Il lungo viaggio verso la letteratura contemporanea. Trasformazioni del campo letterario tedesco dagli anni ’60 a oggi*

Heribert Tommek

(a cura di Michele Sisto)

La caduta del muro di Berlino viene generalmente interpretata come il momento d’innesco di successive “dissoluzioni dei confini” non solo tra gli Stati, ma, in letteratura, tra i generi, tra le istituzioni letterarie, tra alto e basso, tra cultura e mercato e così via. Quest’interpretazione tende ad avvalorare l’idea, già emersa negli anni ’80, che sia ormai impossibile produrre «visioni d’insieme».[1] Gli ormai numerosi studi sulla letteratura tedesca degli ultimi vent’anni danno conto della compresenza di diversi stili, forme e tendenze, ma si limitano a interpretarli attraverso categorie labili, ora di tipo tematico (il “romanzo della riunificazione”, il “nuovo romanzo familiare”, ecc.), ora legate ai *cultural studies* (“memoria culturale”, “comunicazione intergenerazionale”, “esperienze postmoderne di attraversamento e di alterità”, ecc.). La presunta fine dell’epoca delle ideologie sembrerebbe dunque aver favorito una pluralità sincronica, che secondo i suoi sostenitori accrescerebbe l’autonomia estetica delle opere letterarie, mentre voci meno ottimiste vi scorgono una forma di qualunquismo estetico o di sovrapproduzione culturale indotta dal mercato.

Questo studio è un primo tentativo di contestualizzare le trasformazioni prodottesi nel campo letterario tedesco a partire dagli anni ’60, e in particolare dagli anni ’90, entro le più ampie trasformazioni che hanno investito la società nel suo complesso. L’“analisi di campo” di Bourdieu[2]

* Il presente articolo si basa, oltre che sulle mie ricerche, sui lavori di un gruppo interdisciplinare riunitosi il 15-17 febbraio 2010 presso il «Zentrum für interdisziplinäre Forschung» di Bielefeld. I contributi del seminario, ad alcuni dei quali si farà riferimento nella trattazione, sono in corso di pubblicazione nel volume *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Diskurse – Medien-Ökonomien – Autorpositionen*, a cura di H. Tommek e K.-M. Bogdal, Synchron, Heidelberg 2011.

1 Cfr. J. Habermas, *Die Neue Unübersichtlichkeit. Die Krise des Wohlfarhrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien*, in «Merkur», XXXIX, 431, 1, 1985, pp. 1-14; tr. it. *La nuova oscurità. Crisi dello Stato sociale ed esaurimento delle utopie*, Edizioni Lavoro, Roma 1998.

2 P. Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992; tr. it. *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005.

invita a prendere in esame non tanto la crescente varietà e autonomia culturale degli individui, come propongono i modelli interpretativi autoreferenziali dei *cultural studies*, quanto i mutamenti intervenuti nelle gerarchie simboliche, nelle distinzioni sociali, nei vincoli di mercato e nell'assetto della sfera pubblica.

Occorrerà dunque richiamare in breve questi mutamenti, e, quindi, interpretare i successivi posizionamenti degli autori, nelle loro relazioni reciproche, come *strategie di riconversione*[3] in risposta alle trasformazioni dello spazio sociale in generale e del campo letterario in particolare.

1. Trasformazioni strutturali del campo letterario

1.1. Pluralità, mercato e mass media

I mutamenti sociali avvenuti a partire dagli anni '60 portano, anche in letteratura, a criticare i tradizionali rapporti di autorità, a sollecitare l'avvicinamento tra "arte" e "vita", a smantellare le gerarchie simboliche della cultura "alta" e a mettere in discussione l'idea stessa di un avanzamento lineare e unitario dell'arte. «L'arte non avanza – si espande», scrive in quegli anni Rolf Dieter Brinkmann.[4] L'espansione dell'arte nel quotidiano dipende anche dalla presenza sempre più pervasiva dei media, che determina il congedo dal tradizionale universalismo e dalla posizione privilegiata che ne derivava allo scrittore: lo sviluppo delle tecnologie della comunicazione istituisce nuovi circuiti settoriali, flessibili, producendo nuove sfere di legittimazione che agiscono su un altro piano rispetto alle tradizionali strutture legate allo Stato e al suo monopolio scolastico.

La società letteraria della Germania occidentale si pluralizza al più tardi a partire dagli anni '70,[5] segnando la fine dell'omogenea letteratura del dopoguerra. Come hanno mostrato gli studi sul nuovo spirito del capitalismo,[6] le richieste di "emancipazione" e "realizzazione di sé" formulate

3 P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris 1979; tr. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983, p. 135.

4 R.D. Brinkmann, *Der Film in Worten*, in *Acid. Neue amerikanische Szene*, a cura di R.D. Brinkmann e R.-R. Rygulla, Rowohlt, Hamburg 1969, pp. 387 sgg. [Con l'antologia di poeti della beat generation *Acid*, dalla quale è tratta la citazione, Brinkmann (1940-75) è stato tra i primi in Germania a porre al centro della sua attività artistica i materiali della cultura pop. Le poesie di *Westwärts 1 & 2* ('Verso occidente 1 & 2', 1975) e lo zibaldone epistolare *Rom. Blicke* ('Roma. Sguardi', 1979, postumo) testimoniano una pionieristica esplorazione delle diverse forme – letterarie, fotografiche, musicali, cinematografiche, ecc. – di una nuova cultura giovanile, soggettivistica e plurale. (*N.d.T.*)].

5 K.-M. Bogdal, *Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur*, in *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*, a cura di A. Erb, Westdeutscher Verlag, Opladen-Wiesbaden 1998, pp. 9-31.

6 L. Boltanski, È. Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 1999; tr. it. *Il nuovo spirito del capitalismo*, Feltrinelli, Milano 2011. Il saggio rileva in particolare come alla tradizionale contrapposizione tra cultura e mercato, il quale insieme ai mass media ne minaccerebbe l'autonomia, siano subentrate nuove relazioni di interferenza e interdipendenza: a partire dalle "rivoluzioni del quotidiano" degli anni '60 le trasformazioni del capitalismo rispondono non soltanto a una logica economica, ma anche a una logica culturale.

nel decennio precedente dalla critica artistica vengono strutturalmente integrate in una logica economica. Lo spirito della *posthistoire* risponde al desiderio di distinzione dalla massa e diversificazione degli stili di vita culturali integrando progressivamente nei media e nel mercato beni di cultura che fino ad allora avevano veicolato valori per lo più esterni alla sfera economica (soggettività, autenticità, ecc.). A una produzione di massa uniforme subentra un'offerta di prodotti più differenziati e con un ciclo di vita più breve.

Analogamente, in letteratura si moltiplicano le proposte di identificazione e costruzione di senso, veicolate attraverso i media più diversi (tascabili, riduzioni cinematografiche, audiolibri, ecc.). Ulteriori segnali di questo processo sono l'enorme aumento delle nuove uscite, la creazione di picchi d'attenzione e di riconoscimenti mediatico-letterari sempre più frequenti ed effimeri,[7] la crescente precarietà delle professioni letterarie (in particolare nelle adiacenze col campo economico e quello giornalistico) e infine l'intensificarsi della lotta per quel bene sempre più raro che è un posizionamento durevole, vale a dire assicurato dal riconoscimento estetico, sul mercato letterario. Il quale anche in Germania deve affrontare i problemi strutturali che la globalizzazione fa emergere ovunque:

> concorrenza distruttiva, fusioni tra case editrici e dunque riduzione della diversità, assorbimento di editori indipendenti in grandi gruppi editoriali e mediatici come Random House, accelerazione dei mercati, investimento su un gruppo sempre più ristretto di titoli, egemonia di poche catene librarie che dominano il mercato. Più della metà del fatturato librario in Germania passa attraverso cinque o sei grandi librerie, catene commerciali. Le piccole librerie lottano per la sopravvivenza o si sono già arrese. Per contro, la nicchia di mercato delle piccole librerie indipendenti è cresciuta grazie a nuove aperture, si diversifica e cura i suoi canali di distribuzione. […] Il mercato librario tedesco non è più molto ricettivo: i lettori diminuiscono e diminuisce il tempo dedicato alla lettura, mentre i libri aumentano: oltre 100.000 nuove uscite all'anno – significa molti più libri di quanti gli abitanti dei paesi di lingua tedesca desiderino leggerne.[8]

1.2. La moltiplicazione dei circuiti e il miraggio di una sfera pubblica letteraria universalisticamente rappresentativa

Il modificarsi del campo letterario va osservato tenendo presenti, sullo sfondo, il processo di disgregazione della borghesia di cultura e la scom-

7 Cfr. *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, a cura di M. Joch, Y.-G. Mix, N.Ch. Wolf, Niemeyer, Tübingen 2009.

8 S. Löffler, *Wer bestimmt, was wir lesen? Der globalisierte Buchmarkt und die Bücherflut: Wie literarische Moden gemacht werden und welche Rolle die Literaturkritik dabei spielt*, in *Transformationen des literarischen Feldes*, cit.

parsa di una sfera pubblica a dominanza letteraria (*literarische Öffentlichkeit*),[9] che di fatto continua a esistere soltanto come "miraggio" istituzionalizzato.

Autonomizzandosi, la letteratura ha istituito – come ogni altro sistema o campo sociale – una propria specifica logica comunicativa e una propria "sfera pubblica", all'interno della quale interagiscono diverse sfere di legittimazione:[10]

1) una «sfera della legittimità» con pretese universalistiche, che corrisponde all'attività di università, accademie, ecc. ed è a sua volta legittimata dallo Stato. Attraverso queste istituzioni si esercita l'influenza del campo del potere sul campo letterario;
2) una «sfera del legittimabile» che aspira alla legittimità: per esempio, critici o gruppi letterari, tra loro in concorrenza per affermare nuovi valori letterari;
3) una «sfera dell'arbitrario» rispetto alla legittimità, situata nella cultura "diffusa": è la «legittimità segmentaria» delle «istanze di legittimazione non legittime», ad es. la pubblicità, insediata soprattutto nello spazio sociale degli stili di vita e nei circuiti creati dai mass media.

Osservando il mutare degli equilibri egemonici tra queste sfere di legittimazione è possibile ricostruire in che misura gli assetti del campo letterario siano variati dal 1945 ad oggi.

Dal dopoguerra fino ai primi anni '70 è esistito nella Repubblica Federale Tedesca un campo sociale relativamente omogeneo, entro i cui confini la letteratura veniva prodotta, distribuita e recepita. Al suo centro si trovava un triangolo, costituito dai quotidiani «Frankfurter Allgemeine Zeitung» e «Frankfurter Rundschau» e dal settimanale «Die Zeit», che deteneva una sorta di egemonia culturale e teneva in vita una sfera pubblica a dominanza letteraria sostanzialmente efficiente (che la letteratura avesse una posizione egemonica nel discorso pubblico è comprovato dal fatto che anche i ceti nella cui quotidianità essa non aveva alcun ruolo la consideravano rappresentativa dell'intera società). Dalla metà degli anni '70 gli ambienti della borghesia di cultura cominciano a trasformarsi, e con essi le modalità di produzione e ricezione della letteratura: la società letteraria, che rappresentava la cultura "alta" così come l'intera società, si disgrega in circuiti settoriali; questi ultimi, travalicando sempre più spesso i propri confini grazie ai mass media, penetrano sempre più l'intero spazio sociale, e conferiscono alla cultura di massa una nuova rappresen-

9 Questo processo è descritto da Habermas come passaggio «dal pubblico culturalmente critico al pubblico consumatore di cultura»: J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1962; tr. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 184.

10 Cfr. P. Bourdieu, *Champ intellectuel et projet créateur*, in «Les Temps modernes», XXII, 246, 1966, pp. 865-906 (in particolare lo schema a p. 885).

tatività sociale, che si contrappone alla vecchia pretesa di rappresentatività della cultura "alta".[11]

Certo, le forme di consacrazione istituzionali della cultura alta continuano a esistere; tuttavia, la «sfera della legittimità» con pretese universalistiche (decisiva per i suoi effetti sul sottocampo della produzione e ricezione ristretta, relativamente autonoma) non solo perde la sua egemonia, ma si svuota progressivamente di attualità, divenendo una forma *storica*, mantenuta al più come vaga *promessa*. La «sfera del legittimabile», per contro, estende progressivamente la sua influenza all'area, sempre meno presidiata, della produzione artisticamente autonoma.

Uno dei principali impulsi al mutamento del campo letterario si può pertanto individuare nel desiderio, quasi lacaniano, di colmare il "vuoto strutturale" determinato dalla costellazione di "sedi vacanti", non presidiate, in una sfera pubblica non più unitaria ma "diffusa", prodotto dinamico dell'interazione tra diversi ambienti o circuiti: le istituzioni e i mass media continuano infatti a veicolare il *miraggio* di una letteratura rappresentativa, ad esempio invocando, per tutti gli anni '90, il «romanzo della riunificazione» o il «super-autore» della Germania unita.[12]

1.3. La «disseminazione della conoscenza», gli analisti simbolici e il mutamento del mandato dello scrittore come intellettuale

Il processo di modernizzazione che ha fatto della società postindustriale una società «della conoscenza» (D. Bell), «dell'informazione» (J.-F. Lyotard) o «del rischio» (U. Beck) ha comportato una sempre maggiore «distribuzione delle relazioni cognitive all'interno della società»,[13] determinando rapporti sociali di nuovo tipo. Le conseguenze di questa «disseminazione (*dehiscence*) della conoscenza» e della sua penetrazione in tutti gli ambiti sono particolarmente evidenti nei mass media, dove informazioni, conoscenze, intrattenimento e cultura vengono diffusi senza la mediazione degli esperti e delle istituzioni educative. Nei punti nodali e di accumulo delle reti che vanno così strutturandosi compaiono nuovi attori cultural-professionali, che mediano tra patrimoni di conoscenza e ambiti d'azione spesso molto lontani (ad es. agenti letterari, *talent scouts*, *networkers*, consulenti d'impresa).[14]

11 Cfr. *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*, a cura di U. Göttlich, C. Albrecht, W. Gebhardt, Halem, Köln 2002.

12 Cfr. K.-M. Bogdal, *Deutschland sucht den Super-Autor. Über die Chancen der Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft*, in *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanz–Analysen–Vermittlungsperspektiven*, a cura di C. Kammler, T. Pflugmacher, Synchron, Heidelberg 2004, pp. 85-94.

13 K. Knorr Cetina, *Sociality with Objects. Social Relations in Postsocial Knowledge Societies*, in «Theory, Culture & Society», 14, 4, 1997, pp. 1-30.

14 Cfr. C. Koppetsch, *Symbolanalytiker im Feld der kulturellen Produktion. Zum Wandel der Intelligenzrolle in Gegenwartsgesellschaften*, in *Tranformationen des literarischen Feldes*, cit.

L'affermarsi, negli spazi sociali di cerniera, di questi attori della mediazione simbolica, per i quali Robert Reich ha coniato la definizione di «analisti simbolici»,[15] ha suscitato lotte tra opposte frazioni della classe intellettuale: mentre di norma gli intellettuali di matrice umanistica distinguono nettamente tra cultura e mercato, gli analisti simbolici considerano idee, saperi e cultura essenzialmente una risorsa economica. Questi agenti del capitalismo culturale costituiscono un nuovo tipo di imprenditoria, per la quale conoscenza e cultura sono un terreno da valorizzare a fini di profitto, e che aspira a un'immediata convertibilità del capitale culturale in cospicue rendite.

Anche nel campo letterario si è assistito all'ascesa dei "creativi" e a una rivalutazione della cultura di massa, con la conseguente crescita d'importanza degli "scrittori pop" e degli autori di tendenza. Spesso questi vengono dal giornalismo culturale, dalle televisioni musicali (MTV, VIVA) o da altri ambienti creativi o mediatici, si dedicano alla narrativa solo in via temporanea e di rado hanno la pretesa di fare "letteratura seria". Ciò che li interessa è piuttosto dare veste letteraria, tendenzialmente in chiave giornalistica, agli stili di vita della loro generazione, come nel caso di Benjamin von Stuckrad-Barre, Florian Illies, Kathrin Passig, Charlotte Roche o Helene Hegemann.[16]

Gli analisti simbolici aspirano a farsi interpreti non solo degli ambienti di cui sono espressione, ma dell'intera società. Questa pretesa di rappresentatività, avanzata dalla cultura pop e sostenuta dal mercato, ha via via messo in discussione gli intellettuali "tradizionali", determinando un mutamento di quel mandato sociale che, grossomodo fino agli anni '90, aveva legittimato l'intervento degli scrittori su questioni di interesse generale.

In quanto specialisti dell'interpretazione, gli intellettuali avevano avuto fino ad allora una posizione di primo piano nelle lotte che gli attori sociali continuamente combattono per affermare la propria sovranità ermeneutica. Figura "bidimensionale", poiché sulla base di un'autorità specifica

15 R. Reich, *The Work of Nations: Preparing Ourselves for 21st Century Capitalism*, Vintage Books, New York 1991; tr. it. *L'economia delle nazioni: lavoro, impresa e politica economica nei paesi del capitalismo globalizzato*, Il Sole-24-Ore, Milano 1993. Reich divide gli analisti simbolici in tre gruppi principali: consulenti, creativi e informativi: «Gli analisti simbolici individuano e risolvono i problemi, fanno opera di intermediazione, mediante la manipolazione di simboli» (p. 209; traduzione lievemente modificata).

16 [Stuckrad-Barre e Illies appartengono al gruppo degli "scrittori pop" affermatisi nei tardi anni '90 (cfr. *infra*); Kathrin Passig (1970), giornalista e fondatrice della ZIA («Zentrale Intelligenz Agentur»), una sorta di baluardo degli analisti simbolici, ha vinto il Premio Bachmann con *Sie befinden sich hier* ('Voi siete qui', 2006) e nel 2010 Feltrinelli ha tradotto il suo *Libro dei pigri felici*; Charlotte Roche (1978), nota conduttrice televisiva e radiofonica, è considerata rappresentante di una nuova generazione di femministe e ha fatto scandalo con il bestseller semipornografico *Zone umide* (2008); la blogger Helene Hegemann (1992), autrice di un memoir *à la* Melissa P. dal titolo *Roadkill* (2010), ha costituito un caso non solo per l'accusa di plagio, ma per l'accoglienza oltremodo positiva riservatale dalla critica letteraria dei principali giornali e riviste. (*N.d.T.*)].

Allegoria_62_Layout 1 07/07/11 09:25:45 Pagina 35 (Nero pellicola)

(in questo caso letteraria) interviene sul piano politico-universale, l'intellettuale, secondo Bourdieu, mette in comunicazione il campo politico con quello letterario. Possiamo ripercorrere i conflitti tra i due campi soffermandoci su alcuni momenti chiave, nei quali la posta in gioco è, tra l'altro, proprio il mandato dell'intellettuale: il '68, culmine della protesta dell'opposizione extraparlamentare; il 1989-90, con la caduta del muro e la riunificazione; il 1999, anno della prima partecipazione della Germania a una guerra dopo il '45, nell'ambito dell'intervento della NATO in Kosovo.

Nel 1968 Hans Magnus Enzensberger promuove, contro l'intellettuale "universale" e "impegnato", quale si era incarnato soprattutto in Heinrich Böll e più tardi in Günter Grass, un nuovo tipo di intellettuale "rivoluzionario", che deve definirsi sulla base di azioni concrete. Il suo rifiuto dell'idea del poeta "coscienza della nazione", formulato insieme a Karl-Markus Michel sul n. 15 di «Kursbuch», costituisce un caso concreto di quella che Boltanski e Chiapello hanno descritto come separazione della critica della cultura dalla critica della società.[17] Lo scetticismo di Enzensberger nei confronti del potenziale sovversivo della letteratura si basa sulla constatazione che la società borghese è in grado di «riassorbire, digerire beni di cultura quanto si voglia ingombranti».[18] Ciò che Enzensberger, nella prospettiva della teoria critica, ascrive all'"industria culturale", secondo Boltanski e Chiapello non è altro che il *pendant* strutturale dell'esclusione della critica della società dalla produzione culturale, vale a dire l'integrazione della critica della cultura nella produzione capitalistica. Sul lungo periodo, peraltro, la classificazione di Enzensberger come intellettuale "rivoluzionario" non regge; anzi, sarà proprio lui tra i primi a incarnare un nuovo tipo intellettuale, capace di flessibilizzare le sue prese di posizione: con la sua calcolata miscela di produzione saggistica e poetica, egli andrà infatti a collocarsi nel campo giornalistico e mediatico in una posizione molto prossima a quella degli analisti simbolici, pur mantenendo nei loro confronti una distanza sufficiente a distinguersene.[19]

Il tipo di intellettuale "universale" della tradizione di Zola e Sartre viene dunque messo in discussione una prima volta dal movimento studentesco e poi nuovamente in occasione della riunificazione tedesca: nel 1989-90 Christa Wolf e Günter Grass tentano di mettere il loro capitale

17 Boltanski, Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo,* cit.

18 H.M. Enzensberger, *Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend*, in «Kursbuch», 15, 1968, pp. 187-197; tr. it. *Luoghi comuni che riguardano la più recente letteratura*, in Id., *Palaver. Considerazioni politiche,* Einaudi, Torino 1976, p. 41.

19 Cfr. M. Joch, *Anreger und Aufreger. Wie Hans Magnus Enzensberger überrascht und in welchen Medien*, in *Mediale Erregungen?*, cit., pp. 77-108, e H. Tommek, *Literarisches Kapital und die Aufteilung der Welt. Ein symptomatischer Konflikt zwischen Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger*, in *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven*, a cura di W. Amann, G. Mein, R. Parr, Synchron, Heidelberg 2010, pp. 41-70.

simbolico al servizio di una causa universalistica, facendosi portavoce di posizioni minoritarie nel campo politico,[20] ma la loro battaglia viene trasferita alle pagine culturali e ridotta a una discussione interna al campo letterario (il cosiddetto *Literaturstreit*). Critici come Ulrich Greiner, Frank Schirrmacher e Karl-Heinz Bohrer[21] delegittimano l'intellettuale "universale" di sinistra e ridimensionano il suo mandato sociale a una posa letteraria, che etichettano come 'estetica ideologica' (*Gesinnungsästhetik*). Intorno alla persona di Christa Wolf viene montato uno «scandalo» che esercita una funzione sostitutiva di una rappresentanza venuta meno: nell'unanimità dell'indignazione, infatti, «la società, che si sta disgregando in una costellazione di comunità valoriali separate, si percepisce per un momento come indivisa».[22] Il potere dei media impone dei limiti allo scrittore e ai suoi interventi in veste di intellettuale. L'articolo *Congedo dalla letteratura della Repubblica federale* di Schirrmacher è tutto rivolto contro lo scrittore come «portavoce e rappresentante della nazione»,[23] e in *L'estetica all'uscita dal suo stato di minorità* Bohrer dichiara conclusa l'epoca del «modello tedesco di intellettuale» quale «vecchia guardia degli amministratori del "senso"».[24]

La delegittimazione colpisce anche Peter Handke, quando nel 1999 mette in discussione il linguaggio dell'informazione sulla guerra in Kosovo:[25] la sua rivolta di 'uomo dell'alfabeto' (*homme de lettres*) contro i mass media è perdente. Handke peraltro non si richiama a valori universali, ma tenta di formulare un'«autentica» critica linguistica, invocando la sua «testimonianza oculare» e un «impegno personale ed esistenziale». Il suo tentativo, fallito, di revocare il «grande arrocco»[26] per cui il giornalista

20 [Com'è noto quelle di Wolf e Grass sono tra le voci più autorevoli, rispettivamente nella DDR e nella BRD, a esprimersi contro la riunificazione: Wolf non abbandona l'idea di una democratizzazione interna del suo paese, restando in una prospettiva socialista, mentre Grass propone una federazione tra le due Germanie. (*N.d.T.*)].

21 [Si tratta di tre personaggi chiave nel panorama culturale della Germania riunificata. Bohrer (1936), a lungo professore di storia della letteratura moderna e contemporanea all'università di Bielefeld e responsabile delle pagine culturali della FAZ dal 1968 al '74, dal 1984 dirige l'influente rivista politico-culturale «Merkur». Greiner (1945), dopo un lungo tirocinio alla FAZ, diventa il responsabile delle pagine letterarie di «Die Zeit». Schirrmacher (1959) succede nell'89 a Marcel Reich-Ranicki alla direzione delle pagine culturali della FAZ: di formazione umanistica (si addottora con una tesi sul canone in Kafka e Harold Bloom), è l'artefice delle principali polemiche letterarie, nonché della consacrazione di diversi autori, negli ultimi vent'anni. (*N.d.T.*)].

22 K.O. Hondrich, *Enthüllung und Entrüstung. Eine Phänomenologie des politischen Skandals*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, p. 64.

23 F. Schirrmacher, *Abschied von der Literatur der Bundesrepublik*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 2.10.1990.

24 K.-H. Bohrer, *Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit*, in «Merkur», ottobre 1990.

25 [In una serie di reportage letterari apparsi sulla «Süddeutsche Zeitung» e poi pubblicati in *Un viaggio d'inverno* (1996) e altri libelli, Handke critica l'unilateralità con cui i media occidentali rappresentano la Serbia di Milošević come il paese degli aggressori. (*N.d.T.*)].

26 È la tesi di Ingrid Gilcher-Holtey, alla quale si deve questa ricostruzione dei rapporti tra intellettuali e politica dal '68 al '99: cfr. *Die «große Rochade»: Schriftsteller als Intellektuelle und die literarische Zeitdiagnose 1968, 1989/90, 1999*, in *Transformationen des literarischen Feldes*, cit.

prende il posto dello scrittore nell'interpretare gli eventi della Storia, mostra che prospettive politiche e valori etici non sono più legati a voci soliste, e che queste vengono soffocate, in questo caso letterariamente screditate, quando si levano contro la costruzione del consenso attraverso i media.[27]

2. Direttrici dell'evoluzione storica del campo letterario

Dopo aver sommariamente delineato le trasformazioni strutturali del campo letterario in rapporto al campo sociale nel suo insieme, a quello politico e a quello mediatico-economico, occorre ora individuare le principali direttrici della sua evoluzione storica. Si seguirà essenzialmente la prospettiva «storico-comparativa» (J. Kocka) secondo cui la storia della Repubblica federale e quella della Repubblica democratica tedesca devono essere considerate parti di una vicenda unitaria fin dal dopoguerra. Sarà utile, tuttavia, descrivere dapprima i due campi letterari tedeschi distintamente, soffermandosi in un secondo tempo sul loro avvicinamento strutturale e sulla loro parziale integrazione, avvenuta con largo anticipo sull'unificazione politica.

2.1. Il campo letterario tedesco-occidentale

Tra il 1945 e il 1959 la letteratura tedesco-occidentale appare sostanzialmente dominata da autori vicini al polo «popolare», continuatori della letteratura dell''emigrazione interna'.[28]

L'affermarsi del Gruppo 47 e della sua concezione della letteratura tendenzialmente realistica e moraleggiante si può interpretare come espansione e modernizzazione del polo originariamente «popolare» (dove più tardi si insedieranno i nuovi "scrittori-giornalisti"). Il movimento prodotto da scrittori come Hans Werner Richter, Alfred Andersch, Heinrich Böll e altri approda – al suo apogeo – alle regioni alte del campo letterario, posizionandosi a mezza via tra il polo degli esteti (formalisti) e quello dei notabili (moralisti). Questo percorso di ascesa simbolica e istituzionale è contrassegnato da tentativi sia interni che esterni al gruppo di ricollegarsi

27 La revoca del premio Heinrich Mann, già assegnato a Handke, avviene per motivi unicamente politici: cfr. H. Peitsch, *«Vereinigungsfolgen»: Strategien zur Delegitimierung von Engagement in Literatur und Literaturwissenschaft der neunziger Jahre*, in «Weimarer Beiträge», 47, 2001, pp. 325-352, e N.Ch. Wolf, *Autonomie und/oder Aufmerksamkeit. Am Beispiel der medialen Erregungen um Peter Handke, mit einem Seitenblick auf Marcel Reich-Ranicki*, in *Mediale Erregungen?*, cit., pp. 45-63.

28 [Il 1959 – anno della pubblicazione di *Biliardo alle nove e mezzo* di Böll, del *Tamburo di latta* di Grass e di *Congetture su Jakob* di Uwe Johnson – è riconosciuto come data periodizzante, che segna la fine della «letteratura del dopoguerra» e l'inizio della «nuova letteratura» della Repubblica federale. La categoria di 'emigrazione interna' (*innere Emigration*), pendant storiografico di quella di 'letteratura dell'esilio' (*Exilliteratur*), comprende gli scrittori che, pur non aderendo al nazionalsocialismo, tra il 1933 e il '45 rimasero in Germania (Bergengruen, Carossa, Wiechert ma anche Kästner o Ernst Jünger), per lo più coltivando un letteratura legata alle tradizioni regionali e nazionali del "popolo" tedesco. (*N.d.T.*)].

tanto alla *klassische Moderne*[29] quanto alle avanguardie storiche internazionali. Autori come Helmut Heißenbüttel, Peter Weiss, e soprattutto Walter Höllerer con la rivista «Akzente» e Hans Magnus Enzensberger con l'antologia *Museum der modernen Poesie* ('Museo della poesia moderna', 1960), si rendono conto della necessità di questa connessione, ma anche dei limiti che la struttura del campo imponeva in quegli anni. E cercano di forzare questi limiti rivivificando il polo dell'avanguardia internazionalizzante, che al più tardi intorno al 1933 aveva perso la sua forza strutturante. In questo senso Enzensberger, Weiss e altri possono essere considerati oppositori interni che contribuiscono all'ascesa del Gruppo 47 influenzandola, come in un campo magnetico, dal polo dell'avanguardia.[30]

Nella sua traiettoria letteraria Enzensberger assume, al polo dell'avanguardia consacrata, una posizione fino ad allora "impossibile", tra "ortodossia" ed "eresia", "internazionalità" e "radicamento nazionale". Sono le trasformazioni economiche di cui si è detto, nonché l'integrazione strutturale (all'insegna del nuovo spirito del capitalismo) della richiesta di diversità e autenticità emersa negli anni '60, a rendere possibile il paradosso di un autore che da una parte deve il suo posizionamento sociale all'osservanza delle leggi del campo di produzione ristretta (in particolare nella lirica), mentre dall'altra rivendica l'inosservanza di queste stesse leggi (in particolare nella saggistica), e dunque la propria inclassificabilità sociale, il rifiuto di posizionarsi. Grazie a questo posizionamento allo stesso tempo flessibile e strutturalmente integrato, che assume la forma soggettiva di una poetica dell''idiosincrasia' (*Eigensinn*),[31] esplicitata soprattutto nello zibaldone lirico-saggistico *Der fliegende Robert* ('Il Roberto volante', 1989), il capitale simbolico di Enzensberger resiste, sul lungo periodo, molto meglio di quello, ad esempio, di Peter Weiss. Nel campo letterario internazionale il capitale di quest'ultimo, legato alla concezione dell'intellettuale che dominava nel dopoguerra, avrebbe potuto essere valorizzato nel con-

29 [Con *klassische Moderne* si intende generalmente il periodo 1880-1930, dal naturalismo alla nuova oggettività, passando per il simbolismo e l'espressionismo: cfr. *Klassische Moderne. Un paradigma del Novecento*, a cura di M. Ponzi, Mimesis, Milano 2010. (*N.d.T.*)].

30 Anche se va rilevato che Weiss, in un'ottica strutturale e di lungo periodo, non appartiene alla cerchia interna del Gruppo 47, come rivelano il suo scontro con Grass circa l'interpretazione della storia tedesca (*Trilogia di Danzica* vs. *Estetica della resistenza*) e con Enzensberger circa l'obbligo morale dello scrittore di prendere posizione politicamente.

31 [Lo *Eigensinn* indica la caparbia innocenza di chi non accetta i discorsi correnti e pretende di formarsi un'idea delle cose esclusivamente con i propri mezzi. (*N.d.T.*)]. Cfr. N. Bolz, *Eigensinn. Zur politisch-theologischen Poetik Hans Magnus Enzensbergers und Alexander Kluges*, in *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 und 1984*, a cura di J. Hörisch, H. Winkels, Claassen, Düsseldorf 1985, pp. 40-59, e L. Fischer, *Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen*, in *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarische Werk im Kontext der Medien*, a cura di Ch. Künzel, J. Schönert, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, pp. 145-175.

testo di un'avanguardia estetica e politica coincidente grossomodo con la letteratura postcoloniale (allora agli albori e comunque senza riscontro nella letteratura tedesca).[32] Poiché invece negli anni '70 e '80 il campo letterario internazionale è dominato da una critica della cultura di marca occidentale ed estetizzante (il postmodernismo), che esclude la critica della società dal campo della produzione culturale legittima consegnandola al campo della politica («Abbiamo perso Böll. Ma al suo posto abbiamo Amnesty e Greenpeace», osserva acutamente Enzensberger[33]), Weiss deve impiegare gran parte delle proprie energie nel contrastare la svalutazione della propria poetica, della propria opera e della propria posizione, e per legittimare il mantenimento di una posizione di scrittore politicamente impegnato e responsabile in un contesto sempre più avverso. Il monumentale romanzo *Die Ästhetik des Widerstands* ('L'estetica della resistenza', 1975-81) può in questo senso essere letto come documento di questo sforzo.

A proseguire a loro modo la linea di un universalismo letterario politicamente impegnato sono, tutt'oggi, autori come Uwe Timm o Friedrich Christian Delius.[34]

2.2. Il campo letterario della DDR e il suo sviluppo storico

Anche nel campo letterario tedesco-orientale, come in quello occidentale, prevale fino alla fine degli anni '50 la continuità con la letteratura dell'«emigrazione interna» e con il regionalismo della *Heimatliteratur*. Qui si associa però a un deciso orientamento antimoderno, contrassegnato dal rifiuto delle avanguardie storiche, del funzionalismo e perfino della "nuova oggettività" weimariana, che culmina nel 1951 nella condanna politica del formalismo durante il V Plenum del Comitato centrale della SED. La separazione dei campi letterari orientale e occidentale viene preparata attraverso la formazione di circuiti letterari distinti: mentre all'ovest si sviluppa un'articolata interazione tra diverse sfere di legittimazione, nella DDR questa interazione viene sostanzialmente impedita dall'impo-

32 Per un modello del campo letterario internazionale si veda P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999; seconda ed. rivista, con una nuova prefazione, Points, Paris 2008.

33 H.M. Enzensberger, *Mittelmaß und Wahn*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, p. 239; tr. it. *Mediocrità e follia*, Garzanti, Milano 1991, p. 183.

34 [Militante dell'opposizione extraparlamentare, Uwe Timm (1940) si segnala con uno dei più significativi romanzi sul '68 tedesco, *Heißer Sommer* ('Estate calda', 1974) e poi con il romanzo storico-postcoloniale *Morenga* (1978); in *Rosso* (2001) ha tematizzato l'eredità del terrorismo e in *Come mio fratello* (2003) quella del nazismo; nel 2009 ha ricevuto il premio Heinrich Böll. Anche Friedrich Christian Delius (1943), editor negli anni '70 della casa editrice di sinistra Rotbuch, ha dedicato un romanzo al terrorismo, *Mogadiscio: cronaca di un dirottamento* (1987), e in *La passeggiata da Rostock a Siracusa* (Sellerio 1998) ha contrastato la liquidazione storica della DDR raccontando la fuga – con ritorno – di un tedesco dell'est in Italia sulle orme del viaggiatore settecentesco Johann Gottfried Seume. (*N.d.T.*)].

sizione, per via politica, di dettami estetici uniformanti, dal veto sulle sperimentazioni al primato del contenuto.[35]

Con la cosiddetta 'via di Bitterfeld'[36] il regionalismo del dopoguerra, col suo carattere premoderno, si evolve verso le forme della cosiddetta 'letteratura industriale' (*Produktionsliteratur*), alla quale viene richiesto di accompagnare la modernizzazione del paese. Con questa nuova rappresentazione del mondo del lavoro sorge un particolare realismo d'ambiente, all'insegna del socialismo, che costituisce la prima espressione di una autonoma «letteratura della DDR». Il concetto di «letteratura della DDR» si afferma tuttavia soltanto negli anni '60 in seguito al definitivo riconoscimento della divisione della Germania e dunque, paradossalmente, dopo che il patto tra Stato e letteratura è già entrato in crisi.[37]

Negli stessi anni ha inizio, in direzione contraria e in largo anticipo sulla caduta del Muro, un processo di avvicinamento e integrazione tra i campi letterari delle due Germanie: ad avviarlo è Uwe Johnson, che nel 1959 lascia il paese per pubblicare all'ovest il romanzo *Congetture su Jakob*, e dopo di lui sono molti gli scrittori orientali a muoversi a cavallo del confine, come Heiner Müller, o a passare in occidente, come Wolf Biermann o Thomas Brasch. Con il governo Honecker, negli anni '70, il proclamato approdo al «socialismo realmente esistente», la stagnazione sociopolitica e l'aumento dei consumi determinano una sempre maggiore distanza tra la 'sfera pubblica ufficiale' (*offizielle Öffentlichkeit*) prodotta e controllata dal partito e la 'sfera pubblica alternativa' (*'zweite' Öffentlichkeit*) della cultura diffusa in generale e della discussione letteraria in particolare. In questo «spazio sociale di secondo livello»,[38] coesistente e complementare a quello istituzionale, si sviluppa una società letteraria alternativa, relativamente autonoma dalle prescrizioni della politica, nella quale il non conformismo e il capitale culturale costituiscono una polarità simbolica opposta rispetto al conformismo e al capitale politico indispensabili per affermarsi nella società letteraria istituzionale (Accademia delle Arti, Unione degli scrittori, ecc.).

35 Cfr. K.-M. Bogdal, *Alles nach Plan, alles im Griff. Der diskursive Raum der DDR-Literatur in den Fünfziger Jahren*, in *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*, a cura di G. Mein, M. Rieger-Ladich, transkript, Bielefeld 2004, pp. 123-148.

36 [La politica culturale del *Bitterfelder Weg*, così detta dalla conferenza tenutasi nel 1959 nella cittadina sassone, mira alla costruzione di una «cultura nazionale socialista» superando la separazione tra arte e vita e la distanza tra scrittori e lavoratori: prevede in sostanza che gli operai "prendano la penna" e che gli scrittori facciano esperienza del lavoro in fabbrica. Com'è noto, il primo romanzo di Christa Wolf, *Il cielo diviso* (1963), è un prodotto di questa esperienza. (*N.d.T.*)].

37 [Dalla metà degli anni '60 si sviluppa nella DDR una letteratura critica, che non si legittima più facendosi espressione degli indirizzi della politica bensì contestandoli. (*N.d.T.*)]. Cfr. U. Heukenkamp, *Ortsgebundenheit. Die DDR-Literatur als Variante des Regionalismus in der deutschen Nachkriegsliteratur*, in «Weimarer Beiträge», 42, 1, 1996, pp. 30-51.

38 P. Alheit, *Zivile Kultur. Verlust und Wiederaneignung der Moderne*, Campus, Frankfurt a.M.-New York 1994, pp. 248-252.

Anche in questa società letteraria alternativa, che per il suo sovversivo ruolo di contrasto dello spazio sociale ufficiale esercita più a lungo che all'ovest una funzione di rappresentanza dell'intera società, cresce la pluralità e la soggettività delle forme letterarie. Mentre però all'ovest la diversificazione per ambienti sociali aveva portato alla disgregazione della società letteraria, all'est questa mantiene la sua unità come espressione di una base sociale alternativa, che si oppone al monopolio del partito sullo Stato. Viene attraversata così da una tensione tra il radicamento nella problematica specifica della DDR e un universalismo letterario che la trascende, evidente nelle opere degli autori di "seconda" e "terza" generazione: *Hamletmaschine* di Heiner Müller, *Cassandra* di Christa Wolf, la poesia di Volker Braun o *L'amico estraneo* di Christoph Hein, per non citare che le più note, vengono largamente recepite tanto all'ovest quanto all'est. Si tratta di opere prodotte in una triangolazione tra la sfera pubblica ufficiale della DDR, la sua società letteraria alternativa e i diversi circuiti in cui si articola la società letteraria della BRD, rappresentati in entrambe le Germanie attraverso i mass media.[39]

Il processo di avvicinamento tra i due campi letterari tedeschi si svolge, complessivamente, all'insegna di una modernizzazione che dapprima all'ovest, ma presto anche all'est, si configura come 1) progressiva emancipazione da qualsiasi mandato di rappresentanza statale o sociale; 2) pluralizzazione degli stili; 3) individualizzazione della postura scrittoria; 4) rinuncia ad ogni teleologia. Esiste pertanto già negli anni '70 una società letteraria pressoché unificata, nella quale si raccolgono gli autori che scrivono 'nel gesto'[40] dell'universalismo (Günter Grass, Martin Walser, Christa Wolf, Volker Braun, ecc.). Questi autori restano insediati nella «sfera letteraria con pretese universalistiche», ma a partire dagli anni '70 raggiungono (da un punto di vista strutturale) soltanto una porzione ristretta della sfera pubblica. Si tratta peraltro quasi esclusivamente dei vecchi rappresentanti in via di estinzione della letteratura non conformista del dopoguerra (nella BRD) o della letteratura del "socialismo critico-utopico" (nella DDR). Significativo per l'evoluzione di questa zona del campo è soprattutto il *Literaturstreit* scatenatosi all'indomani della riunificazione intorno a Christa Wolf: l'asprezza della polemica mostra infatti quanto la «sfera della legittimità» con pretese di riconoscimento universale fosse oggetto di contestazione. Inoltre, all'atto della sua integrazione nella Repubblica federale ormai divenuta pantedesca, l'intero campo letterario

39 La ricezione della televisione e della radio tedesco-federali nella DDR è fondamentale per l'esistenza della «sfera pubblica alternativa». Cfr. D. Bathrick, *Die Intellektuellen und die Macht. Die Repräsentanz des Schriftstellers in der DDR*, in *Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg*, a cura di S. Hanuschek, T. Hoernigk, Ch. Malende, Niemeyer, Tübingen 2000, pp. 235-248.

40 [*Gestus* è espressione brechtiana, legata alla prassi recitativa del teatro epico anti-aristotelico. (*N.d.T.*)].

della DDR viene delimitato, declassato e infine riclassificato in base alla categoria di "identità tedesco-orientale": la sua letteratura universalistica viene cioè declassata a mera espressione di un punto di vista (politico, regionale) tra gli altri, e assume al contempo una nuova funzione autoriflessiva. Solo negli anni '90, infatti, la «letteratura della DDR» acquista i contorni di un sistema di riferimento identificante alternativo a quello della ex-BRD, e diventa di fatto un «sottosistema regionale orientale – una sorta di PDS letteraria – che comprende circa il 20-30 percento dei lettori, riallacciandosi intenzionalmente e consapevolmente a tradizioni specifiche della DDR».[41]

I primi scrittori tedesco-orientali ad affermarsi in entrambe le Germanie sono quelli che durante gli anni '70 e '80 adottano strategie universalizzanti e modernizzanti: ad esempio la rinnovata ricezione del mito (Heiner Müller, Christa Wolf, Stefan Schütz), l'attenzione alle problematiche dell'alienazione e del dominio (Volker Braun, Christoph Hein) o la riflessione sulla fragilità dell'individuo moderno e dell'ambiente (Wolf, Monika Maron).

Venendo quindi al campo letterario della Germania unita, e passando in rassegna gli autori e le opere di maggior successo presso il pubblico e la critica, si possono distinguere due gruppi.

Il primo è costituito dagli «autori e autrici della DDR che più o meno risolutamente si sono opposti alla DDR e dopo il 1990 si sono espressi senza riserve a favore dell'unità tedesca e contro ogni forma di "Ostalgia"».[42] Vi si possono includere tra gli altri Wolf Biermann, Sarah Kirsch, Reiner Kunze, Günter de Bruyn, Hans Joachim Schädlich, Erich Loest e Monika Maron.[43] A più riprese nella Germania riunificata questi autori ottengono "medaglie al valor patrio" (come il Premio Hanns-Martin Schleyer della Daimler-Benz, il Premio della Fondazione Konrad Adenauer, il Premio Nazionale della Nationalstiftung[44]): la resistenza di principio

41 H. Krauss, J. Vogt, *Staatsdichter: Volkserzieher, Dissidenten? Entstehung, Untergang und Fortdauer eines Berufsbildes*, in «Der Deutschunterricht», 5, 1996, p. 75. Questo processo è ben delineato nel fascicolo dedicato alla *DDR-Literatur der neunziger Jahre* della rivista «Text + Kritik», numero speciale, 2000. [La PDS, «Partei des Demokratischen Sozialismus», com'è noto, è l'erede politica della SED. (*N.d.T.*)].

42 R. Berbig, *Preisgekrönte DDR-Literatur nach 1989/90*, in *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, cit., p. 200.

43 [Di questi autori, tutti nati tra il 1926 e il '41, il poeta e cantautore Wolf Biermann è senz'altro il più rappresentativo nella «sfera pubblica», perché la sua clamorosa espulsione dalla DDR nel 1976 è considerata uno spartiacque nella storia letteraria di quel paese. Comunista convinto, e per questo espatriato da Amburgo nella DDR nel '53, dopo la riunificazione si sposta, quasi altrettanto clamorosamente, "a destra", attaccando gli scrittori rimasti fino all'89 nella Germania orientale e prendendo posizione a favore della Guerra all'Iraq (come del resto fa anche Enzensberger). (*N.d.T.*)].

44 [Fondata nel 1993 dall'ex cancelliere socialdemocratico Helmuth Schmidt e da un gruppo di politici, banchieri e imprenditori, la 'Fondazione Nazionale' si propone, con il patrocinio della Presidenza federale, di consolidare l'unità culturale e la consapevolezza dell'identità nazionale tedesca. (*N.d.T.*)].

contro i "regimi dispotici" costituisce un criterio decisivo per queste assegnazioni, in occasione delle quali non di rado si sottolineano tratti di parentela tra la DDR e il Terzo Reich.

Del secondo gruppo fanno invece parte quegli scrittori mai "realmente" appartenuti alla letteratura della DDR, in quanto nella DDR non hanno mai potuto o voluto pubblicare. Tra questi Wolfgang Hilbig (1941-2007), Reinhard Jirgl (1953) e Kurt Drawert (1956), rappresentanti di un 'post-modernismo all'orientale' (*Ostmoderne*) che dà voce a dolorose esperienze di vita nella dittatura, con buone chance di successo nel campo letterario della Germania riunificata. Altri, infine, come Durs Grünbein (1962), Ingo Schulze (1962), Thomas Brussig (1965) e Uwe Tellkamp (1968), sono troppo giovani per essersi compromessi: l'ascesa di questi "nativi" della DDR, alcuni dei quali dopo l'89 sono stati più o meno a lungo candidati al ruolo di «autore rappresentativo della Germania unita», si deve generalmente a una narrazione – ora satirica, ora algidamente distanziata, ora patetica – di una vita d'artista che nella DDR appariva ostacolata ma riesce infine a dispiegarsi entro le nuove condizioni di "freddezza sociale" della BRD (esemplare in questo senso è il romanzo di Ingo Schulze *Vite nuove*, 2005).[45]

3. Ricognizione del campo letterario tedesco contemporaneo e delle posizioni di alcuni autori

Sulla base di questa ricostruzione delle trasformazioni strutturali e della loro storia è ora possibile intraprendere una ricognizione delle principali zone del campo letterario, osservando come si siano evolute le posizioni di alcuni autori a partire dagli anni '90. Si prenderanno in considerazione in particolare: a) la «zona centrale economicizzata» tra il sottocampo tendenzialmente ristretto della produzione autonoma e il sottocampo tendenzialmente commerciale-eteronomo della produzione di massa, b) la zona alta della "nobilitazione" simbolica e c) il "canale" delle posizioni d'avanguardia.

3.1. La zona centrale economicizzata (gli "scrittori pop")

Il vuoto strutturale determinato (ma occultato dalle istituzioni e nei discorsi) dal venir meno di posizioni autoriali (*Autorpositionen*) universalisticamente rappresentative dell'intera società produce, interferendo con la logica di mercato, una dinamica per cui queste "sedi vacanti" vengono ciclicamente occupate, per tornare dopo poco a liberarsi, in un'affannosa alternanza

45 Per una più ampia trattazione di questi aspetti mi permetto di rimandare a H. Tommek, *La letteratura della DDR e la sua eredità*, in *Riflessioni sulla DDR. Prospettive internazionali e interdisciplinari vent'anni dopo*, a cura di M. Martini e Th. Schaarschmidt, il Mulino, Bologna (in corso di pubblicazione).

di attesa e delusione. La sovrapproduzione culturale che ne deriva dà luogo nel campo letterario a una «zona centrale economicizzata» che, come si è accennato, trova una base simbolica nelle sfere del legittimabile e dell'arbitrario, che negli anni '90 risultano sempre più influenti.

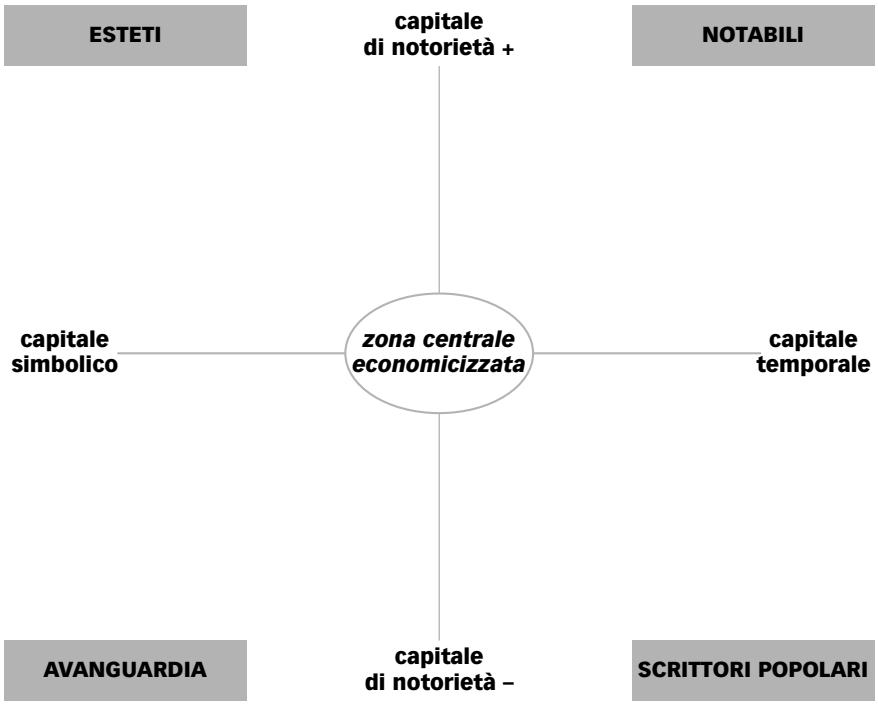

Fig. 1 Linee di tensione del campo letterario.[46]

Grossomodo tra il 1995 e il 2000, vale a dire all'epoca della *New Economy* e del documento Blair-Schröder sul «Nuovo centro», questo vuoto strutturale viene temporaneamente riempito dalla seconda generazione di 'scrittori pop' (*Popliteraten*), che sembra venire incontro al desiderio di una nuova «letteratura della Germania unita» manifestatosi in seguito alla riunificazione. Il centro della scena letteraria viene temporaneamente conquistato da Christian Kracht (1966), col romanzo *Faserland*, da Benjamin von Stuckrad Barre (1975), con il suo *Soloalbum*, dall'autobiografia collettiva *Generation Golf* di Florian Illies (1971) e dalle 'pagine berlinesi' sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung»: manifesto del gruppo è il libro-

46 Il modello fa riferimento a quello proposto da G. Sapiro, *Das französische literarische Feld: Struktur, Dynamik und Formen der Politisierung*, in «Berliner Journal für Soziologie», XIV, 2, 2004, pp. 157-171, schema a p. 160.

conversazione *Tristesse Royale*, provocatoriamente incentrato su marche di vestiti, programmi televisivi, carte di credito, band musicali, ecc.[47]

A rendere possibile la loro ascesa è la combinazione di diversi fattori: un ambiente giovanile «edonistico e postmoderno», l'imperativo estetico «cross the border, close the gap» (Leslie Fiedler), l'azione combinata dei mass media, le loro narrazioni pop di normalità flessibili portatrici di altrettanto flessibili offerte di identificazione,[48] e infine la «doppia codificazione» dei loro testi, che si rivolgono sia agli iniziati che al pubblico di massa. Mentre la prima generazione di *Popliteraten*, quella di Rolf Dieter Brinkmann e della Scuola di Colonia, e anche la letteratura pop *made in Suhrkamp* di Thomas Meinecke, Andreas Neumeister e Rainald Goetz, si confrontavano con la cultura di massa muovendo dal polo sovversivo dell'avanguardia, le traiettorie degli scrittori pop degli anni '90 partono dal giornalismo, nella zona centrale economicizzata del campo letterario, ed esemplificano la caducità della distinzione tra «esigenza (artistica) di autonomia» ed «economia (mediatica) della visibilità». Considerando però le loro disposizioni e le loro traiettorie sul lungo periodo, emergono alcune differenze, che rivelano come, nel campo letterario, se da una parte la rigida opposizione tra polo culturale e polo commerciale si è stemperata, dall'altra non è completamente superata.[49]

Nei successivi posizionamenti di questi autori apparentemente di nuovo tipo e svincolati dalla loro posizione sociale emergono infatti alcune occulte continuità "cetuali":[50] l'atteggiamento di sovrana "inafferrabilità" del *rentier* cosmopolita che sulla scia della globalizzazione afferma il proprio "indiscutibile" dominio simbolico e il proprio estetismo colonialistico (Christian Kracht, in particolare col romanzo *1979*), è infatti sostanzial-

47 [*Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, List, München 1999. Kracht è tutt'oggi l'autore più affermato del gruppo: il titolo del suo romanzo-viaggio attraverso la Germania, uscito nel 1995, è significativamente giocato sulla pronuncia inglese di *Vaterland*, 'patria'; il suo secondo romanzo, *1979* (2001) è ambientato durante la rivoluzione khomeinista in Iran. Stuckrad-Barre è anche presentatore televisivo e musicista, e oltre a intitolare il suo esordio 'Album solista' pubblica diversi dischi e compilation. Il libro di Illies, uscito nel 2000, è stato un bestseller a tal punto che l'espressione 'generazione Golf' viene adottata comunemente dai media per indicare i nati negli anni '70: è lui a curare dal '99 le *Berliner Seiten* della FAZ, volute da Frank Schirrmacher, per alcuni anni uno degli inserti culturali più alla moda della stampa tedesca. (*N.d.T.*)].

48 Cfr. R. Parr, *Literatur als literarisches (Medien-)Leben. Biographisches Erzählen in der neuen deutschen Pop-Literatur*, in *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989*, cit., pp. 183-200.

49 Si veda H. Tommek, *Das deutsche literarische Feld der Gegenwart, eine Welt für sich? Skizzen einer strukturellen Entwicklung, in das Beispiel der (westdeutschen) «Tristesse-Royale»-Popliteraten mündend*, in *Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, a cura di I. Gilcher-Holtey, Akademie, Berlin 2006, pp. 397-417.

50 Se è vero che con l'allargamento dell'istruzione verificatosi a partire dagli anni '60 il peso del capitale culturale è cresciuto fino a mutare il proprio significato strutturale, non è altrettanto vero, come afferma una certa vulgata postmoderna, che gli stili di vita siano ormai svincolati dall'appartenenza di classe e siano dunque liberamente "eleggibili"; sono anzi tuttora da interpretare, in senso weberiano, come radicati *modelli di condotta conformi al ceto.*

mente diverso da quello dell'aristocratico che si pretende decaduto ma che facendo leva sul mito della «nobiltà interiore» ha la presunzione di prendere la parola per imporre come "indiscutibili" (perché «stabiliti dalla natura e da Dio») i valori conservatori del romanticismo e del cattolicesimo (Alexander von Schönburg); atteggiamento, questo, che a sua volta si distingue dall'opera di permanente rimessa in scena performativo-discorsiva del borghese colto ormai «svincolato dalla tradizione» (vale a dire «postmoderno») e impegnato in una ridefinizione di sé continuamente annunciata e mai realizzata (Benjamin von Stuckrad-Barre, peraltro figlio di un pastore protestante), ma anche, altrettanto, dall'arrivismo e dall'autoritarismo del piccolo-borghese che adotta una visione del mondo neoconservatrice (Joachim Bessing).

A ottenere un riconoscimento letterario relativamente durevole – e comunque limitato a un certo ambiente – è peraltro solo il *rentier* altoborghese Christian Kracht, grazie a una postura orientata all'*art pour l'art* che, pur occhieggiando alla cultura pop, resta conservatrice, e si rifà, tra l'altro, al modello del giovane Thomas Mann.

3.2. La zona alta della nobilitazione simbolica (Grünbein, Schrott, Tellkamp, Kehlmann)

Le posizioni autoriali "nobilitate" appartengono alle posizioni dominanti del campo letterario, nella zona alta della notorietà e dello status. Qui, dove vigono le logiche dell'eccellenza simbolica, si possono distinguere due poli: quello degli «esteti» che ottengono il riconoscimento simbolico dai loro pari «senza tuttavia arrivare al godimento della consacrazione "temporale"»,[51] e quello dei «notabili», il cui riconoscimento è invece decretato dal tempo, dal "potere mondano" dello Stato, ad esempio attraverso premi letterari, l'appartenenza a istituzioni, il successo commerciale. A queste diverse forme di consacrazione corrispondono diverse concezioni della letteratura: mentre tra gli «esteti» il riconoscimento passa attraverso il giudizio sulla *forma*, nella cerchia dei «notabili» predomina il "buon gusto". Qui il giudizio letterario «antepone il contenuto alla forma e tende, preoccupato per le ripercussioni sociali delle opere, a una concezione morale o perfino moralistica» della letteratura.[52]

A seguito della trasformazioni fin qui descritte (nei rapporti tra le diverse sfere di legittimazione, nell'interazione sempre più complessa fra logica letteraria e logiche d'altro tipo, ecc.) il riconoscimento tra "pari" al polo degli esteti diventa problematico. Si fa strada, in questo contesto, una tipologia di scrittore: il *poeta doctus*. Dopo la riunificazione conosce una rinascita grazie all'abile collegamento tra poesia e scienze naturali

51 Sapiro, *Das französische literarische Feld*, cit., p. 161.
52 *Ivi*, p. 160.

stabilito da autori emergenti come Durs Grünbein (1962) e Raoul Schrott (1964). Al più tardi intorno al 1994-95 questi due poeti, che ai loro esordi si erano posizionati al polo dell'avanguardia, si spostano verso modalità letterarie che consentono loro di ascendere alle regioni dell'eccellenza e della nobilitazione al polo estetico: Grünbein elabora una poetica dapprima «neuro-romantica» (*Lezione sulla base cranica*, 1991), quindi antichizzante (*Dopo le satire*, 1999); Schrott sviluppa invece, dopo il suo interesse per il dada, un'estetica del sublime postmoderna e cosmopolita (*Tropen. Über das Erhabene*, 1998).[53]

Grünbein e Schrott hanno in un certo senso attraversato il postmoderno, e il confronto con le scienze naturali diviene anche in loro, come già in Enzensberger (l'anticipatore di queste posizioni flessibilizzate), «indizio di un nuovo, agile stile di pensiero».[54] L'attività poetica viene allo stesso tempo "abbassata", attraverso l'assimilazione profana alle scienze naturali, e "innalzata", attraverso il radicamento nella tradizione della classicità, della *klassische Moderne* e in un'eredità di "postura". Le loro «scienze naturali fattesi poetica» o «poetiche fattesi scienze naturali» rappresentano *strategie di riposizionamento* di fronte a una ristrutturazione dello spazio sociale che, accrescendo il peso dei saperi conseguiti autonomamente, minaccia di svalutare gli habitus tradizionali, e con essi la "postura" e il prestigio legati a un alto livello di istruzione; non sono altro, in sostanza, che una versione modernizzata del paradigma tedesco «istruzione e cultura».[55] Questo tentativo di flessibilizzare e al tempo stesso di conservare la posizione d'eccellenza del poeta assume i tratti di un cosmopolitismo letterario, contrassegnato dalla vocazione allo sconfinamento e all'ibridazione: nel mondo contemporaneo la cultura serve al *poeta doctus* come «patrimonio per la navigazione», al quale è assegnata la funzione sia di selezionare, sia di sintetizzare e orientare la conoscenza. L'autore colto diviene così, dal punto di vista dei suoi sostenitori, un «navigatore negli oceani di un diluvio informativo senza fine né confini».[56]

Accanto alla figura del *poeta doctus* si rafforza, inoltre, quella dell'autore notabile-borghese, in declino dopo il 1945 e soprattutto dopo il '68: la

53 [A differenza di Grünbein, le cui raccolte citate sono tradotte nel volume antologico *A metà partita: poesie 1989-1999*, a cura di A.M. Carpi (Einaudi, Torino 1999), il tirolese autore di 'Tropi: sul sublime', che pure è stato per alcuni anni lettore all'Istituto Orientale di Napoli, è poco noto in Italia. Antichista e comparatista, oltre che autore di numerosi romanzi e raccolte poetiche, Schrott si interessa soprattutto alla storia della poesia mondiale: nel 2008 ha pubblicato una nuova traduzione dell'*Iliade*, richiamando l'attenzione sull'affinità tra l'epica omerica e la cultura assira. (*N.d.T.*)].

54 D. Grünbein, *«Drei Briefe»*, in Id., *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, p. 45.

55 Cfr. G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994.

56 G. Mattenklott, *Der gebildete Autor. Plädoyer für einen altmodischen Typ. Vortrag auf dem P.E.N.-Vorkongress 2006* (www.o-ton.radio-luma.net/php/240306_PEN-vorkongress_vortrag_gert_mattenklott.php).

rapidissima ascesa di Uwe Tellkamp (1968) si deve in misura rilevante al favore delle pagine culturali dei giornali conservatori e a un sostegno politico desumibile dal conferimento nel 2009 del premio della Nationalstiftung e dalla recente convergenza dell'autore verso la CDU.[57] La scrittura stilisticamente ricercata, d'effetto talvolta manieristico, dell'imponente romanzo *La torre* (2008), dove la storia della DDR viene a coincidere con la resistenza interiore della borghesia di cultura all'interno di un regime considerato illegale, testimonia la volontà, se non "di potenza", certo "di Montagna magica" dell'autore, vale a dire la sua aspirazione, di matrice borghese, a raccogliere l'eredità di Thomas Mann, modernizzato come poeta rappresentativo della nazione.[58]

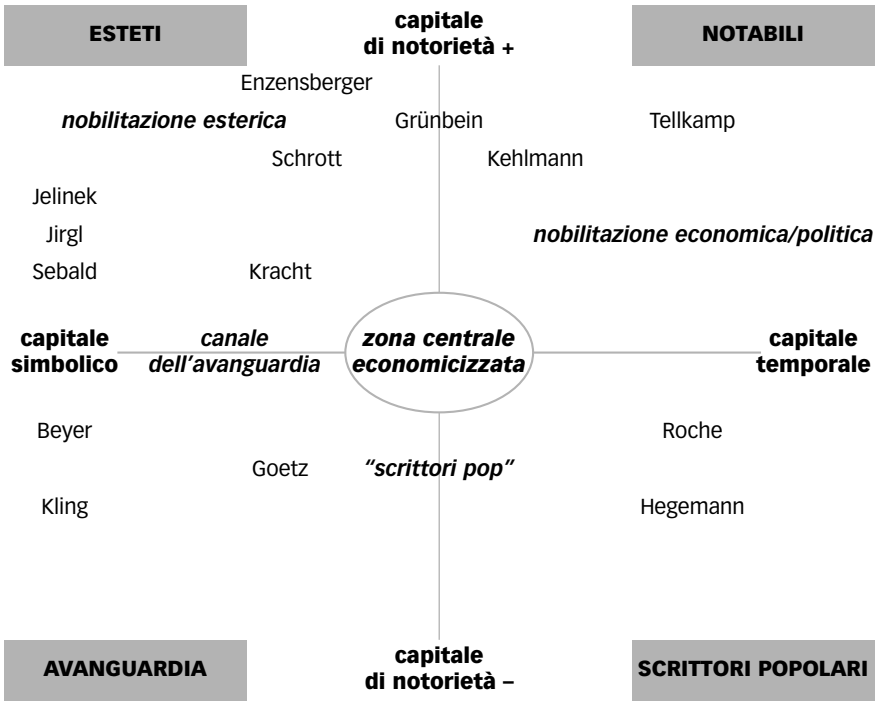

Fig. 2 Principali posizioni autoriali nel campo letterario contemporaneo.

57 Si veda a proposito l'omaggio di Tellkamp a Helmut Kohl sulla «Bild-Zeitung» del 4 aprile 2010 col titolo *Ein Turm namens Kohl*.
58 Cfr. la recensione a *La torre* nella sezione *Tremila battute* di questo fascicolo.

Questa rivalutazione delle zone alte, nobilitate, del campo letterario tedesco è legata alla nuova identità culturale che la Germania, «nazione in ritardo», cerca di costruirsi durante gli anni '90 nel contesto della globalizzazione. Accade così che, nel campo letterario, le posizioni nobilitate si ridefiniscano e diversifichino tra logica culturale, logica economica e logica politica, in un gioco nel quale le diverse istanze di consacrazione si incrociano ormai tra loro.

Un'altra di queste posizioni, promossa non solo dallo Stato e dalla borghesia ma anche dal mercato, coincide con una "postura" colta, da una parte distintiva ed esclusiva ma dall'altra flessibilizzata verso l'intrattenimento. Si colloca nella zona alta del campo, all'intersezione tra le aree d'influenza della logica estetica e della logica economica, e mostra una forte vocazione internazionale, o meglio globale. La «confusione delle frontiere» tra l'opera sperimentale e il bestseller, causata secondo Bourdieu da quella sorta di «*tuttologi*» che sono i produttori eteronomi «mediatici»,[59] rinvia ai mutamenti avvenuti nella produzione letteraria autonoma e nella logica dell'avanguardia che presiedeva alla riproduzione del campo (su cui si tornerà più avanti): si è passati infatti da un internazionalismo universalistico dell'autonomia dell'arte a un import-export commerciale di "semilavorati dell'universale", opere che sulla scia della globalizzazione trovano diffusione e riscontro in tutto il mondo. Alcuni generi letterari particolarmente adatti alla circolazione internazionale, come il romanzo di viaggio, il romanzo fantastico o la short story, sono stati riplasmati in funzione del nuovo scenario. Questi prodotti di una *world fiction* funzionano spesso sulla base di modelli esteticamente collaudati come ad es. i romanzi ambientati nel "mondo accademico internazionale" (David Lodge, Umberto Eco) o una letteratura di viaggio che si rinnova innestandosi sul romanzo d'avventura e sul romanzo mitologico. Studiando l'evoluzione del campo letterario internazionale Pascale Casanova ha riconosciuto in questi generi forme rinnovate del vecchio romanzo coloniale, che pur presentandosi come nuova unità di misura estetica (ed economica) riprendono di fatto le modalità del romanzo popolare e d'appendice del XIX secolo.[60] Questa letteratura giunge alla nobilitazione e all'egemonia sulla base della sua circolazione internazionale e intermediale (bestseller con disposizione alla riduzione cinematografica, ecc.).

In questa tipologia rientrano, in ambito tedesco, le forme postmoderne di romanzo storico, di viaggio e d'avventura proposte da Christoph Ransmayr, Ilija Trojanow, Christian Kracht, Raoul Schrott e, in particolare, *La misura del mondo* (2005) di Daniel Kehlmann, con il suo successo enor-

59 Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 436.
60 Casanova, *La République mondiale des lettres*, cit., pp. 236 sgg.

me quanto sintomatico.[61] In questo caso la narrazione in chiave storico-fantastica di una "storia naturale dello spirito" è integrata da vecchie strategie di nobilitazione e nuove strategie di popolarizzazione, da riferimenti colti (Alexander von Humboldt, Carl Friedrich Gauß) e dall'abilità nello sfruttare le modalità discorsive dei media: la nobilitazione estetica si appoggia al successo commerciale e mediatico.[62]

3.3. Il canale dell'avanguardia e il suo "mormorio"

La nozione di "avanguardia", in Bourdieu, individua non tanto le avanguardie storiche o una tradizione di sperimentalismo formale quanto un principio temporale e strutturale di riproduzione del campo letterario: una logica conflittuale del superamento per cui la comparsa di nuovi attori (e con essi di nuove forme artistiche) determina l'invecchiamento di quelli fino a quel momento dominanti (e delle forme artistiche di cui sono portatori).[63] Già a partire dagli anni '60, tuttavia, con questa logica, caratteristica del campo di produzione ristretta, viene a interferire la logica commerciale della "novità": nella cultura di massa estetizzata in generale e nella letteratura pop in particolare il "nuovo" in senso estetico-avanguardistico e la "novità" prodotta dal mercato si sovrappongono e si confondono.[64]

Nonostante il generale spostamento verso la zona centrale economicizzata, nel campo letterario contemporaneo le strutture e gli attori del polo autonomo dell'avanguardia rimangono riconoscibili (per la poesia ad es. Thomas Kling, per la prosa Marcel Beyer e Reinhard Jirgl, per il teatro Christoph Schlingensief o Elfriede Jelinek). Una sua residuale influenza è ancora avvertibile non solo nel campo letterario e nella sua

61 Quest'area di nobilitazione di nuovo tipo, che si colloca al di sopra della zona centrale economicizzata ed egemonizzata dalla cultura pop, non può essere qui descritta più a fondo per ragioni di spazio. A proposito di Kehlmann si veda però W. Haefs, *«Deutschlands literarischer Superstar»? Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman «Die Vermessung der Welt» im literarischen Feld*, in *Mediale Erregungen?*, cit., pp. 233-251.

62 Nel caso di Kehlmann si aggiunge un ulteriore elemento: la fusione, sempre più impressionante negli ultimi anni, del poeta col critico letterario nella zona alta di adiacenza tra letteratura e giornalismo. Come critico elitario e "geniale" con il gesto del *rentier* cosmopolita egli sembra aspirare al ruolo di erede – modernizzato – del "pontefice delle lettere" tedesche, il conservatore Marcel Reich-Ranicki. Si veda per questo il recente D. Kehlmann, *Lob. Über Literatur*, Rowohlt, Reinbek 2010.

63 Si vedano i capitoli *Due modi d'invecchiamento, Segnare un'epoca* e *La logica del cambiamento* in Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 213-229, e lo schema a p. 228.

64 Nelle teorie del postmoderno, all'idea di progressione lineare e connessione strutturale tra un "drappello avanzato", che introduce nel campo una nuova "misura" letteraria, e un "esercito", che successivamente la adotta, è subentrata l'idea di una pluralità sincronica e paritaria. In questo senso, con la trasformazione del campo letterario all'insegna della pluralità, dell'ibridazione e del superamento delle gerarchie, il postmoderno può essere visto come l'attuazione, su scala di massa, del progetto delle avanguardie storiche. Cfr. A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University, London 1986, e W. Asholt, *Umbau, Verschwinden oder unheimliche Rückkehr avantgardistischer Autorpositionen?* in *Transformationen des literarischen Feldes*, cit.

logica di riproduzione, ma in tutto lo spazio sociale. Si tratta però ormai soltanto di una "nicchia", o meglio: di uno stretto «canale di collegamento» che corre tra il polo dell'avanguardia e il polo degli esteti, ovvero dell'"avanguardia consacrata" (cfr. fig. 3). Inoltre, anche in questo "canale", esteticamente autonomo, si osservano, come nell'intero campo letterario, forme di flessibilizzazione in senso postmoderno. Prima però di esaminare quest'ultima zona del campo sulla base delle posizioni occupatevi da Reinhard Jirgl e Elfriede Jelinek, occorre ripercorrerne brevemente la storia, ancora una volta a partire dagli anni '60.

Dopo aver contribuito, negli anni '50, a ridestare gli "spiriti modernizzanti", nel quadro di quella che abbiamo descritto come un'opposizione interna al Gruppo 47, Enzensberger diventa infatti nel decennio successivo il più energico detrattore di ogni tendenza orientata alla sperimentazione formale. Ridefinendo la propria posizione avanguardistica nei termini di un'arte *avanzata* che prosegue il cammino della modernità letteraria europea, egli avvia una campagna di sistematico discredito del concetto di avanguardia e delle posizioni che ad esso si rifanno; il che avrà vaste ripercussioni sugli sviluppi del campo letterario tedesco. Nel saggio *Le aporie dell'avanguardia*, del 1962, la crisi del principio di riproduzione letteraria attraverso l'avvicendarsi di successive avanguardie viene ricondotto all'egemonia acquisita dal mercato e all'«industria della coscienza», che avrebbe trasformato la «competizione storica per conquistare i posteri» in una «concorrenza commerciale per conquistare i contemporanei».[65] Il bersaglio di Enzensberger sono, di fatto, le avanguardie sperimentali contemporanee (la *beat generation* in America e la *poesia concreta* in Germania), nelle quali egli non vede altro che «un dinamismo cieco e arbitrario», incline al totale conformismo con l'industria capitalistica della coscienza e soggetto a tendenze fasciste.[66] Prendendone le distanze egli comincia a delineare la posizione flessibile dell'"idiosincrasia", che è in procinto di assumere, e già nel 1963 può raccogliere i profitti di questa campagna, ottenendo, giovanissimo, il premio Büchner.

Qualche anno più tardi Brinkmann appare ben consapevole delle conseguenze dell'operazione di Enzensberger,[67] e all'inizio degli anni '90 è Thomas Kling (1957-2005) a fare le spese di quello che definisce un «linciaggio dell'avanguardia».[68] Allorché, subito dopo la riunificazione, Kling

65 H.M. Enzensberger, *Aporien der Avantgarde*, in Id., *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1962, p. 60; tr. it. *Questioni di dettaglio*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 158 (traduzione lievemente modificata).

66 *Ivi*, pp. 68-73; tr. it. p. 168.

67 Brinkmann, *Der Film in Worten*, cit., p. 384.

68 Th. Kling, *Zu den deutschsprachigen Avantgarden*, in *Lyrik des 20. Jahrhunderts*, a cura di H.L. Arnold, Text + Kritik, München 1999, pp. 231-245. [Già negli anni '80 Kling è considerato il poeta più originale e "pericoloso" della Repubblica federale: continuatore della scuola viennese di H.C. Artmann, Ernst Jandl e Friederike Mayröcker, opta per una scrittura del tutto a-soggettiva, forte-

si trova a concorrere per il primato in ambito poetico con Durs Grünbein, quest'ultimo prende espressamente le distanze, come aveva fatto Enzensberger, delle posizioni dello sperimentalismo formale sulle quali si era attestato ai suoi esordi: lo si può constatare nel passaggio dal costruttivismo linguistico della prima raccolta, *Zona grigia, mattina* (1988), al «neuro-romanticismo» e al classicismo di *Trappole e pieghe* (1994). Questo processo culmina in una polemica col poeta austriaco Franz-Josef Czernin, dietro la quale si consuma in realtà un conflitto con Thomas Kling e con le posizioni dell'avanguardia linguistica da lui rappresentate.[69] Nel 1995 non è Kling a vincere il premio Büchner, ma Grünbein, che ottiene così il battesimo istituzionale e la consacrazione nazionale.

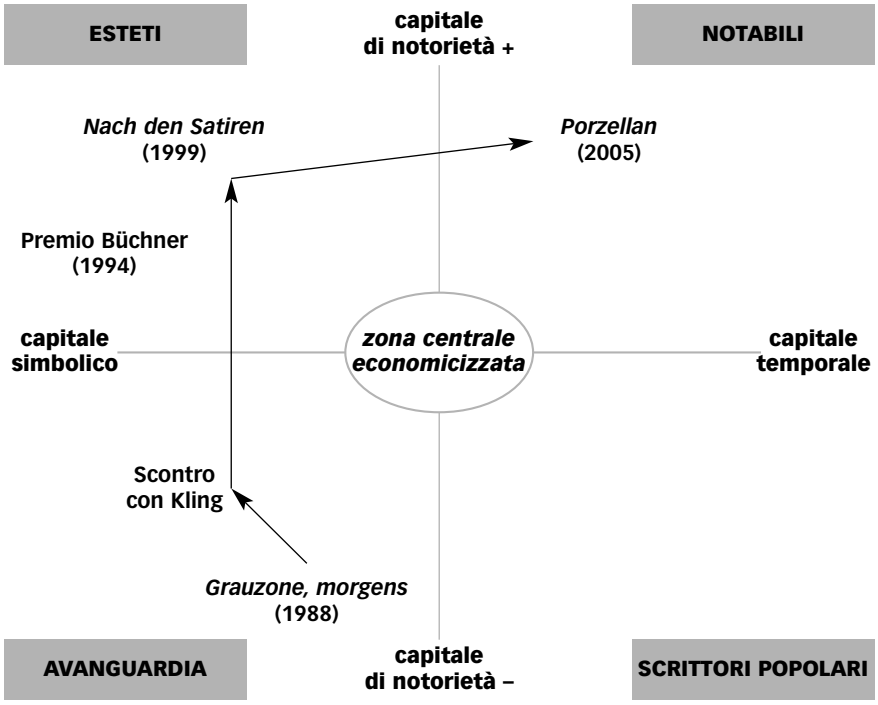

Fig. 3 Traiettoria di Durs Grünbein tra il 1988 e il 2005.

mente citazionistica, anche ortograficamente straniata, spesso a carattere performativo. Si veda il ricordo di Kling pubblicato da Helena Janeczek, insieme a due traduzioni, su Nazione indiana: http://www.nazioneindiana.com/2005/10/15/ricordo-di-thomas-kling-e-del-suo-rivale/ (*N.d.T.*)].

69 Per la polemica si vedano F.-J. Czernin, *Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein*, in «Schreibheft. Zeitschrift für Literatur», 45, 1995, pp. 179 sgg. e D. Grünbein, *Feldpost. Antwort auf Franz Josef Czernin*, *ivi*, 46, 1995, pp. 191 sg.

Come è possibile, a questo punto, provare quanto si è affermato, ovvero che il polo autonomo dell'avanguardia continua a esistere, e che possiede ancora una sua forza d'irradiazione strutturale, quantomeno come "miraggio"? A questo scopo è utile mettere a confronto le posizioni di due autori, entrambi considerati esponenti dell'avanguardia e dello sperimentalismo linguistico, e anche per questo premiati: la vincitrice del Nobel 2005 Elfriede Jelinek (1946) e il vincitore del Büchner 2010 Reinhard Jirgl (1953). Comuni ad entrambi sono alcune caratteristiche centrali della scrittura d'avanguardia: il lavoro sperimental-costruttivistico sul linguaggio e un'alta autoconsapevolezza teorica. Entrambi indagano nei loro testi le strutture profonde della lingua e del pensiero: si confrontano col mito, con la storia, con le "voci dei morti" e con le problematiche dell'identità e dell'autorialità. In entrambi sono presenti forti componenti autobiografiche, quali un rapporto traumatico col padre e con la madre, con la "patria" e con la "madrelingua": nel caso di Jirgl l'esperienza dello sradicamento dalla terra dei Sudeti dopo la guerra e di un'esistenza ai margini della società della DDR, che egli vive come totalitaria e violenta; nel caso di Jelinek l'esperienza dell'attualità di razzismo, antisemitismo e sessismo, e le persecuzioni subite in prima persona come scrittrice ritenuta "anti-austriaca".

Esistono tuttavia differenze tra l'uno e l'altra nella messa a punto di una scrittura avanguardistica, differenze che si possono cogliere nel motivo del "mormorio". Nella *Battaglia di Arminio* di Kleist (atto V, scena 4) compare una 'mandragora' (*Alraune*), progenitrice della tribù germanica dei Cherusci che aveva sconfitto i Romani a Teutoburgo: un'elfa maga (*Alb-Zauberin*) dalle fattezze di una radice, il cui nome rimanda etimologicamente delle parole 'spettro' (*Alp = Gespenst*) e 'mormorio' (*Raunen*). A lei si rivolge il generale Varo per conoscere il proprio destino: «Da dove vengo?» «Dove mi dirigo?» «Dove mi trovo?», le chiede, ottenendo in risposta un funesto «Dal nulla» «Al nulla», «Al crocevia tra il nulla e il nulla».[70] Alla figura mitica della mandragora si ricollega il motivo delle voci dei morti, sempre rimosse e sempre riaffioranti, che annunciano la minaccia del presente: chi estrae la radice sentirà il grido degli insepolti, la voce del rimosso.

Nel campo letterario tedesco il confronto con la "mandragora", con le voci del passato totalitario, rimane centrale anche dopo la riunificazione e la fine del "lungo dopoguerra", e continua ad avere una rilevanza collettiva. In questo senso si può affermare che le forme residuali di un polo dell'avanguardia siano legate alla funzione sociale di "estrarre la radice di mandragora", come testimoniano, oltre all'opera di Jirgl e Jelinek, ro-

70 [H. von Kleist, *La battaglia di Arminio*, in Id., *Teatro*, a cura di E. Pocar, Guanda, Milano 1992, pp. 657-658; traduzione lievemente modificata. (*N.d.T.*)].

manzi come *Pipistrelli* (1995) di Marcel Beyer e altri. Il confronto con le voci di un passato non elaborato e dei morti insepolti – che autori come Bernhard Schlink (*Ad alta voce*, 1995) o Günter Grass (*Col passo del gambero*, 2002) si limitano a innovare sul piano del contenuto, presentando ad esempio i carnefici tedeschi come "uomini e vittime" a loro volta – non è tuttavia ancora sufficiente a identificare una posizione d'avanguardia. Decisiva è piuttosto la risoluta messa in discussione del *nomos* letterario, il tentativo cioè di innovare tanto la posizione autoriale (e l'autorialità in sé) quanto le forme estetiche. La problematica che si pone agli autori posizionati al polo autonomo del campo letterario tedesco è dunque quella di dare al "grido della mandragora" una forma letteraria "al passo coi tempi": vale a dire prossima a quel centro immaginario della repubblica internazionale delle lettere (di cui il Premio Nobel è una delle principali istituzioni) rispetto al quale – vero e proprio meridiano di Greenwich – si misura il tempo della letteratura mondiale e si stabilisce ciò che è "moderno".[71] Secondo questa misura andrebbe valutato anche *Austerlitz* (2001) di W.G. Sebald, che ha ottenuto ampio riconoscimento soprattutto fuori dalla Germania.

Veniamo dunque alle differenze tra la posizione di Jirgl e quella di Jelinek di fronte a questa problematica. Il primo ha della lingua un'idea storico-culturale, centrata sull'opposizione tra *superficie* e *profondità*: il suo lavoro mira a far 'erompere' (*hervorbrechen*) attraverso la scrittura la corporeità e la potenza originaria della lingua, demolendo la decrepita facciata della civiltà e di una pace che nasconde uno stato di guerra permanente.[72] Anche per Jelinek si tratta di far 'emegere' (*heraustreiben*) attraverso il movimento proprio della lingua la storia di violenza che in essa si cela, ma il suo lavoro linguistico procede in modo *orizzontale-discorsivo* per «superfici linguistiche» sparpagliate come «bastoncini dello shanghai».[73] L'opera di Jirgl evoca il "mormorio" delle voci del passato e dei morti come "archeologia" negativa di una storia di catastrofi che continua a ripetersi ciclicamente: per portare alla luce il nucleo di violenza di questa storia e il nulla esistenziale dell'uomo moderno ricorre al "pathos della distanza" di un "narratore immune". Si inserisce dunque nella tradizione di Nietzsche, Heidegger, Carl Schmitt, Michel Foucault e Heiner Müller.

71 Casanova, *La République mondiale des lettres*, cit., pp. 127-147. Il meridiano di Greenwich della letteratura non è, naturalmente, che un'astrazione, il prodotto delle prese di posizione degli attori della letteratura mondiale dotati del più alto capitale simbolico (scrittori, critici, editori, direttori di riviste, ecc.): un prodotto che tuttavia esercita un'influenza reale, soprattutto sui nuovi entranti, che vengono valutati sulla base della norma presente e rispetto ad essa sono chiamati a loro volta a prendere posizione.

72 R. Jirgl, *Die wilde und die gezähmte Sprache. Eine Arbeitsübersicht*, in «Sprache im technischen Zeitalter», 42, 171, 2004, pp. 296-320.

73 E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, in Ead., *Stecken, Stab und Stangl – Raststätte oder Sie machens alle – Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*, Rowohlt, Hamburg 1997, pp. 7-13.

Jelinek al contrario decostruisce (spesso con i mezzi della satira popolare o con il calembour verbale erede di Nestroy, Horvath e in parte anche di Thomas Bernhard) il "mormorio" innico-patetico della tragica scomparsa dei "grandi uomini". Così, ad esempio nel dramma *Nuvole. Casa*, scritto poco dopo la caduta del muro, fa girare a vuoto l'evocazione innica di una "identità profonda" dei tedeschi attraverso un montaggio di citazioni da Hölderlin, Fichte, Kleist, Heidegger e dai terroristi della RAF che riecheggiano tautologicamente se stesse: «Noi siamo noi», «Noi siamo da noi», «Noi siamo qui. Là ci sono gli altri».[74]

Un'altra sostanziale differenza è riscontrabile nel rapporto con la massa, sempre mediato attraverso la forma e in particolare attraverso il motivo del "mormorio". Nei romanzi di Jirgl, ad esempio in *Abschied von den Feinden* ('Congedo dai nemici', 1995), predomina il "mormorio corale" di un "noi" collettivo e sentenzioso, anonimo e xenofobo, che esprime la mentalità di una città di provincia prendendosela teppisticamente con tutti gli stranieri (si allude alle aggressioni razziste verificatesi nel 1991 a Hoyerswerda) e quindi anche con il protagonista zingaresco e senza patria. Lo scavo linguistico mira al profondo, al nucleo mitico di violenza che è alla base della civiltà moderna: ne deriva una *Zivilisationskritik* radicale e una presa di distanza dalla società di massa contemporanea. Nella scrittura di Jirgl così come nella posizione che occupa nel campo letterario è dunque inscritta la sua identità di sradicato. Ma questa posizione del poeta come marginale e senza patria, come freddo cronista delle catastrofi del XX secolo, coincide con una posizione d'avanguardia solo finché è "in movimento" e "al passo coi tempi", ovvero – nel suo caso – finché è in corso il processo avviatosi negli anni '90 di elaborazione di un'identità tedesca riunificata. Si può già peraltro constatare in Jirgl la tendenza a insistere sempre sulle stesse costellazioni storiche e a un certo manierismo formale, tendenza forse favorita dal premio Büchner e dal suo avvicinamento alle posizioni dell'«avanguardia consacrata».

Nonostante o grazie al premio Nobel, invece, Jelinek continua a rapportarsi linguisticamente quasi in tempo reale con i problemi dell'attualità (il ruolo del giornalismo *embedded* nella guerra in Iraq in *Bambiland*, 2003; l'isteria del discorso economico all'epoca della crisi finanziaria in *Die Kontrakte des Kaufmanns*, 'I contratti del commerciante', 2008; ecc.): pur provenendo da un contesto austro-tedesco (dove peraltro è considerata "anti-austriaca" almeno da *Burgtheater*, 1985), la scrittrice accompagna coi suoi testi la produzione discorsiva (di massa) contemporanea, rimanendo "in movimento avanguardistico" e collocandosi in prossimità del meridiano di Greenwich del campo letterario internazionale.

74 E. Jelinek, *Nuvole. Casa*, a cura di L. Reitani, SE, Milano 1990, *passim*.

4. Il lungo viaggio verso la letteratura contemporanea: conclusioni dialettiche

Questa ricognizione del campo letterario tedesco contemporaneo è un invito ad assumere la prospettiva della *longue durée* e a considerare lo scenario attuale come il risultato di profonde trasformazioni avviatesi già negli anni '60, nelle quali la caduta del muro di Berlino ha una parte importante ma tutto sommato secondaria. Si tratta, piuttosto, di un "lungo congedo dalla letteratura del dopoguerra" e di un "lungo viaggio verso la letteratura contemporanea".

Queste trasformazioni hanno determinato la graduale scomparsa di una sfera pubblica a dominanza letteraria, alla quale è subentrata una pluralità di circuiti e sfere di legittimazione settorali che tengono desto il desiderio – illusorio – di una cultura rappresentativa e lo soddisfano ciclicamente nelle forme – reali – della cultura di massa. In questo processo gli ordinamenti e le forme simboliche tradizionali in parte si conservano, in parte si adattano ai nuovi assetti: le gerarchie letterarie si flessibilizzano soprattutto nella zona centrale economicizzata, che irradia in tutto il campo la sua logica accelerata di circolazione dei beni simbolici (ad esempio con la "letteratura pop" e la sua pretesa di rappresentatività).

Parallelamente, al più tardi verso la metà degli anni '90, prende forma nelle zone alte della nobilitazione simbolica un contrappeso "cetuale", con posizioni autoriali che si ricollegano tra l'altro, in forme rinnovate e flessibili, alla lunga tradizione tedesca del paradigma "istruzione e cultura". Anche se è lecito dubitare che siano rappresentative dell'intera società, i miraggi del «romanzo della riunificazione», del «romanzo della DDR» o dello scrittore che incarni la «nuova letteratura tedesca contemporanea» costituiscono un fenomeno rilevante, sul quale le istituzioni letterarie investono, e che dà luogo a una differenziazione strutturale del campo (ad es. Grünbein al polo borghese degli esteti, Tellkamp al polo borghese dei notabili, Kehlmann a cavallo tra consacrazione estetica e commerciale, ecc.).

Se oggi molti esempi di "avanguardia postmoderna" (Christian Kracht, Charlotte Roche, Helene Hegemann) provengono dalla zona centrale economicizzata, nel "canale dell'avanguardia" si conservano forme di autonomia letteraria relativamente marcate, per le quali si possono citare autori come Thomas Kling, Marcel Beyer, Reinhard Jirgl o Elfriede Jelinek. Il "canale" dell'avanguardia, che qui si è scelto di sondare sulla scorta del motivo del "mormorio" e del rapporto con la storia, corre dal polo dell'avanguardia a quello (temporalmente distinto ma strutturalmente complementare) degli esteti. Jirgl vi rappresenta una "avanguardia tedesca", nazionale, che con le sue tematiche (lo sradicamento, le vittime, la distinzione dalla massa) e con il suo "postmodernismo all'orientale", mitologizzante e teso alla ricerca di un'identità negativa muove verso una posizione di esteta. Jelinek rappresenta invece, per il suo lavoro sulla lingua che si sviluppa *parallelamente* ai discorsi della cultura di massa, una posizione d'avanguardia estetica, internazionalizzante, "al passo coi tempi".