

esto « Menabò 9 » esce  
 ardo: progettato da un  
 anni nelle discussioni  
 torini con Enzensber-  
 acché era stato deciso  
 « Menabò 7 - rivista  
 azionale » - d'alternar-  
 umeri italiani numeri  
 ri, ma non antologici  
 era rassegna, bensì  
 i ognuno su un pro-  
 sentito e affrontato  
 tteratura d'un paese),  
 stazione lunga, come  
 e quando si tratta di  
 e pongono ognuno un  
 ma di traduzione di-  
 Nel frattempo Vitto-  
 dde malato. La ma-  
 quella sì, era veloce, e  
 una scadenza: si trat-  
 fare in tempo perché  
 ni potesse vedere an-  
 numero del « Menabò  
 on ci siamo riusciti.  
 'ultimo lavoro fatto  
 ancora nelle ultime  
 ue prima di quel 12  
 ), Vittorini trovava la  
 leggere i testi che ar-  
 dai traduttori, di  
 e pezzi nuovi da inse-  
 tentarsi vivere - come  
 aveva vissuto - nel  
 e avanti quel lavoro  
 quel progetto e can-  
 costruzione che era  
 e resta per noi - la  
 ra.

Nel suo saggio scritto ap-  
 positamente per far da intro-  
 duzione e da struttura-  
 tante a « Menabò 9 » (e nel-  
 le « notizie » con cui comen-  
 ta i testi dei singoli au-  
 tori), Hans Magnus Enzens-  
 berger delinea le fasi succes-  
 sive e le diverse angolazioni  
 con cui gli scrittori tedeschi  
 del dopoguerra hanno affrontato  
 il loro (e non solo loro)  
 problema fondamentale: cap-  
 ire il proprio passato e il  
 proprio presente, cercare una  
 risposta al « come è succes-  
 so? », insomma saper essere  
 storiografi. Che la letteratu-  
 ra è la vera storiografia del-  
 l'umanità l'aveva scoperto  
 già Herder, ma Enzensber-  
 ger sa che questo è possibile  
 solo quando viene respinta  
 un'idea di storia in sé, quan-  
 do la domanda che ci si pone  
 è quella di Brecht per  
 Tebe dalle Sette Porte e per  
 la Grande Muraglia: che av-  
 venne dei muratori che le co-  
 struirono?

Pure, la prima presa di co-  
 scienza degli scrittori tede-  
 schi sulle vicende della se-  
 conda guerra mondiale è co-  
 sì grezza e generica da non  
 contare né come poesia né  
 come storia. (Qui è esempli-  
 ficata da un racconto di guer-  
 ra d'uno scrittore della Ger-  
 mania Est, tipico di que-  
 sta « prima maniera »). Un  
 primo passo fu compiuto  
 nel senso della trasfigurazio-  
 ne grottesco-espressionistica,  
 come in Michelsen (di cui si  
 dà il lavoro teatrale più sug-  
 gestivo, *Stienz*) e nel Kluge  
 delle « biografie », o nella tra-  
 sposizione storica brechtiana  
 (come nel Peter Hacks della  
*Battaglia di Lobowitz*, anche  
 lui tedesco-orientale).

Ma è Arno Schmidt che,  
 evocando la tragedia macro-

cosmica attraverso la micro-  
 cosmica ironia, apre la vera  
 strada della nuova letteratu-  
 ra tedesca. Il suo romanzo  
*Leviathan* è qui riportato  
 per intero, apocalittico pun-  
 to di partenza d'una ricchis-  
 sima natura di scrittore. Lo  
 seguiranno presto i giovani,  
 come Martin Walser, che  
 presenta la stessa apocalissi  
 attraverso le smorfie d'una  
 farsa, *Querce e conigli*.

Per questa via s'apre la  
 problematica d'oggi, cioè la  
 letteratura che mette in di-  
 scussione la propria possibi-  
 lità di valere come storiogra-  
 fia attendibile, che proble-  
 matizza e contesta il proprio  
 stesso metodo, il proprio ap-  
 proccio ai fatti. È l'epoca in  
 cui tecnica giornalistica e so-  
 ciologia e « cinema-verità »  
 preparano allo storico un  
 nuovo tipo di documenti con  
 le interviste dell'uomo della  
 strada registrate sul nastro.  
 Può lo scrittore mettersi in  
 concorrenza con il quadro  
 minuzioso e vivente dei rac-  
 conti di profughi da una Ger-  
 mania all'altra registrati da  
 Erika von Hornstein? La so-  
 luzione può essere quella di  
 « montare » i documenti at-  
 traverso gli effetti del teatro  
 epico, come ha fatto Peter  
 Weiss nel dramma *L'istru-  
 zione* con i verbali del pro-  
 cesso per Auschwitz. Oppu-  
 re quella di Jürgen Becker o  
 di Uwe Johnson (di cui si dà  
 il testo esemplare *La sopra-  
 elevata berlinese*) cioè lo sce-  
 gliere come proprio tema ap-  
 punto la difficoltà di scrive-  
 re storia nell'una e nell'altra  
 Germania, la difficoltà di fis-  
 sarsi su un qualsiasi partico-  
 lare, d'usare una qualsiasi  
 parola essendo sicuri di tut-  
 to ciò che essa implica.

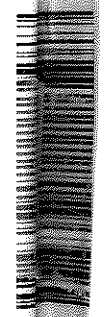
il menabò 9 LETTERATURA COME STORIOGRAFIA

FILOSOFIA 1965

I 72. / 0

156

)



# LETTERATURA COME STORIOGRAFIA

di Hans Magnus Enzensberger

con i testi di nove scrittori tedeschi

**ARNO SCHMIDT** Il Leviatano

**UWE JOHNSON**

*Querce e conigli* di Martin Walser

**BECKER KLUGE HACKS MICHELSEN MUNDSTOCK**

Una scena del dramma su Auschwitz di Peter Weiss



Giulio Einaudi editore Torino 1966

# ***il menabò***

*di letteratura*

Redattore: Raffaele Covi

diretto da  
Elio Vittorini  
e Italo Calvino



# 9

Giulio Einaudi editore

1966

## **indice**

<i>H. M. Enzensberger</i>	Letteratura come storiografia	p. 7
<i>Karl Mundstock</i>	<b>FINO ALL'ULTIMO UOMO</b>	25
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Karl Mundstock	43
<i>Peter Hacks</i>	Da <b>LA BATTAGLIA DI LOBOSITZ</b>	45
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Peter Hacks	65
<i>Hans Günter Michelsen</i>	<b>STIENZ</b>	67
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Hans Günter Michelsen	102
<i>Alexander Kluge</i>	<b>IL TENENTE BOULANGER</b>	104
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Alexander Kluge	116
<i>Arno Schmidt</i>	<b>IL LEVIATANO ovvero IL MIGLIORE DEI MONDI</b>	121
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Arno Schmidt	149
<i>Martin Walser</i>	<b>QUERCE E CONIGLI</b>	151
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Martin Walser	216
<i>Jürgen Becker</i>	Da <i>Felder</i> : <b>CONTRIBUTI ALLA CONOSCENZA DELLA KÖLNER BUCHT</b>	218
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Jürgen Becker	225
<i>Peter Weiss</i>	Da <i>L'istruzione</i> : <b>CANTO DELLA FINE DI LILI TOFLER</b>	229
<i>H. M. E.</i>	Notizia su Peter Weiss	247

<i>Uwe Johnson</i>	<b>LA SOPRAELEVATA BERLINESE</b>	p. 249
H. M. E.	Notizia sul saggio di Uwe Johnson « La sopraelevata berlinese »	264
	<b>RACCONTI DI PROFUGHI</b>	265
	<i>registrati da Erika von Hornstein</i>	
H. M. E.	Notizia su un documento	354

I brani compresi in questo numero sono stati tradotti, nell'ordine, da:

Bruna Bianchi per *Literatur als Geschichtsschreibung* di Hans Magnus Enzensberger (saggio inedito); per le notizie sui singoli autori (anch'esse inedite); per *Bis zum letzten Mann* di Karl Mundstock (dalla rivista « Texte und Zeichen », 8, Darmstadt 1956, copyright 1956 by Karl Mundstock); per *Die Schlacht bei Lobositz* di Peter Hacks (dalla commedia omonima in *Theaterstücke*, © 1957 Aufbau Verlag, Berlin, per gentile concessione dell'editore Bompiani).

Mario Nordio e Ippolito Pizzetti per *Stienz* di Hans Günter Michelsen (da *Lappschiess-Stienz*, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962. Tutti i diritti riservati).

Enrico Filippini per *Oberleutnant Boulanger* di Alexander Kluge (da *Lebensläufe*, © 1962 Henry Goverts Verlag, Stuttgart, per gentile concessione dell'editore Mondadori) e per *Berliner Stadtbahn* di Uwe Johnson (dalla rivista « Merkur », 162, Stuttgart 1961, © 1961 Uwe Johnson).

Rosanna Berardi Paumgartner ed Emilio Picco per *Leviathan oder Die beste der Welten* di Arno Schmidt (da *Leviathan*, copyright 1949 by Rowohlt Verlag, Hamburg).

Ippolito Pizzetti per *Eiche und Angora* di Martin Walser (© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962. Tutti i diritti riservati) e per il brano di Jürgen Becker (da *Felder*, © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964. Tutti i diritti riservati).

Giorgio Zampa per il brano tratto da *Die Ermittlung* di Peter Weiss (© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964. Tutti i diritti riservati).

Bianca Cetti Marinoni per i *Racconti di profughi* di Erika von Hornstein (da *Die deutsche Not. Flüchtlinge Berichte*, © 1960 Kiepenheuer & Witsch Verlag, Köln).

## *Hans Magnus Enzensberger* **LETTERATURA COME STORIOGRAFIA**

Letteratura come storiografia: è un punto di vista così comune, così vecchio e tuttavia così oscuro e inesplorato che, presumibilmente, susciterà più difficoltà di quante ne potrà risolvere. Si presenta qui un labirinto di concetto e di metodo. Per indicare almeno l'ingresso prendiamo in mano due testi e valutiamoli. In entrambi i casi è esposto un momento storico che possiamo fissare con esattezza nello spazio e nel tempo. Si tratta della Germania e dell'anno 1928:

Bar, ristoranti, negozi di frutta e verdura, drogherie, dolciumi, trasporti, decorazioni, confezioni per signora, farine e prodotti macinati, garage, assicurazioni contro l'incendio: un vantaggio delle pompe X è costruzione semplice, facile uso, peso ed ingombro trascurabili. – Camerati tedeschi, mai un popolo è stato più abominevolmente illuso, mai una nazione più abominevolmente, ingiustamente ingannata, del popolo tedesco. Vi ricordate quando il 9 novembre 1918, da una finestra del parlamento, Scheidemann ci prometteva pace, libertà e pane? Come è stata mantenuta questa promessa? – Articoli di canalizzazione, società per la pulitura dei vetri, il sonno è una medicina, letti di piuma Steiner... Sopra i negozi e dietro i negozi però ci sono le abitazioni, e dietro le facciate vengono ancora i cortili, gli edifici laterali, gli edifici trasversali, le case sul cortile, quelle con l'orto... Davanti c'è un bel negozio di scarpe, quattro vetrine lucenti e ci sono sei ragazze a servire, s'intende quando c'è da servire, ottanta marchi al mese a testa, e quando lo stipendio aumenta fino a cento, hanno già i capelli grigi. Il bel negozio appartiene a una vecchia che ha sposato il suo direttore e da allora dorme nel retrobottega e sta sempre male...

Su in cima un venditore di trippa: c'è naturalmente cattivo odore e strilli di bambini e puzzo d'alcool. Lì vicino, infine, un garzone di panet-

tiere con la moglie, che è piegatrice in una tipografia e ha una infiammazione alle ovaie. Cos'hanno questi due dalla vita? Prima di tutto lui ha lei e lei ha lui, poi l'ultima domenica sono stati al cinematografo e, di tanto in tanto, una riunione al circolo e una visita ai genitori. E niente altro? Caro signore, non si dia delle arie<sup>1</sup>.

Così lo scrittore Döblin vede la Berlino del 1928. Come si presenta la stessa realtà nella descrizione di uno storico di professione? Cito da Golo Mann, *Storia della Germania del XIX e del XX secolo*:

Il capitale straniero divenne scarso. Il numero dei disoccupati crebbe, con esso l'onere finanziario delle assicurazioni per i disoccupati; le entrate fiscali si contrassero. Nell'industria del ferro e dell'acciaio si arrivò alle serrate, a conflitti salariali che ancora una volta poterono essere appianati dall'arbitrato statale solo dopo lunghe e difficili trattative. Gli imprenditori ora cominciarono a prendere serie misure contro l'intero sistema dei « salari politici », della giurisdizione arbitrale dei contratti di lavoro collettivi garantiti dallo stato: a ciò – dicevano – era da attribuirsi l'incipiente crisi e non a responsabilità dell'economia. Il contrasto fra capitali e sindacati, inevitabilmente, doveva farsi sentire anche all'interno del governo<sup>2</sup>.

Due esempi, scelti a piacere, sostituibili con altri a piacere. Che cosa insegna il loro raffronto e quali deduzioni se ne possono trarre?

Primo. Il racconto dello storico è singolarmente privo di umanità. Fa l'effetto di una cosa morta, come un paesaggio di De Chirico. La storia viene esibita senza il suo soggetto: le persone di cui essa è la storia compaiono solo come figure accessorie, come sfondo scenico, come massa oscura nel fondo del quadro: « i disoccupati », si dice, « gli imprenditori ». Di solito dove vi sono figure che entrano in primo piano si chiamano Hindenburg, Stresemann, Schleicher: presumibili *makers of history*; ma anch'essi non hanno volto, anch'essi sono affetti dalla stessa mancanza di vita dell'intero quadro; la sorte degli altri – quelli del cui destino non si fa parola – si vendica sulla loro sorte; essi sono irrigiditi come manichini e somigliano alle figure di legno che nei dipinti di De Chirico prendono il posto degli uomini. Per contro, Döblin, mostra un primo piano che è tutto un brulicare. La collettività si dissolve in una molteplicità di soggetti che ti scivolano vicino, vengono captati singolarmente come da una cinepresa e poi restituiti al movimento dell'insieme: il ven-

ditore di trippe, il garzone del panettiere, l'operaia piegatrice. Lo storico dice: « Le entrate fiscali si contrassero ». Lo scrittore descrive un negozio di scarpe: « Ci sono sei ragazze a servire, si intende quando c'è da servire, ottanta marchi al mese a testa, e quando lo stipendio aumenta fino a cento, hanno già i capelli grigi ».

L'uomo di stato subisce un trattamento contrario a quello riservatogli dallo storico: diventa un manifesto puro e semplice, la gente gli passa vicino; è un'apparenza fittizia, un vuoto nome su un volantino che i passanti col piede pestano nella cunetta.

Secondo. Sia Golo Mann come Döblin cercano di rispondere al quesito: come è avvenuto? Ma questa affinità non si spinge tanto lontano poiché la loro risposta: è avvenuto così, è da parte sua equivoca. È avvenuto così in sé e per sé: è il gesto dello storico e questo condiziona il suo testo sotto ogni riguardo: il vocabolario che astrae, la predilezione per i costrutti impersonali, la prospettiva del racconto (o meglio il tentativo di schivare ogni prospettiva del racconto) – tutto questo adduce come pretesto l'obiettività o più precisamente: un interesse privo di interesse. Inevitabilmente chi sfugge a ogni prospettiva soggettiva diventa schiavo di una prospettiva oggettiva, cioè quella del potere, il che oggi significa gli anonimi rapporti di potere. A essa è condannato lo storico futuro dal metodo che si è prefisso, dalle fonti alle quali attinge, dalle persone che utilizza, e dalle impostazioni che lui ha dato. Per contro la risposta di Döblin dice: è avvenuto così, e precisamente per le sei ragazze del negozio di scarpe, per il venditore di trippa e per Franz Biberkopf. Tutto quello che avviene ha un destinatario per il quale avviene. È avvenuto così ma per chi? D'altro canto tale quesito condiziona lo stile di Döblin e il suo gesto narrativo. Qui la prospettiva è quella di un passante della grande città, del tanto citato « uomo della strada », – e insieme sottolinea una intenzione eminentemente politica.

Terzo. Una palese differenza fra le due rappresentazioni è la loro scala. In dieci righe lo storico abbraccia la situazione economica di un intero paese e accenna alle sue conseguenze politiche. Le lotte sindacali di tutto un settore dell'industria sono riferite in una singola frase che ha l'aria di una abbreviazione, di una cifra. Döblin dedica quattro pagine a un singolo angolo di

strada e queste quattro pagine sono irte di dettagli in modo quasi brutale. Lo storico cerca la totalità e lavora con immense riduzioni; lo scrittore accoglie il dettaglio.

Quarto. Le due rappresentazioni non si differenziano solo per il loro soggetto, la loro scala e la loro prospettiva, ma anche per la loro lingua. Chi parla nel breve riassunto di Golo Mann? Lo storico? Sarebbe una affermazione affrettata. La sua ambizione è piuttosto di far parlare le cose stesse, cioè i rapporti fissati in istituzioni. Ne troviamo la prova nel testo stesso: nell'industria « si arrivò » a conflitti salariali. Poterono essere appianati dall'arbitrato statale. Contrasti « si » fecero sentire. È una lingua che nasconde chi parla, chiunque parli. Essa stessa si è trasformata in istituzione come ciò che essa vuole raffigurare. Fa la parte dell'autore e guida la penna della persona che scrive e di cui essa si serve. Solo una volta nel « dicevano » del discorso citato, lo storico si stacca da essa senza che lui stesso, naturalmente, prenda la parola.

Per contro, Döblin si tiene fermo alla sua paternità di autore proprio là dove egli la delega e il suo stile personale diviene evidente in massimo grado dove egli cita. Non si evita la lingua burocratizzata, che viene ripresa in molteplici variazioni, per lo più senza commento. In stridente contrasto le vengono messe accanto altre lingue. Con la stessa immediatezza con la quale le singole persone, i passanti o venditori di trippa, interlocutori senza nome emergono dalla folla. Uno chiede: « Cos'hanno questi due dalla vita? » « Prima di tutto lui ha lei e lei ha lui » e aggiunge: « Caro signore, non si dia delle arie ». In questa Babele di lingue soggettive e obiettive, l'una critica e mette a nudo l'altra: reclames, agitazione politica, gergo, tedesco di Lutero, terminologia giuridica, e così via. Al confronto il testo dello storico, proprio come i suoi soggetti, appare del tutto privo di vita. Analogamente alle *nature morte* si potrebbe parlare di una *histoire morte*: la narrazione dello storico ha l'effetto di una cosa estinta.

Quinto: Non mi sembra affatto pacifico che se ne possa trarre motivo per screditare lo storico. Possiamo imporgli la responsabilità della struttura della società che descrive, alla quale egli ovviamente rimette anche la lingua che le è propria? Döblin dice: prodotti macinati, società per la pulitura dei vetri, piegatrice. Golo Mann dice: il capitale, i sindacati. L'anno 1928

diviene per lui comprensibile ma non rappresentabile; in Döblin rappresentabile ma non comprensibile.

Il risultato che deriva dal nostro raffronto è degno di nota ma non sorprende. Meraviglia solo il fatto che in apparenza elimini un problema di importanza capitale. Intendo la differenza gnoseologica fra la rappresentazione dello storico e quella dello scrittore. Quando Golo Mann scrive: « Il numero dei disoccupati crebbe », constata così un dato di fatto ed è disposto a fornire prove della sua affermazione. Il venditore di trippa di Döblin, invece, forse non è mai esistito o era senza figli e visse in astinenza. È una finzione. Anche per Voltaire era questa la differenza decisiva fra letteratura e storiografia. « La storia – dice nel *Dizionario filosofico* – è il racconto di avvenimenti, che vengono ritenuti veri, la favola, invece [cioè l'opera letteraria], il racconto di avvenimenti che vengono ritenuti non veri ». Nessuno di noi vorrà più accettare una differenza così poco problematica. La semplice questione che cosa ci sembri più fededeigno, il racconto di Döblin o di Golo Mann, ci espone, in quanto non respingiamo del tutto le due versioni come prive di senso, alle più grosse difficoltà.

Qui noi possiamo richiamarci al fatto che la lingua stessa oppone resistenza contro ogni pura separazione di inventato e di non-inventato. Nei campi di significato delle parole *historia* e *Geschichte*, fittizio e effettivo si compenetrano l'un l'altro in modo inseparabile. Anzi neppure la cosa stessa si lascia distinguere dalla forma linguistica che noi le diamo: la parola *Geschichte* ne battezza il processo e il racconto con un unico e medesimo nome. Questa indeterminatezza semantica rivela che « die Geschichte » cioè la coscienza, che ne abbiamo, come prodotto sociale resta sempre una finzione, vale a dire qualcosa che noi inventiamo. Stranamente non si sa molto sul processo per cui questo prodotto si forma. Per quanto io so, tale questione non è mai stata indagata in estensione – per esempio con i metodi della sociologia empirica, e anche gli psicologi finora non si sono occupati o quasi della genesi della coscienza storica. Quindi il problema è rimasto dominio della cosiddetta « storia del pensiero »; in senso stretto se ne occupa la storiografia della storiografia, una disciplina cioè che, come dice il nome stesso, agisce all'interno di un determinato metodo.

Comunque la storia, che noi riteniamo nostra e accettiamo

come nostra, non si deve scambiare con un insieme di fatti. Proprio ciò che è puramente effettivo in essa ha il valore, per così dire, di una cifra. Tali cifre hanno un significato solo per chi le può interpretare e quindi conosce già il significato che rappresentano.

Tuttavia nel processo per cui si realizza questa precomprensione, per il momento dobbiamo ricorrere a pure supposizioni. Verosimilmente la sua struttura di base si forma nell'esperienza della storia della propria vita individuale, sul modello del ricordo. Essa viene modellata ed estrapolata con l'aiuto della tradizione, il cui processo, estremamente complesso, viene sperimentato ed esercitato anche nell'infanzia. E, in questo caso, non si tratta di procedimenti soltanto recettivi ma dichiaratamente produttivi. Fin da queste prime esperienze è possibile comprendere la proiezione della storia nel passato più lontano.

Da ciò si trarrebbe la conseguenza che la scienza storica ha, nella creazione di rappresentazioni storiche una parte molto più misera di quella che comunemente si ammette; la coscienza del singolo, comunque, essa la raggiunge solo tardi, mediata da un insegnamento che offre solo una cornice di riferimento, le cui coordinate sono indicate da cifre.

Così ha origine una immagine astratta, alla quale manca ogni densità materiale. Che prima di noi in genere ci fosse qualcosa di concreto, ne siamo persuasi da un casermone d'affitto dell'epoca dei fondatori più che da otto anni di insegnamento di storia. Proprio quella credibilità che preme tanto alla scienza storica e che essa sola si ascrive, non può essere stabilita dalla sola scienza storica. Il solo coerente sistema di segni, da cui può essere colta la storia come realtà materiale, sembra essere la letteratura. Ciascuno può saggiare questa affermazione alla sua propria esperienza. Se vogliamo, per quanto possiamo, farci una idea attuale della guerra dei trent'anni ci aiutano, per esempio, i romanzi di Grimmelhhausen e le poesie di Andreas Gryphius. Quello che il grande Ploetz ci deve dire sul protocapitalismo delle città italiane, è certo fuori di ogni dubbio ma non vale la pena – o quasi – di essere imparato, per la sua comprensione dobbiamo ricorrere ai discorsi e alle lettere di Machiavelli e di Guicciardini. Senza parlare dell'Inghilterra vittoriana e della Francia del XIX secolo la cui immagine, dalle pure superfici dei fenomeni fino nelle sue radici più nascoste, è improntata della grande lettera-

tura. La controprova non è difficile: tempi e spazi che non hanno lasciato letteratura, ad esempio, i secoli delle invasioni barbariche e del dominio dei Merovingi, noi li chiamiamo oscuri, e la loro storia, nonostante tutti i fatti, che si possono accertare su di essi, restano confusi e senza forma. In questo senso Herder ha potuto dire che la letteratura è la vera storiografia dell'umanità.

La frase ha un tono venerando ma le sue conseguenze sono valide anche oggi. Con la sua sopravvivenza si spiegherebbe una tradizione tedesca che attraverso autori come Lenz e Klingner, Lang e Werth, Büchner e Börne, è arrivata fino a Brecht. L'estetica di Weimar, a dire il vero, non ne ha voluto sapere e fin dal verdetto di Goethe sulla storia – « un guazzabuglio di errore e violenza », la proposizione idealistica di Herder insieme a tutto ciò che si collega ad essa, non è stata presa abbastanza sul serio. Heine l'ha applicata alla politica, quando constatata che il popolo vuole la sua storia « dalla mano del poeta, e non dalla mano dello storico », annuncia una diffidenza contro la storiografia ufficiale del XIX secolo, che è durata oltre il suo oggetto. Le conseguenze le ha tratte Brecht. La sua opera dal dramma giovanile *Tamburi nella notte* fino alle *Elegie di Buckow* è dichiaratamente una parte di storiografia tedesca fra il 1918 e il 1953.

Nello stesso tempo quest'opera pone radicalmente in discussione il concetto di storia, specie per il valore che le hanno dato gli storici. La prospettiva del dominio rimasta incontrastata, da Tucide in poi, nella storiografia europea, anche da parte dei marxisti, viene respinta. Brecht esige il suo rovesciamento.

Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?  
 Ci sono i nomi dei re, dentro i libri.  
 Son stati i re a trasciarli, quei blocchi di pietra?...  
 Dove andarono, la sera che fu terminata la Grande Muraglia,  
 i muratori? Roma la grande  
 è piena d'archi di trionfo. Su chi  
 trionfarono i Cesari?...  
 Ogni dieci anni un grand'uomo.  
 Chi ne pagò le spese?...<sup>3</sup>

L'idea di una storia in sé, quale ancora la concepisce lo storico Golo Mann, viene quindi respinta. Non come sono andate le cose, ma come sono andate per i muratori: a questo vogliono

parare le *Domande di un lettore operaio*. La scienza non può dargli una risposta: si occupa di potenze, nazioni, popoli, alleanze, gruppi di interessi, non mai di uomini. Uomini che sono vissuti prima di noi, li incontriamo solo nella letteratura. Anch'essa può rispondere alle domande del lavoratore solo a metà. Tuttavia non come se parlasse dal suo interno una qualsiasi entità umana universale. A questa, tanto, seguitano a badare gli amanti dell'atemporale, che dalla storia vogliono avere almeno un barlume.

La prospettiva della letteratura raramente si è identificata con quella della classe dominante, ma è sempre stata specifica, limitata da interessi nazionali e di classe, contrassegnata e circoscritta già dal fatto che la sua esistenza presuppone l'agio, quindi la ricchezza, quindi lo sfruttamento. La miseria estrema è muta. Per questo, quello che oggi chiamiamo letteratura universale riguarda i paesi industriali progrediti. Vietnam e Birmania ne sono esclusi. Dove siano arrivati i muratori, resta dunque oscuro. Se la letteratura sarà esaminata alla ricerca delle tracce dei dimenticati, e questi sono i più, li si troverà nella penombra delle opere, tra le figure collaterali. Così appare il proletariato parigino nella *Educazione sentimentale* di Flaubert; ma il suo *Dasein* è ancora più chiaro da leggersi nei volti della borghesia vittoriana e nella sua lingua, vale a dire dai travisamenti e dalle deformazioni, che la vittoria ha lasciato dietro di sé. Così la letteratura parla anche di ciò che essa tace. Da tutto ciò la critica della storiografia ha tratto qualche vantaggio, la critica della letteratura assai poco. I quesiti di Brecht, elevati a criteri di giudizio, portano direttamente a una difficoltà teoretica che è vecchia almeno di cento anni. Se la si prende alla lettera si arriva necessariamente alle conclusioni seguenti: letteratura come storiografia sarebbe Thyde Monnier, e non Marcel Proust; Theodore Dreiser e non Faulkner, Hans Fallada e non Kafka.

Questa non era l'intenzione di Brecht, ma di quel volgarmarxismo che frattanto ha perduto ogni vera funzione teoretica, ma che oggi in molti paesi è praticamente ancora al potere. Ha ridotto le *Domande di un lettore operaio* a fondamento di una perenne inquisitoria e la critica letteraria a una specie di esame che coinvolge non solo gli autori ma anche le opere. L'errore di principio di cui si serve questa inquisizione non è certo una sco-

perta marxista, ma la quota ereditaria di una estetica dell'alta borghesia.

Nella seconda metà del secolo XIX, all'epoca della sua maggiore autocoscienza, la scienza borghese vide il momento storiografico della letteratura non come problema ma come dato di fatto del tutto ovvio. Critici come Taine gli hanno dato un valore assoluto.

Il loro problema non riguardava certo i muratori; ma comincia in quei giorni uno studio della letteratura che opera con i concetti del monumento e della testimonianza. Da allora le bibliografie registrano titoli di collane del seguente tenore: *Deutsche Literaturdenkmäler des 18. Jahrhunderts*; *Sammlung literarischer Kunst- und Literaturdenkmäler*; *Monumenti antichi*; ecc. Anche il concetto di documento, che da allora ha avuto fortuna e che avrebbe bisogno di un urgente esame critico, è sorto allora. « Le opere d'arte – dice Taine – rappresentano dei documenti, anche se sono dei monumenti »<sup>4</sup>.

Queste tesi riducono la letteratura a pura e semplice raccolta di fonti che si lascerebbero catalogare in relazione a notizie obiettive e sottraggono alla letteratura proprio quello che la rende letteratura. Come documento infine il conto della lavandaia può avere lo stesso valore del *Racconto d'inverno* e con qualche diritto si potrebbe dire che un romanzo triviale della Benedikte Naubert, per il rilevamento di dati sociologici, darebbe migliori risultati delle *Affinità elettive*; perché è più « rappresentativo » dal punto di vista demoscopico. Chi legge l'uno e l'altro può trarne, tra letteratura e società, sempre e solo rapporti univoci e lineari, quali dominano tra rappresentazione e oggetto raffigurato; raschia dalla superficie delle opere il loro soggetto manifesto e tralascia quello che importa veramente, il loro obiettivo contenuto storico, che è mediato senza confini e quindi non si può estrapolare.

Heine ed Engels erano coscienti di ciò ma non Taine e Plechanov. Al loro tempo rivali inconciliabili, entrambi erano però concordi in una idea: non hanno letto la letteratura come una storiografia sui generis ma come una appendice alla storiografia esistente fino ai loro tempi. Invece di sottoporre questa a una revisione, anzi invece di porre in discussione le sue premesse, hanno voluto ridurre la letteratura alle funzioni di ancella della storiografia.



La grande disputa sui metodi della critica letteraria degli ultimi cinquant'anni da Gundolf a Spitzer e dai formalisti russi al New Criticism degli americani, ha posto fine a questo errore. Sul problema stesso tuttavia la disputa non è finita. Il trionfo della cosiddetta interpretazione immanente all'opera dimostra che la critica letteraria borghese ha intrapreso ad allontanarsi dalla storia. In Germania abbiamo Walter Benjamin – ed appendici.

Su quello che può significare letteratura come storiografia, oggi ne abbiamo un'idea solo attraverso i lavori critici di singoli: in Germania gli scritti di Adorno su Balzac e Beckett, in Francia l'opera di Roland Barthes su Racine.

Quindi noi approderemo a una terra che, per quanto riguarda il metodo, è estremamente incerta, se torniamo ad alcune opere. Non ci resta altra scelta. Poiché le creazioni e le debolezze, lo sviluppo e la problematica della letteratura tedesca del secondo dopoguerra sono notoriamente così connesse tra di loro che la letteratura stessa per larghi strati si riconosce come storiografia.

Dopo la fine del fascismo era questo un compito al quale non esisteva via di scampo. Uno scrittore che si sottraeva a questa esigenza era condannato. Nell'anno 1946 sono apparse in Germania le opere seguenti: *Canto di lode*, *Scorta terrena*, *Polvere incantata*, *La stanza degli uccelli*; e ancora quattro anni dopo: *La vecchia fonte* e *Il mondo intatto*. Di tutto questo non è rimasto nulla, era già carta straccia appena uscito dalle macchine. Anche il concetto di elusione sarebbe eccessivo se applicato a questi scritti; non esprimevano neppure la fuga dalla realtà, ma solo la paralisi che lo choc collettivo aveva lasciato come postumo ai vinti. Chi voleva liberare se stesso, e anche gli altri per cui scriveva, da quella paralisi doveva articolare lo choc, recuperare il passato, scrivere storia. Sappiamo che questo processo dura fino ad oggi, in sempre nuove svolte, trasformazioni e tentativi. Al suo inizio vi è la fase dell'intervento ingenuo, ad ogni costo. Per lo più i nuovi scrittori dei tardi anni quaranta e dei primi anni cinquanta tentarono di porsi davanti all'accaduto in modo diretto e frontale.

Per questo era necessario del coraggio ma anche una mancanza di riflessione estetica che oggi ci riesce già difficile da capire. Tuttavia noi dobbiamo trattare quegli scrittori con equità.

Sarebbe un divertimento a buon mercato rimproverargli oggi le loro mancanze. Il fatto che non si siano presi il tempo di riflettere sulla crisi del romanzo, che fossero così impazienti da scrivere in brutta copia, è una cosa che perfino li onora.

Anzitutto cito alcuni titoli: Theodor Plivier, *Stalingrado* (1945); Günther Weisenborn, *Memoriale* (1947); Hans Werner Richter, *Gli sconfitti* (1949); Heinrich Böll, *Dov'eri, Adamo?* (1951); Gert Ledig, *L'organo di Stalin* (1955). Nella DDR la letteratura di cui parlo è durata fino ad oggi. Due titoli tra i tanti: Bruno Apitz, *Nudo fra i lupi* e Karl Mundstock, *Fino all'ultimo uomo*, entrambi del 1957. Per lo più questi libri oggi sono dimenticati, così dimenticati come se non fossero apparsi nella nostra epoca. Ne do un esempio che mi sembra caratteristico.

Non poteva strisciare più oltre, il dolore lo paralizzava, restò sdraiato e per alcuni attimi tutta la sua vita si svolse davanti a lui – un caleidoscopio di tormenti e di umiliazioni indicibilmente monotoni. Solo le lacrime gli apparvero importanti e reali, le lacrime che fluivano violente sopra il volto giù nel fango, il fango di cui sentiva il sapore sulle labbra – Paglia, acqua fetida sporcia e fieno... Si rialzò di nuovo, si rannicchiò, cercò il fucile. Si muoveva barcollando in mezzo al temporale, ora mite. Lontano non sarebbe andato, era chiaro anche a lui. Le sue probabilità erano prima dieci contro uno, ora erano zero. Aveva intuito che doveva andare così... Finito il sogno, compagno! E tu avevi aspettato per dieci anni qualcosa di affatto diverso! A nessuno piace morire poco prima della fine... Stava ancora piangendo quando una cannonata sfondò la traversa del tetto di un fienile e la grande baracca di legno con le sue balle di paglia pressata lo seppellì sotto di sé... Il muro accanto a lui scomparve. Udì il sottile ronzio dei proiettili proprio sopra la sua testa. Per un istante sentì la pressione dolorosa dell'elmo d'acciaio contro la sua fronte. Si strinse al suolo. La terra era umida della rugiada del mattino<sup>5</sup>.

Questo testo non è una citazione continua, ma un montaggio. È composto di cinque passi che ho preso da libri diversi. I loro titoli sono fra quelli citati sopra; sarebbe inutile nominarli ancora.

Il pronome « egli » indica dunque quattro persone diverse: un soldato in Ungheria; un disertore in Norvegia; il detenuto di un campo di concentramento in Germania; un caporale in Italia. Gli autori hanno provvisto i loro eroi, con cura e talora con amore, di nome, peculiarità e destini, in breve di una individualità. Tuttavia sono divenuti inscindibili, proprio come le situazioni e le scene delle diverse azioni, come se fosse la stessa

cosa che uno sia prigioniero in un campo di concentramento, o deciso a disertare o voglia ubbidire agli ordini dei suoi ufficiali. « Per alcuni attimi tutta la sua vita si svolse davanti a lui » oppure « Aveva intuito che doveva andare così », lo possiamo dire sia dell'uno come dell'altro. Anche gli autori si distinguono fra di loro assai poco, come i loro personaggi. I testi non rivelano da quale prospettiva essi raccontino e di chi sia la lingua che parlano.

La sola cosa che rivela la loro opera uniforme, collettiva, viene espressa contro volontà: cioè che la cosa non è rappresentabile con i loro mezzi; il che però significa: essi, a rigore, smentiscono se stessi: con questo ogni realismo, che non rifletteva i suoi propri presupposti, aveva già esaurita la sua funzione.

Quello che ne consegue, lo possiamo spiegare in due maniere: una di esse, che attiene puramente alla storia letteraria, è la preferita. L'argomentazione, riassunta in malo modo, è press'a poco questa: per dodici anni di oscurantismo e di ignoranza la letteratura tedesca è stata esclusa da tutte le letterature moderne. Gli anni cinquanta furono, da questo punto di vista, un'epoca di riacquisto e di recupero non solo di quello che era stato prodotto all'estero da allora in poi, ma anche di quello che si era avuto in Germania e, durante il fascismo, nei paesi dell'esilio. Quest'epoca delle scoperte ha fruttato agli ultimi scrittori tedeschi quello che tutto il mondo, loro esclusi, conosceva già: l'espressionismo prima proibito e poi dimenticato, i grandi romanzi di Proust, Kafka, Musil, Joyce, il teatro di Brecht, il surrealismo, la poesia moderna di tutto il mondo, una ricchezza che non è possibile calcolare con una enumerazione. Questo è incontrovertibile eppure è solo una mezza verità. Il processo nel quadro del « recupero » dimostra troppo i suoi tratti di una semplice attività di importazione, e in esso la letteratura mondiale dimostra troppo la sua natura di semplice mercato mondiale. Molto presto si alzarono, in piena coerenza, voci critiche che, per esempio, parlavano di una moda di Kafka (deve essere stato intorno al 1955) — proprio come se Kafka fosse arrivato a noi come il *new look* o i ponti di chiatte, come se gli scrittori avessero potuto scegliere a loro piacere quegli « influssi » o quelle « correnti » che hanno tanto affascinato gli storici della letteratura. Il rovescio del processo, la sua obiettiva necessità, dal nostro punto di vista rivela meglio la sua natura. La letteratura

come storiografia si vede esposta alle costrizioni dell'oggetto con il quale essa compete. Con gli « influssi » o con le mode non è in grado di intraprendere nulla ma ad essa si pone il quesito basilare come il moto della società si possa ancora rappresentare.

Questo problema, dopo il naufragio del primo tentativo, condiziona una seconda fase della letteratura tedesca del dopoguerra. I suoi primissimi, e al tempo stesso i più arditi, conseguenti risultati sono le prove di Arno Schmidt. Quanto più cresce il nostro distacco nel tempo, il *Leviathan* è del 1949, *Dalla vita di un fauno* è apparso nel 1953, tanto più evidente si manifesta il carattere esemplare di questi libri. Proprio quello che ai contemporanei parve spesso manierismo e ghiribizzo, costituisce la loro rigorosa legittimità. Fin dagli inizi, Schmidt ha rifiutato e rinunciato al panorama storico, alla evidente obiettività del grande affresco. La sua prosa ignora la totalità. La sua prospettiva è estremamente soggettiva, il suo procedimento storiografico microscopico. Cinque anni di hitlerismo sono rappresentati nel *Pomeriggio di un fauno* come istantanee prese dalla vita di un piccolo impiegato, scrivano nell'ufficio del commissario rurale della provincia della Germania settentrionale. Le catastrofi storiche si riproducono, in modo microscopico, nella struttura della coscienza e della lingua di questo impiegato e dell'ambiente che lo circonda. Questo mondo del dettaglio viene raffigurato di nuovo, in un secondo tempo, su scala maggiore. In tale modo si raggiunge una precisione che smentisce ogni panorama. Contemporaneamente e in modo collaterale Arno Schmidt ha intrapreso un altro procedimento per abbozzare la totalità non più rappresentabile del processo storico: la proiezione nel passato come in *Gadir* e in *Alexander*, o nel futuro, come negli *Specchi neri*, e nella *Repubblica dei dotti*. Questo procedimento naturalmente non è nuovo, e questa rottura del presente con la storia o il futuro porta con sé il pericolo della schematizzazione, dell'inacidimento, al quale Schmidt non è sempre riuscito a sfuggire. Partendo da altri presupposti, autori più recenti come Peter Hacks e Peter Weiss hanno utilizzato la sua esperienza. Tanto *La battaglia di Lobositz* dell'uno, quanto il dramma di *Marat* dell'altro trattano assai poco di storia del XVIII secolo; entrambi trattano indirettamente di storia contemporanea.

Ricco di effetti è stato fino ad oggi il metodo del *Fauno*, vale

a dire la storiografica *pars pro toto*. Quale molteplicità di prospettive si sia dispiegata in questa direzione da Koeppen a Herburger, da Grass a Jürgen Becker, non è qui possibile né necessario documentare. Un montaggio dei loro scritti non darebbe, come è avvenuto per i romanzi della prima fase, un risultato omogeneo.

Ognuno di essi, non tanto per sé, quanto per ogni singola opera, ha sviluppato moduli narrativi chiaramente identificabili e non trasferibili. Alfred Andersch ha definito la *Morte a Roma* una coreografia del momento politico e con ciò ha indicato la vicenda dei tempi ritmici, delle figure e degli orientamenti nel romanzo di Koeppen. Martin Walser ha denominato il suo metodo narrativo *Mimikry*: esso concorda perfettamente con la professione del suo eroe, un rappresentante. Riguardo a Grass e a Johnson, Walter Jens ha rilevato il carattere provinciale della tendenza al dettaglio e ha citato l'esempio italiano della letteratura di strapaese; Reinhard Baumgart ha spiegato le stesse circostanze di fatto nel suo saggio su *Piccola borghesia e Realismo*, dove giunge a questa conclusione: « L'intervento nell'ambiente piccolo-borghese non si giustifica affatto solo in sede estetica, come una specie di operazione artistica con lo scopo di disincagliare la narrativa arenata. La necessaria resa dei conti con il passato, l'intenzione politica e morale hanno provocato lo sguardo ad entrare nella storia. Di cose passate trattano in effetti e con speciale favore i libri di Böll, Grass e Johnson. Perfino Johnson, anche se descrive situazioni attuali della DDR, urta continuamente contro la borghesia statica, sprofondata nella sterilità e nella depressione »<sup>6</sup>.

Nelle opere citate, dai romanzi di Koeppen fino a *Felder* di Becker, possiamo cogliere una progressione che sarebbe certamente tradotta male con progresso. Il suo sviluppo è sottoposto alla legge della riflessione progressiva. In Johnson la difficoltà di scrivere storia nelle condizioni dominanti diventa già tematica, prima come congettura, poi come descrizione della descrizione. Anche la capacità portante del dettaglio non è più sicura; ai principi della prospettiva sempre più angusta e della *pars pro toto* non si presta più fiducia.

Una terza fase più recente, della letteratura tedesca del dopoguerra, fa di queste difficoltà nello scrivere la verità, il suo esclusivo soggetto. Gli avvenimenti si raggrinziscono: gli uo-

mini passano vicino gli uni agli altri. Uno si siede. Qualcuno mangia. La prospettiva stessa, dalla quale di solito procede la narrazione, diviene l'oggetto, come se non avesse più bisogno di altri problemi. Così nel *Dialogo dei tre che camminano* di Peter Weiss, nei raccontini di *Manig* di Lettau e in *Seguito della relazione* di Ror Wolf. Come in una fase precedente è avvenuto con Arno Schmidt, così anche qui vi è stato un isolato predecessore che dalle sue premesse ha subito tratto le conseguenze. Alludo a Helmut Heissenbüttel le cui prime opere sono apparse già nel 1954. C'è voluto un decennio perché se ne vedessero gli esiti.

Noi ci troviamo di fronte a una letteratura che non concepisce più se stessa come storiografia, una letteratura che elude la storia e che esprime questa sua elusione. I critici della destra le rimproverano « di elevare a programma la sua mancanza di natura », di essere « moda », « artificio », e scagliano tutte le invettive possibili del repertorio dell'irrazionalismo tedesco, che ha sempre di mira una presunta « purezza », ma con ciò in ultima analisi intende null'altro che la trasfigurazione di fenomeni pre-industriali. Tali reazioni sono ottuse; non sono neppure in grado di dare una struttura alle cose perdute per cui si arrabbiano tanto.

Da parte della estetica di partito della DDR, la più recente letteratura tedesca subisce una critica di sinistra che opera come sempre con concetti stalinisti e quindi non viene presa sul serio a Amburgo e a Francoforte, come non lo è a Praga o a Budapest. Anche questa critica volgarmarxista ha in mente i valori positivi; anch'essa come la sua antagonista conservatrice dell'Ovest scambia la retrocessione di metodo della produzione più recente con la vuota avanguardia; anch'essa preferisce affermare che la letteratura è responsabile dell'incapacità di esprimersi e dell'immobilità politica della società tedesca. Tale critica ripeterà senza fine il discorso che il romanzo o la letteratura sono « in crisi » anziché capire che d'ora in poi la letteratura è possibile solo in quanto crisi della letteratura stessa. Con ciò è già detto che letteratura come storiografia per il futuro non può fare a meno di verificare la propria possibilità. Anche dove si tenta espressamente in questa direzione, di recente nelle opere di Alexander Kluge, si mette in discussione non solo la materia di questa letteratura ma, prima di tutto, il metodo ad essa connesso; proprio per questo aspetto essa è superiore alla scienza

storica. Le risposte che trova non vanno oltre il testo, vale a dire non lasciano tranquilli. Storiografia sono, per esempio, *Biografie* di Kluge proprio perché si limita al gesto del registrare e i *Libri di testo* di Heissenbüttel corrispondono come critica del linguaggio in modo esemplificativo, ma esatto, alla condizione storica della Germania, un paese che, da entrambe le parti, ha fatto dell'eliminazione di ogni alternativa politica, il cardine della sua politica. Ma la storiografia come abbozzo ha bisogno di un futuro aperto. Poiché in entrambi gli stati tedeschi per futuro non si intende altro che il puro prolungamento degli indici di produzione, la loro situazione è in senso specifico senza prospettive e senza possibilità di essere indagata. Quanto più muta e irrapresentabile nella sua totalità, tanto più la storia tedesca è diventata loquace nei particolari. Atti, memorie, testimonianze oculari, protocolli, fotografie, statistiche, interviste, films, inchieste, perizie, nastri registrati, reportages, annotano questi particolari. La letteratura non può mettersi in concorrenza con questi « documenti ». Non c'è dubbio: la fiducia nel documento è cieca; scambia l'autenticità con la verità e ignora del tutto la problematicità di tutto ciò che sembra garantito dal puro e semplice bianco e nero della annotazione. Quello che resta immutato è il dubbio su tutti i condensati. Gli scrittori, di cui si è parlato, partecipano di questo dubbio e lo rendono produttivo. Devono misurarsi con la storia tedesca, ormai priva di linguaggio, e che tuttavia, come una figura di Beckett, seguita sempre a balbettare tra sé e sé.

<sup>1</sup> ALFRED DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, Olten 1961, pp. 131 sgg. (inizio del IV libro). [Trad. di Alberto Spaini, Milano 1963, pp. 137 sgg.].

<sup>2</sup> Golo Mann. La citazione è tratta dal capitolo *Von Stresemann zu Brüning*, «Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts», Frankfurt am Main 1958. [In italiano, *Storia della Germania moderna 1789-1958*, Firenze 1964].

<sup>3</sup> BERTOLT BRECHT, *Gedichte*, Frankfurt am Main 1961, vol. IV, p. 45. [Trad. di Ruth Leiser e di Franco Fortini, in B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, Torino 1965].

<sup>4</sup> Introduzione a *Histoire de la littérature anglaise*, del 1863; cito da RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, New York 1956. [In italiano, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, a cura di Pierluigi Contessi, Bologna 1956].

<sup>5</sup> Böll, Mundstock, Apitz, Böll, Richter, opere cit.

<sup>6</sup> L'articolo è riportato nel fascicolo 4 della «Neue Rundschau», Frankfurt am Main 1964.