare frizione con gli organi culturali della Rdt. Non solo le sue richieste di espatrio a seguito di inviti provenienti dalle istituzioni della Germania di Bonn sono accettate senza difficoltà, ma lo stesso romanzo *Neue Herrlichkeit* compare nel 1986 anche a Est. Queste concessioni non sono tuttavia giudicate da de Bruyn come un segnale di apertura, quanto piuttosto come il frutto di un mero calcolo politico: «Avevo l'impressione che mi si premiasse per il mio starmene in disparte e forse anche perché rimanevo nel paese», «per la propaganda all'estero il mio nome era anche utile come prova di una politica culturale tollerante».<sup>134</sup> In quest'ottica è da interpretarsi il suo rifiuto di accettare, nell'estate del 1989, il Nationalpreis.

#### 4.7 Ricordo di uno stato

«La fine della Rdt», scrive de Bruyn all'inizio dell'ultimo capitolo di *Vierzig Jahre*, «generò in me una congerie di sentimenti, in cui tuttavia a prevalere era l'esultanza».<sup>135</sup> Il pensiero dell'autore va qui al 9 novembre 1989, giorno della caduta del muro di Berlino, avvenimento che per lui segna l'epilogo dello stato socialista. «La Rdt sopravvisse ancora un anno scarso, ma nel mio calendario privato delle festività questo giorno è indicato come quello della sua scomparsa», commenta a questo proposito.<sup>136</sup> L'apertura di varchi di passaggio tra i due settori della città fu per tutti – com'è noto e come de Bruyn sottolinea ulteriormente – un evento inat-

133 «Da das Buch in einem Teil Deutschlands ja existierte, war das Verbot für mich keine Tragödie. Ich war weder verzweifelt noch wütend, eher war es Genugtuung, was ich spürte. [...] Mein Verhältnis zum Staat war offenkundig geworden. Mein Vertragsabschluss mit S. Fischer [...] war für mich auch ein fröhlicher Abschied von dem ständigen Rücksichtnehmen auf die Zensur. Kompromisse wollte ich mir fortan nicht mehr gestatten.» DE BRUYN 1996: 250.

134 Ivi, p. 251.

135 Ivi, p. 255.

136 Ivi, p. 260.

teso.<sup>137</sup> Nella sua autobiografia, l'autore scrive di aver osservato con partecipazione le manifestazioni di euforia collettiva e di essersi rimproverato di non aver contribuito più attivamente al «processo di liberazione».<sup>138</sup> La rievocazione di quei momenti avviene in una prospettiva del tutto privata. Invece di restituire un quadro complessivo dell'accaduto, nei suoi snodi e nelle sue motivazioni storico-politiche, de Bruyn si sofferma sulla narrazione del proprio ritorno, il giorno successivo, nel quartiere Britz di Berlino ovest, dove è cresciuto. Il racconto del passaggio attraverso la Oberbaumbrücke, il ponte pedonale che unisce il quartiere orientale di Friedrichshain all'occidentale Kreuzberg, funge da testimonianza diretta di quanto allora si verificava sulla linea di confine:

C'erano ancora le baracche di frontiera con le loro sbarre, le paratie, gli angusti vani e gli stretti passaggi. Ancora si doveva sfilare a uno a uno davanti agli sportelli e far timbrare i documenti d'identità. Ma gli addetti al controllo erano di buon umore tanto quanto coloro che vi si sottoponevano, e mostravano di considerare il loro timbrare privo di senso, e tutto si svolgeva rapidamente cosicché non occorreva aspettare a lungo prima di poter vedere il ponte e la Sprea, che da quasi tre decenni era stata coperta dal Muro.<sup>139</sup>

137 Come hanno sottolineato più volte storici e politologi, la caduta del muro di Berlino non è da interpretarsi come l'esito di un'azione politica concertata, quanto piuttosto come il frutto del concatenarsi di una serie di eventi inattesi e in parte inarrestabili, i cui primi segnali si manifestano nel mese di maggio, in occasione delle elezioni amministrative nella Rdt. A fronte del diffuso clima di critica nei confronti del governo, il consenso di poco meno del 99% alla lista unica della SED instilla nelle opposizioni interne al paese il sospetto di brogli elettorali e spinge la popolazione a manifestare nelle maggiori città. Intanto, l'apertura, nello stesso mese di maggio, da parte del governo ungherese, a seguito della destituzione di Kadar, della frontiera con l'Austria crea il primo varco di passaggio attraverso la cortina di ferro. In poche settimane centinaia di cittadini della Repubblica democratica cercano di raggiungere la Repubblica federale attraverso l'Ungheria e la Cecoslovacchia, teatro della "Rivoluzione di velluto". Il massiccio esodo a Occidente e il dissenso interno, espresso in cortei di protesta che attraversano le principali città dell'Est, inducono i vertici del partito a tentare un rimpasto. Il 18 ottobre Honecker è costretto a dare le dimissioni. Gli succede Egon Krenz. Il 7 novembre il governo presieduto da Willi Stoph si dimette; lo segue, il giorno successivo, il *Politbüro*. Sotto la pressione delle richieste, da parte della popolazione, di poter attraversare il Muro, il 9 sera Krenz annuncia che a mezzanotte saranno aperti i passaggi di frontiera per Berlino ovest e verrà ripristinato il movimento tra le due Germanie senza alcuna richiesta preliminare di visti speciali.

138 DE BRUYN 1996: 255.

139 «Noch waren die Grenzbaracken mit ihren Barrieren, Sichtblenden, engen Zellen und schmalen Gängen vorhanden. Noch musste man einzeln an den Schaltern



Accanto al recupero del passato familiare, rivissuto attraverso la visita ai luoghi dell'infanzia – il Viktoriapark, la scuola, la chiesa –, quella passeggiata offre a de Bruyn l'occasione per osservare alcuni comportamenti dei giovani tedeschi dell'Est a contatto con il mondo del consumo. Due le immagini su cui egli si sofferma in modo particolare. L'una riguarda l'ostentazione di quei giovani orientali che, riversatisi nelle metropolitane, fanno risuonare a tutto volume i radioregistratori appena acquistati a basso costo; l'altra concerne lo sconcerto di due studenti di fronte all'alto prezzo dei libri occidentali, che li costringe a spendere il loro intero *Begrüßungsgeld*<sup>140</sup> nell'acquisto delle ultime opere di Martin Walser e Hans Magnus Enzensberger. Immagini, queste, in cui si annunciano quegli aspetti della società capitalista con cui la popolazione dell'Est avrebbe dovuto presto confrontarsi. A chiudere la memoria di quella giornata è la descrizione dei banchetti di würstel e di dolci allestiti in tutta fretta dai turchi di Kreuzberg in prossimità della frontiera. Qui i cittadini orientali spendono gli ultimi spiccioli prima di tornare alle loro abitazioni.

Ripensando al terremoto politico verificatosi nella Repubblica democratica in seguito alla caduta del Muro, de Bruyn ricorda di aver sperato sin dall'inizio nella riunificazione delle due Germanie, giustificata, a suo parere, dalla permanenza, nonostante i quarant'anni di divisione, di una condivisa «cultura tedesca» e di un «senso di comune appartenenza».<sup>141</sup> E, con ciò, egli ribadisce fermamente di non aver mai appoggiato le posizioni di quegli intellettuali che sostenevano la possibilità di riformare la Rdt, riconoscendo in essa «il campo di sperimentazione per la sintesi, fino ad allora non realizzata, di socialismo e democrazia».<sup>142</sup>

È questa, per esempio, la posizione di Stefan Heym. Nelle ultime pagine della sua autobiografia, apparsa, come già detto, nel 1988 nella Rft, l'autore si augura che il socialismo reale possa ancora essere rinnovato. *Nachruf* si conclude infatti con l'immagine di Gorbačëv, a cui si accompagna l'auspicio che il processo di trasformazione non si faccia attendere a lungo:

---

vorbeidefilieren und die Ausweise stempeln lassen. Aber die Kontrolleure waren so vergnügt wie die Kontrollierten und zeigten, dass sie ihr Stempeln für sinnlos hielten, und alles ging rasch, so dass man nicht lange zu warten brauchte, bis man die Brücke und die Spree sehen konnte, die seit fast drei Jahrzehnten von der Mauer verdeckt worden war.» Ivi, p. 258.

140 Con questo termine erano indicati i cento marchi di «benvenuto» dati *una tantum* dalla Rft ai visitatori orientali che si recavano a Ovest.

141 DE BRUYN 1996: 256.

142 Ivi, p. 257.

Se, come, e quanto presto si compirà la riforma non posso dirlo. Tuttavia mi rattristerebbe se ciò per cui S.H. e molti altri si sono impegnati tanto si facesse ancora attendere per decenni.<sup>143</sup>

L'esortazione di Heym alla realizzazione di uno stato socialista democratico risuona anche nelle parole pronunciate il 4 novembre sull'Alexanderplatz da diversi intellettuali, tra cui Christa Wolf e Christoph Hein, che di fronte a più di mezzo milione di persone si esprimono a favore di una trasformazione delle strutture dello stato. A ciò si unisce il richiamo a preservare l'identità tedesco-orientale, di fronte alla possibilità – poi verificatasi – di un'annessione *tout court* alla Repubblica federale.<sup>144</sup>

La politica del disgelo inaugurata da Gorbačëv sembra aver attirato in un primo momento anche l'attenzione di Heiner Müller, influenzando, tra l'altro, la stesura delle prime due parti di *Wolokolamsker Chaussee*, pièce in cinque quadri a cui l'autore lavora dal 1984 al 1987.<sup>145</sup>

Anche per me inizialmente il programma di Gorbačëv fu un segnale di speranza per l'azienda "socialismo" che stava naufragando, l'illusione della possibilità di riformare il sistema è durata un po' di tempo, quasi fino alla terza di parte *Wolokolamsker Chaussee*, scritta nel 1986. Perlomeno è stata sufficiente per le prime due parti.<sup>146</sup>

Già nella terza parte dell'opera il drammaturgo abbandona però il sogno di un "socialismo senza carri armati", denunciando, ancora una volta, nel conflitto tra il direttore di una fabbrica del popolo, esponente della vecchia guardia socialista, e un giovane lavoratore, portavoce delle istanze di

143 «Ob, und wie, und wie bald, die Reform gelingen wird, weiß ich nicht zu sagen; es würde mich jedoch sehr betrüben, wenn das, worum S.H. und so viele andere sich so hart bemüht, noch einmal Jahrzehnte auf sich warten ließe.» HEYM 1988: p. 837.

144 Il 26 novembre è ancora Heym a pronunciare l'appello *Für unser Land* [Per il nostro paese], redatto da molti intellettuali, ricercatori ed esponenti della Chiesa evangelica al fine di esortare il popolo della Rdt a rivendicare l'autonomia del proprio paese.

145 HEINER MÜLLER: *Wolokolamsker Chaussee I*, in *id.: Shakespeare Factory 1*, Berlin 1985, pp. 241-250; HEINER MÜLLER: *Wolokolamsker Chaussee II-V*, Berlin 1988. Ristampato in MÜLLER: *Shakespeare Factory 2*, Berlin 1989, pp. 231-260.

146 «Auch für mich war Gorbatschows Programm zu Anfang ein Hoffnungssignal für das scheiternde Unternehmen „Sozialismus“, die Illusion von der Reformierbarkeit des Systems hat schon eine Weile gedauert, beinahe bis zum dritten Teil von *Wolokolamsker Chaussee*, 1986. Wenigstens hat sie für die ersten beiden Teilen ausgereicht.» MÜLLER 1992: 348.

cambiamento, quella situazione di rottura ideologica che nell'arco di pochi anni avrebbe portato all'epilogo della Rdt e alla fine del blocco socialista. Dello sfaldamento del pensiero comunista parla d'altronde il testo poetico *Fernsehen* [*Televisione*],<sup>147</sup> letto da Müller stesso – sono i primi giorni dell'ottobre 1989 – nel teatro Am Palast der Republik, dove sarebbe dovuta andare in scena la pièce *Quartett* [*Quartetto*, 1982],<sup>148</sup> salvo che il regista e un attore sono fuggiti a Ovest. Le immagini nei versi di *Fernsehen* si intrecciano in una «genealogia della violenza»<sup>149</sup> inscritta nella storia comunista: i carri armati sovietici appostati in quei giorni davanti alla Volkskammer di Berlino est rimandano alla repressione cinese di piazza Tien An Men e, in un arretrare nel tempo, ai fatti d'Ungheria. Il bilancio è negativo e segnala il congedo da ogni slancio utopico, poiché «in nome dell'utopia sono sorte le fondamenta dell'orrore».<sup>150</sup> Per quanto si legge a conclusione di *Krieg ohne Schlacht*, non sembra che per Müller vi fosse lo spazio per una rifondazione della Repubblica democratica. «Per la Rdt non c'era altra alternativa che la Repubblica federale. Solo adesso, dopo l'unificazione, c'è di nuovo anche in Germania una base per la lotta di classe»,<sup>151</sup> afferma l'autore a chiusa della sua lunga intervista, rivendicando comunque il diritto a perseguire l'uguaglianza sociale all'interno di mutate coordinate storiche e politiche.

Sono passati vent'anni dalla caduta del Muro. Sulla storia della Repubblica democratica, con la sua forte carica utopica e le sue numerose ombre, così come sulla riunificazione delle due Germanie molto è stato detto e altrettanto è stato scritto. Da un lato la discussione si è concentrata su questioni di natura politica, inerenti le modalità della riunificazione stessa, condotta all'insegna della cancellazione dell'identità sociale e culturale della Rdt. Dall'altro il dibattito si è sviluppato intorno al ruolo degli intellettuali all'interno dello stato socialista, in particolare di quelli che vi sono rimasti sino alla fine, e che, complice una certa stampa occidentale, sono

147 HEINER MÜLLER: *Fernsehen*, in «Temperamente», 1 (1990).

148 HEINER MÜLLER: *Quartett*, in MÜLLER 1983: 71-90. Trad. it. di Saverio Vertone, *Quartetto*, in MÜLLER 1984: 101-120.

149 ANNA CHIARLONI: *Germania '89. Cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano 1998, p. 33. Rimandiamo allo studio di Anna Chiarloni per un inquadramento del dibattito che ha impegnato gli intellettuali tedeschi, non solo orientati ma anche occidentali, nel periodo della *Wende* e per un'analisi dei testi letterari in cui esso emerge e si riflette.

150 Così Heiner Müller in «Freitag», 16 novembre 1990. Cito da CHIARLONI 1998: 34.

151 MÜLLER 1992: 360.

stati tacciati in larga parte di connivenza con il sistema. Su quest'ultimo aspetto crediamo che le autobiografie qui prese in esame possano dare un contributo alla riflessione. Esse documentano percorsi di vita, di pensiero e di scrittura di chi ha condiviso, più o meno a lungo e in forme differenti, l'utopia socialista, trovandosi spesso in contrasto con il contesto politico dello stato che se dichiarava l'interprete, e di chi invece – è il caso di de Bruyn – non si è mai riconosciuto in essa. Dalla prospettiva del singolo, questi testi narrano di come la vicenda umana si snodi intorno a progressi e battute d'arresto, conquiste sociali e conflitti non risolti, aspirazioni e fallimenti. Alla parola autobiografica è affidato il compito della memoria, della testimonianza e del pungolo critico.

## BIBLIOGRAFIA

## Autobiografie trattate

- DE BRUYN GÜNTER: *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*, Frankfurt am Main 1992, Fischer Verlag  
 – *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*, Frankfurt am Main 1996, Fischer Verlag
- HEYM STEFAN: *Nachruf*, München 1988, Bertelsmann
- KUNERT GÜNTER: *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*, München 1997, Carl Hanser Verlag
- MÜLLER HEINER: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, Kiepenheuer & Witsch. Seconda edizione: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Erweiterte Neuauflage mit einem Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR, Köln 1994, Kiepenheuer & Witsch

## Altre fonti citate

- ANONYMA: *Eine Frau in Berlin. Tagebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945*, Frankfurt am Main 2003, Eichborn Verlag. Trad. it. di Palma Severi, *Una donna a Berlino. Diario aprile-giugno 1945*, Torino 2004, Einaudi
- BECHER JOHANNES: *Abschied*, Berlin 1949, Aufbau Verlag. Trad. it. di Emma Gerla, *Addio*, Milano 1960, Parenti
- BENJAMIN WALTER: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt am Main 1987, Suhrkamp. Trad. it. di Enrico Ganni, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino 2007, Einaudi
- BIERMANN WOLF: *Für meine Genossen: Hetzlieder, Balladen, Gedichte*, Berlin 1973, K. Wagenbach. Trad. it. di Luigi Forte, *Per i miei compagni*, con un'introduzione di Luigi Forte, Torino 1976, Einaudi
- BLOCH ERNST: *Das Prinzip Hoffnung*, in *id.: Gesamtausgabe*, Bd. 5 (1-2), Frankfurt am Main 1959, Suhrkamp. Trad. it. di Enrico De Angelis e Tomaso Cavallo, *Il principio speranza*, introduzione di Remo Bodei, Milano 1994, Garzanti
- BRECHT BERTOLT: *Die Dreigroschenoper*, in *id.: Stücke*, Bd. 3, *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm 1927-1933*, Berlin 1955, Suhrkamp. Trad. it. di Emilio Castellani, *L'opera da tre soldi*, Torino 1998, Nuova edizione, Einaudi  
 – *Kriegsfiibel*, Berlin 1955, Eulenspiegel Verlag. Trad. it. di Roberto Fertonani, *L'abici della guerra*, introduzione di Michele Serra, Torino 2002, Einaudi  
 – *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Bühnenfassung von Heiner

- Müller, Frankfurt am Main 1994, Suhrkamp. Trad. it. di Milena Massalongo, *La rovina dell'egoista Johann Fater*. Versione drammaturgica di Heiner Müller, con un'introduzione di Luigi Forte, Torino 2007, Einaudi
- *Poesie*, a cura di Luigi Forte, vol. 1 (1913-1933), Torino 1999, Einaudi
- BURMEISTER BRIGITTE: *Unter dem Namen Norma*, Stuttgart 1994, Klett-Cotta
- DE BRUYN GÜNTER: *Hochzeit in Weltzow. Erzählung*, Halle 1960, Mitteldeutscher Verlag
- *Der Hohlweg*, Halle 1963, Mitteldeutscher Verlag
- *Buridans Esel*, Halle 1968, Mitteldeutscher Verlag. Trad. it. di Palma Severi, *L'asino di Buridano*, Genova 1992, Costa & Nolan
- *Der Holzweg*, in *Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk*, hrsg. von Gerhard Schneider, Berlin/Weimar 1974, Aufbau Verlag, pp. 138-143
- *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter*, Halle 1975, Mitteldeutscher Verlag
- *Märkische Forschungen. Erzählung für Freunde der Literatur*, Halle 1978, Mitteldeutscher Verlag. Trad. it. di Palma Severi, *Un eroe del Brandeburgo. Storia per amanti della letteratura*, Genova 1990, Costa & Nolan
- *Neue Herrlichkeit*, Frankfurt am Main 1984, Fischer Verlag
- *Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1995, Fischer Verlag
- FÜHMANN FRANZ: *Vor Feuerschlünden. Erfahrungen mit Trakls Gedicht*, Rostock 1982, Hinstorff
- GLADKOW FJODOR: *Zement. Roman*, aus dem Russ. übertr. von A. E. Thoss, Leipzig 1954, Insel-Verlag
- GOETHE JOHANN WOLFGANG: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von d. Deutschen Akad. d. Wiss. zu Berlin, Berlin 1970-1974, Akademie-Verlag. Trad. it. di Alba Cori, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Torino 1957, Utet
- HARICH WOLFGANG: *Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane*, Berlin 1974, Akademie-Verlag
- *Ahnenpass. Versuch einer Autobiographie*, Berlin 1999, Schwarzkopf & Schwarzkopf
- HEIN CHRISTOPH: *Von allem Anfang an*, Berlin 1997, Aufbau Verlag. Trad. it. di Maria Anna Massimello, *Fin da principio*, Roma 1999, e/o
- HEYM STEFAN: *Hostages*, New York 1942, The Sun Dial Pr. Trad. ted. di Stefan Heym, *Der Fall Glasenapp*, Leipzig 1958, List
- *The Crusaders*, Boston 1948, Little & Brown. Trad. ted. di Werner v. Grünau, *Kreuzfahrer von heute*, Leipzig 1950, List. Trad. it. di Jole Pinna Pintor, *I crociati in Europa*, Torino 1954, Einaudi
- *The Eyes of Reason*, Boston 1951, Little & Brown. Trad. ted. di Ellen Zunk, *Die Augen der Vernunft*, Leipzig 1956, List
- *Goldsborough*, Berlin 1953, Seven Seas. Trad. ted. di Stefan Heym, *Goldsborough oder die Liebe der Miss Kennedy*, Leipzig 1953, List
- *The Lenz Papers*, London 1964, Cassel. Trad. ted. di Helga Zimmnik con la supervisione dell'autore, *Die Papiere des Andreas Lenz. Roman*, Leipzig 1963, List. Edizione Rft: *Lenz oder die Freiheit. Ein Roman aus Deutschland*, München 1965, List

- *Uncertain Friend*, London 1969, Cassel. Trad. ted. di Stefan Heym, *Lassalle. Ein biographischer Roman*, München 1969, Bechtle Verlag. Edizione Rdt: Berlin 1974, Aufbau Verlag
- *The Queen against Defoe*, in *id.: The Queen against Defoe and other Stories*, London 1975, Hodder and Stoughton. Trad. ted. di Stefan Heym, *Die Schmähschrift oder die Königin gegen Defoe: Erzählt nach den Aufzeichnungen eines gewissen Josiah Creech*, Zürich 1970, Diogenes. Edizione Rdt: Leipzig 1974, Reclam
- *The King David Report*, London 1973, Hodder and Stoughton. Trad. ted. di Stefan Heym, *Der König David Bericht*, München 1972, Kindler. Edizione Rdt: Berlin 1973, Der Morgen
- *Fünf Tage im Juni*, München 1974, Bertelsmann. Trad. it. di Luigi Garzone, *Cinque giorni in giugno*, Roma 1981, Stampa Alternativa
- *Collin*, München 1979, Bertelsmann. Trad. it. di Umberto Gandini, *Il tradimento del compagno Collin*, Torino 1983, SEI
- *Stalin verlässt den Raum*, in *id.: Wege und Umwege*, München 1980, Bertelsmann, pp. 289-293
- *Die Langeweile von Minsk*, in *id.: Wege und Umwege*, München 1980, Bertelsmann, pp. 294-299
- HILBIG WOLFGANG: *Ich*, Frankfurt am Main 1993, Fischer Verlag
- JANKA WALTER: *Schwierigkeiten mit der Wahrheit*, Berlin 1989, Rowohlt Verlag
  - *Spuren eines Lebens*, Berlin 1991, Rowohlt Verlag
- JUST GUSTAV: *Zeuge in eigener Sache. Die fünfziger Jahre in der DDR*, Berlin 1990, Buchverlag Der Morgen
  - *Deutsch, Jahrgang 1921: ein Lebensbericht*, Potsdam 2001, Verlag für Berlin-Brandenburg
- KANT HERMANN: *Abspann. Erinnerung an meine Gegenwart*, Berlin 1991, Aufbau Verlag
- KUCZYNSKI JÜRGEN: *Memoiren. Die Erziehung des J.K. zum Kommunisten und Wissenschaftler*, Berlin 1973, Aufbau Verlag
  - *Ein linientreuer Dissident. Memoiren 1945 - 1989*, Berlin 1992, Aufbau Verlag
- KUNERT GÜNTER: *Erinnerung an einen Planeten. Gedichte aus 15 Jahren*, München 1963, Hanser Verlag. Trad. it. di una scelta di liriche con l'aggiunta di poesie da altre raccolte di Luigi Forte, *Ricordo di un pianeta*, introduzione di Luigi Forte, Torino 1970, Einaudi
  - *Tagträume in Berlin und andernorts. Kleine Prosa, Erzählungen, Aufsätze*, München 1964, Hanser Verlag
  - *Der ungebetene Gast*, Berlin 1965, Aufbau Verlag
  - *Verkündigung des Wetters*, München 1966, Hanser Verlag. Trad. it. di una scelta di liriche di Luigi Forte, in *Ricordo di un pianeta*, introduzione di Luigi Forte, Torino 1970, Einaudi
  - *Im Namen der Hütte. Roman*, München 1967, Hanser Verlag. Trad. it. di Bianca Cetti Marinoni, *In nome dei capelli*, Milano 1969, Mondadori
- LOEST ERICH: *Durch die Erde ein Riß*, Hamburg 1981, Hoffmann u. Campe
  - *Die Stasi war mein Eckermann oder mein Leben mit der Wanze*, Göttingen 1991, Steidl

- *Nikolaikirche*, Leipzig 1995, Linden Verlag
- *Als wir in den Westen kamen. Gedanken eines literarischen Grenzgängers*, Leipzig 1997, Deutsche Verlagsanstalt
- MARON MONIKA: *Stille Zeile*, Frankfurt am Main 1991, Fischer Verlag. Trad. it. di Marina Jarre, *Via alla Quiete sei*, Torino 1994, Bollati Boringhieri
- *Pawels Briefe*, Frankfurt am Main 1999, Fischer Verlag
- MAYER HANS: *Ein Deutscher auf Widerruf*, Frankfurt am Main 1984, Suhrkamp
- *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik*, Frankfurt am Main 1991, Suhrkamp
- MIETHE KÄTHE: *Das Fischland*, Rostock 1954, Hinstorff-Verlag
- MÜLLER HEINER: *Der Lohndrucker*, in *id.: Texte*, Berlin 1957, Rotbuch Verlag, pp. 15-46. Trad. it. di Roberto Menin, *Lo stakanovista*, in MÜLLER: *Lo stakanovista e altri testi*, Milano 1998, Ubulibri, pp. 9-43
- *Der Bau*, in *id.: Geschichten aus der Produktion 1. Stücke, Prosa, Gedichte, Protokolle*, Berlin 1974, Rotbuch Verlag, pp. 85-136
- *Zement*, in *id.: Geschichten aus der Produktion 2*, Berlin 1974, Rotbuch Verlag, pp. 65-133. Trad. it. di Roberto Menin, *Cemento*, in MÜLLER: *Lo stakanovista e altri testi*, Milano 1998, Ubulibri, pp. 45-108
- *Die Bauern*, in *id.: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, Berlin 1975, Rotbuch Verlag, pp. 19-111
- *Die Schlacht*, in *id.: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, Berlin 1975, Rotbuch Verlag, pp. 7-16. Trad. it. di Graziella Galvani e Peter Kammerer, *La battaglia*, in MÜLLER: *Lo stakanovista e altri testi*, Milano 1998, Ubulibri, pp. 109-122
- *Germania Tod in Berlin*, in *id.: Germania Tod in Berlin*, Berlin 1977, Rotbuch Verlag, pp. 35-78. Trad. it. di Elisabetta Niccolini, *Germania morte a Berlino*, in MÜLLER: *Germania morte a Berlino*, Milano 1991, Ubulibri, pp. 31-77
- *Mauser*, in *id.: Mauser*, Berlin 1978, Rotbuch Verlag, pp. 55-70. Trad. it. di Saverio Vertone con la collaborazione di Mario Missiroli, *Mauser*, in MÜLLER: *Teatro*, Milano 1984, Ubulibri, pp. 55-73
- *Quartett*, in *id.: Herzstück*, Berlin 1983, Rotbuch Verlag, pp. 71-90. Trad. it. di Saverio Vertone, *Quartetto*, in MÜLLER: *Teatro*, Milano 1984, Ubulibri, pp. 101-120
- *Der Auftrag*, in *id.: Herzstück*, Berlin 1983, Rotbuch Verlag, pp. 43-70. Trad. it. di Saverio Vertone, *La missione*, in MÜLLER: *Teatro*, Milano 1984, Ubulibri, pp. 75-99
- *Wolokolamsker Chaussee I*, in *id.: Shakespeare Factory 1*, Berlin 1985, Rotbuch Verlag, pp. 241-250
- *Wolokolamsker Chaussee II-V*, Berlin 1988, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Ristampato in *id.: Shakespeare Factory 2*, Berlin 1989, Rotbuch Verlag, pp. 231-260
- *Fernsehen*, in «Temperamente», 1 (1990)
- *Zur Lage der Nation*, Berlin 1990, Rotbuch Verlag. Trad. it. di Lidia Castellani, *Sullo stato della nazione*, Milano 1990, Feltrinelli
- NEUTSCH ERIK: *Spur der Steine*, Halle 1964, Mitteldeutscher Verlag



- ROUSSEAU JEAN-JACQUES: *Les confessions*, Paris 1973, Gallimard. Trad. it. di Michele Rago, *Le confessioni*, Torino 1978, Einaudi
- SEGHES ANNA: *Das siebte Kreuz*, Berlin 1945, Aufbau Verlag. Trad. it. di Eusebiu Vicol, *La settima croce*, Milano 1947, Mondadori  
 – *Die Toten bleiben jung*, Berlin 1948, Aufbau Verlag. Trad. it. di Clara Bovero, *I morti non invecchiano*, Milano 1952, Mondadori
- WOLF CHRISTA: *Nachdenken über Christa T.*, Halle 1968, Mitteldeutscher Verlag. Trad. it. di Amina Pandolfi, *Riflessioni su Christa T.*, Milano 1973, Mursia  
 – *Kindheitsmuster*, Berlin 1976, Aufbau Verlag. Trad. it. di Anita Raja, *Trame d'infanzia*, Roma 1992, e/o  
 – *Kein Ort. Nirgends*, Berlin 1979, Aufbau Verlag. Trad. it. di Maria Grazia Cocconi e Jan-Michael Sobottka, *Nessun Luogo. Da nessuna parte*, Milano 1984, Rizzoli  
 – *Was bleibt*, Berlin 1990, Aufbau Verlag. Trad. it. di Anita Raja, *Che cosa resta*, Roma 1991, e/o  
 – *Ein Tag im Jahr. 1960-2000*, München 2003, Luchterhand. Trad. it. di Anita Raja, *Un giorno all'anno 1960-2000*, Roma 2006, e/o

### Letteratura critica

- AGDE GÜNTER (Hrsg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965*, Berlin 1991, Aufbau Verlag
- AICHINGER INGRID: *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk* (1970) reperibile in *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt 1998<sup>2</sup>, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 170-199
- ANGLANI BARTOLO: *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari 1996, Edizioni B.A. Graphis
- BAHRMANN HANNES, LINKS CHRISTOPH: *Chronik der Wende, Stationen der Einheit. Die letzten Monate der DDR*, Berlin 1995, Christoph Links Verlag
- BENVENISTE ÉMILE: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, Gallimard. Trad. it. di Maria Vittoria Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971, Il Saggiatore
- BORGWARDT ANGELA: *Im Umgang mit der Macht. Herrschaft und Selbstbehauptung in einem autoritären System*, Wiesbaden 2002, Westdeutscher Verlag
- BRAUN MICHAEL: *Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Günter de Bruyns literarische Auseinandersetzung mit der Diktatur*, in *Literatur in der Diktatur*, hrsg. von Günther Rüter, München 1997, Ferdinand Schoeningh, pp. 391-403
- BRUSS ELISABETH: *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, in «Poétique», 17 (1974), pp. 14-26
- CAMBI FABRIZIO: „Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde“. *Subjektivität und Geschichtsbewusstsein in der deutschen Literatur nach der Wende*, in *Zehn Jahre nachher – Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, hrsg. von Fabrizio Cambi und

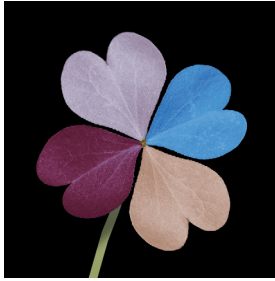
- Alessandro Fambrini, Trento 2002, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, pp. 29-41
- CASENTINO CHRISTINE: *Stefan Heyms Autobiographie „Nachruf“*, in *Stefan Heym: Socialist, Dissident, Jew*, hrsg. von Peter Hutchinson und Reinhard K. Zachau, Berlin 2003, Peter Lang, pp. 161-180
- CASES CESARE: *Alcune vicende e problemi della cultura nella Rdt*, in: *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino 1963, Einaudi. Ristampato a cura di Fabrizio Cambi, Trento 2000, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 93-138
- CHIARLONI ANNA: *Christa Wolf*, Torino 1988, Stampatori  
– *Germania '89. Cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano 1998, Franco Angeli
- COLLOTTI ENZO: *Storia delle due Germanie 1945-1968*, Torino 1968, Einaudi  
– *Dalle due Germanie alla Germania unita*, Torino 1992, Einaudi
- COOKE PAUL: *East Germany: Continuity and Change*, in «German Monitor» 46, Amsterdam/Atalanta 2000, Rodopi
- CORBIN-SCHUFFELS ANNE-MARIE: *Auf den verwickelten Pfaden der Erinnerung: autobiographische Schriften nach der Wende*, in *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, hrsg. von Volker Wehdeking, Philologische Studien und Quellen, Heft 165, Berlin 2000, Erich Schmidt Verlag, pp. 69-80
- CORNI GUSTAVO: *Storia della Germania. Da Bismarck alla riunificazione*, Milano 1995, il Saggiatore
- DE MAN PAUL: *Autobiography as De-Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1979, Columbia UP, pp. 67-72. Trad. it. di Bartolo Anglani, *L'autobiografia come "sfiguramento"*, in BARTOLO ANGLANI: *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari 1996, Edizioni B.A. Graphis, pp. 51-56
- DILTHEY WILHELM: *Das Erleben und die Selbstbiographie*, in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* [1906/11], in *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Leipzig/Berlin 1927, Teubner, pp. 191-204
- D'INTINO FRANCO: *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Roma 1998, Bulzoni
- DURZAK MANFRED: *Günter Kunert. Beiträge zu seinem Werk*, München 1992, Hanser Verlag
- EMMERICH WOLFGANG: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuauflage, Leipzig 1996, Kiepenheuer
- FOELL KRISTIE: *Shaping History. Stefan Heym's responses to German Unification*, in «Colloquia Germanica», 27 (1994), pp. 37-48
- FORTE LUIGI: *Introduzione a GÜNTER KUNERT: Ricordo di un pianeta*, trad. it. di Luigi Forte, Torino 1970, Einaudi, pp. 5-48  
– *Introduzione a WOLF BIERMANN: Per i miei compagni*, Torino 1976, Einaudi  
– *Soggettività e socialismo. Intellettuali e politica nella Rdt*, in *id.: Le forme del dissenso*, Torino 1987, Garzanti, pp. 183-214  
– *Su Günter Kunert. Topologia della storia e altri luoghi*, in *id.: Le forme del dissenso*, Torino 1987, Garzanti, pp. 215-249  
– *Introduzione a BERTOLT BRECHT: La rovina dell'egoista Johann Fatzer*.

- Versione drammaturgica di Heiner Müller, trad. it. di Milena Massalongo, Torino 2007, Einaudi, pp. V-XX
- FRÖHLING JORG (Hrsg.): *Wende-Literatur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der deutschen Einheit*, Berlin 1999, Peter Lang
- GANSEL CARSTEN: „Nachruf“ von Stefan Heym, in «Weimarer Beiträge», 37 (1991)2, pp. 213-233
- GARGANO ANTONELLA: «Modelli di scrittura: tra autobiografia ed immaginario», in *Cieli divisi. Le scrittrici della Germania orientale*, Quaderni di studi internazionali sulle donne, 18 (autunno 1981), pp. 73-84
- GENETTE GÉRARD: *Figures 3*, Paris 1972, Editions du Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi, *Figure 3*, Torino 1976, Einaudi
- GLAGAU HANS: *Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle*, Margburg 1903, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
- GUSDORF GEORGES: *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Formen der Selbstdarstellung*, hrsg. von Günter Reichenkron und Erich Haase, Berlin 1956, Duncker & Humblot, pp. 105-123
- HART FRANCIS: *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*, in «New Literary History», 3 (1970), pp. 485-511
- HEISING UWE: *Zum Spannungsverhältnis von Subjektconstitution und Intersubjektivität in Günter de Bruyns Autobiographie „Zwischenbilanz“*, in *Zeitstimmen: Betrachtungen zur Wende-Literatur*, hrsg. von Hannelore Scholz, Berlin 2000, Weist, pp. 109-134
- HINDERER WALTER: *Die Gegenwart der Vergangenheit: Ein deutsches Problem*, in *Die Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg 1994, Königshausen & Neumann, pp. 114-138
- HINCK WALTER: *Selbstannäherungen. Autobiographien im 20. Jahrhundert von Elias Canetti bis Marcel Reich-Ranicki*, Düsseldorf 2004, Artemis & Winkler
- HOLDENRIED MICHAELA: *Autobiographie*, Stuttgart 2000, Reclam
- HUTCHINSON PETER: *Stefan Heym. Dissident auf Lebenszeit*, Würzburg 1999, Königshausen & Neumann
- JÄGER MANFRED: *Die Autobiographie als Erfindung von Wahrheit. Beispiele literarischer Selbstdarstellung nach dem Ende der DDR*, in «Aus Politik und Zeitgeschichte», Beilage zur Wochenzeitung «Das Parlament», Bonn Oktober 1992
- *Kultur und Politik in der DDR*, Köln 1994, Edition Deutschland Archiv
- KLUSSMANN PAUL GERHARD: *Anmerkung zur Geschichte der DDR-Literatur im Jahr 1990*, in *Im Dialog mit der intellektuellen Germanistik*, hrsg. von Hans-Christoph Graf v. Nayhauss und Krzysztof A. Kuczynski, Wrocław 1993, Wydawn. Uniw. Wrocławskiego, pp. 93-110
- *Deutsche Lebensläufe. Schriftsteller-Biographien im Licht der Vereinigung*, in *Stichwort Literatur. Beiträge zu den Münstereifeler Literaturgesprächen*, hrsg. von Friedrich-Ebert-Stiftung und Kurt-Schumacher-Akademie, Bad Münstereifel 1993, pp. 188-205
- KRAUSS HANNES: *DDR-Autoren und „ihr“ Staat*, in *Geist und Macht, Schriftsteller und Staat im Mitteleuropa des kurzen Jahrhunderts 1914-1991*, hrsg. von Marek Zybura, Thelem bei w.e.b. 2002

- KUCZYNSKI JÜRGEN: *Probleme der Autobiographie*, Berlin 1983, Aufbau Verlag
- LEHMANN HANS-THIES, PRIMAVESI PATRICK (Hrsg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2003, J. B. Metzler
- LEJEUNE PHILIPPE: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975, Editions du Seuil. Trad. it. di Franca Santini, *Il patto autobiografico*, Bologna 1986, Il Mulino  
– *Je est un autre*, Paris 1980, Editions du Seuil
- LINDNER DORIS: „Schreiben für ein besseres Deutschland“. *Nationenkonzepte in der deutschen Geschichte und ihre literarische Gestaltung in den Werken Stefan Heyms*, Würzburg 2002, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band 398, Königshausen & Neumann
- LINZER MARTIN: *Die dünne Haut hinter dem Pokerface, Heiner Müller: „Krieg ohne Schlacht“*, in «Neue Deutsche Literatur», 40 (11), (1992), pp. 132-135
- LUDOROWSKA HALINA: *Die Schriftstellerautobiographie – Spielart DDR*, in *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Izabela Sellmer, Berlin 2003, Peter Lang, pp. 99-111
- MAHRHOLZ WERNER: *Deutsche Selbstbekenntnisse. Ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus*, Berlin 1919, Furke
- MAY GEORGES: *L'autobiographie*, Paris 1979, Presses Universitaires de France
- MENIN ROBERTO: *Tradire per continuare a vivere*, postfazione a HEINER MÜLLER: *Lo stakanovista e altri tesi*, trad. it. di Roberto Menin, Graziella Galvani e Peter Kammerer, Milano 1998, Ubulibri
- MISCH GEORG: *Geschichte der Autobiographie*, 8 Bände, Frankfurt am Main 1949-1969, Schulte und Bulmke
- MITTENZWEI WERNER: *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*, (2001), Berlin 2003, Aufbau Taschenbuch Verlag
- MUGNOLO DOMENICO: *Günter de Bruyn narratore*, Trento 1993, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà europea  
– *Autobiographien, Memoiren, Erinnerungen*, in *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, a cura di Fabrizio Cambi e Alessandro Fambrini, Trento 2002, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, pp. 139-150
- MÜNCHOW URSULA: *Frühe deutsche Arbeiterautobiographien*, Berlin 1973, Akademie Verlag
- NELVA DANIELA: *La scrittura del vissuto. L'autobiografia moderna come forma letteraria*, in «Crocevia» 1-2 (2006), pp. 260-273
- NEUMANN BERND: *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1970, Athenäum
- NICCOLINI ELISABETTA: *Nel cantiere di Heiner Müller*, postfazione a HEINER MÜLLER: *Germania morte a Berlino*, trad. it. di Elisabetta Niccolini e Saverio Vertone, Milano 1991, Ubulibri, pp. 137-145
- PASCAL ROY: *Design and Truth in Autobiography*, London 1960, Routledge & Kegan Paul
- PICKERODT GERHART: *Zwischen Erinnern und Verdrängen, Heiner Müllers Autobiographie „Krieg ohne Schlacht“*, in *Écritures de la mémoire*, «Cahiers d'études germaniques», Lyon 1995, Institut d'Études Germaniques, pp. 63-71

- PIKE BURTON: *Time in Autobiography*, in «Comparative Literature», 3 (1976), pp. 326-342
- REECE JAMES: *Remembering the GDR: Memory and Evasion in Autobiographical Writing from the Former GDR*, in *Textual Responses to German Unification*, ed. by Carol-Anne Costabile-Heming and Kristie A. Foell Berlin/New York 2001, de Gruyter, pp. 59-76
- REINHOLD URSULA: *Authentizität und ästhetische Distanz. Elemente des Erzählens in „Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin“*, in Günter de Bruyn, «text+kritik», hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, 127 (1995) pp. 27-35
- RUSCONI GIAN ENRICO: *Capire la Germania. Un diario ragionato sulla questione tedesca*, Bologna 1990, Il Mulino
- SANDBERG BEATRICE: *Autobiographisches Schreiben als subjektive Geschichtsschreibung? in Erinnernte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Edgar Platen, München 2000, Iudicium Verlag, pp. 146-161
- SEGBRECHT WULF: *Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser* (1969), reperibile in *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt 1998<sup>2</sup>, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 158-169
- SHUMAKER WAYNE: *English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form*, Berkeley/Los Angeles 1954, University of California Press
- STANZEL FRANZ K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964, Vadenhoeck und Ruprecht
- STAROBINSKI JEAN: *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique» 3 (1970), pp. 257-265
- STILL OLIVER: *Fiktion des Faktischen. Zur autobiographischen Literatur der letzten Jahrzehnte*, in *Deutschsprachige Literatur der 70er Jahre und 80er Jahre*, hrsg. von Walter Delabar und Erhard Schuetz, Darmstadt 1997, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 75-101
- TAROT ROLF: *Die Autobiographie*, in *Prosa-kunst ohne Erzählung. Die Gattungen der nichtfiktionalen Prosa*, hrsg. von Klaus Weissenberger, Tübingen 1985, Niemeyer, pp. 156-178
- TATE DENNIS: *The End of Autobiography? The older generation of East German authors take stock*, in *Legacies and Identity, East and West German Literary Responses to Unification*, ed. by Martin Kane, Oxford/Bern 2002, Peter Lang, pp. 11-26  
 – *Shifting Perspectives. East German Autobiographical Narratives before and after the End of the GDR*, Rochester/New York 2007, Camden House
- WAGNER-EGELHAAF MARTINA: *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar 2000, J.B. Metzler
- WALDMANN GÜNTER: *Autobiographisches als literarisches Schreiben*, Baltmannsweiler 2000, Schneider Verlag Hohengehren





*il quadrifoglio tedesco*

☛ LETTERATURA

- Grete WEIL *Mia sorella Antigone. Romanzo*. Testo a fronte, Trad. di Marco Castellari. A cura di Karin Birge Büch, Marco Castellari e Andrea Gilardoni. (2007)
- Peter WEISS *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*. Testo a fronte, Postfazione di Christoph Weiß. Curatela e trad. di Marco Castellari. (2008)
- Jana HENSEL *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa*. Testo a fronte, Trad. di Maria Giovanna Zini. A cura di Karin Birge Gilardoni-Büch. (2009)
- Walter KEMPOWSKI *Lei lo sapeva? I tedeschi rispondono. La cronaca tedesca VI*. Testo a fronte, Prefazione di Eugen Kogon. Trad. sotto la supervisione di Anna Ruchat. (2009)

☛ SAGGISTICA

- Tiziana GISLIMBERTI *Mappe della memoria. L'ultima generazione tedesco-orientale si racconta*. (2009)
- Daniela NELVA *Identità e memoria. Lo spazio autobiografico nel periodo della riunificazione tedesca. Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller, Günter Kunert*. Presentazione di Luigi Forte. (2009)
- Ulrich MÄHLERT *La DDR. Una breve storia 1945-1990*. Trad. di Andrea Gilardoni. A cura di Andrea Gilardoni e Karin Birge Gilardoni-Büch. (2009)

☛ DAF – DIDATTICA DEL TEDESCO

- Marita KAISER *Text-Produktion, Lehr-, Übungs- und Handbuch – A2-C2*. (2007)
- Paola LEHMANN *Schritt für Schritt in die deutsche Sprache. Ein Lehr- und Übungsbuch – A1-B1*. (2ª ed., 2008)
- Bettina KLEIN *Dieci ricette per un tedesco al dente. Lehr- und Übungsbuch für italienische Deutschlerner der Grund- und Mittelstufe – B1-C1*. (2008)
- Generation Handy – wortreich sprachlos:-(?) Interkulturelle und interdisziplinäre Tagung der Lektoren für Deutsch als Fremdsprache in Italien / Atti del Convegno Interculturale e Interdisciplinare dei Lettori per il Tedesco come Lingua Straniera in Italia 25.09 – 28.09.2008. Accademia Nazionale dei Lincei*. A cura di Marita Kaiser. (2009)

Sito della collana

<http://users.unimi.it/dililefi/quadrifogliotedesco.htm>

