

***Viaggio al termine della notte: forme di espatrio nella  
Nachwendezeit (Axolotl Roadkill di Helene Hegemann e  
Fief di David Lopez)***

Francesca Pistocchi  
(Università di Trento)

Abstract

Incentrandosi sui romanzi d'esordio di Helene Hegemann (*Axolotl Roadkill*, 2010) e di David Lopez (*Fief*, 2017), l'articolo intende illuminare i tratti ancora ambigui su cui si basa la narrativa europea del nuovo millennio. Scopo del contributo è analizzare, attraverso i due romanzi, la fisionomia di un *corpus* letterario sviluppatosi al di fuori dei paradigmi novecenteschi, cercando di individuare le cause dell'estraniamento e dell'alienazione che ancora gravano sulle macerie della vecchia *Heimat*.

Parole chiave: Riunificazione tedesca, Helene Hegemann, David Lopez, post-strutturalismo, postmodernismo

Abstract

Focusing on the debut novels by Helene Hegemann (*Axolotl Roadkill*, 2010) and David Lopez (*Fief*, 2017), the article aims to shed light on the still ambiguous features of 21st century European Literature. The goal is to analyze, through these two novels, the physiognomy of a literary corpus that developed outside 20th-century paradigms, trying to identify the causes of alienation and estrangement that still weigh on the ruins of the old *Heimat*.

Keywords: German Reunification, Helene Hegemann, David Lopez, Post-structuralism, Postmodernism



Francesca Pistocchi, Viaggio al termine della notte: *forme di espatrio nella  
Nachwendezeit (Axolotl Roadkill di Helene Hegemann e Fief di David Lopez)*,  
«NuBE», 2 (2021), pp. 121-150.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1068> ISSN: 2724-4202

***Jahrtausendwende* fra utopia e distopia: la *Popliteratur* del terzo millennio dalla Germania all'Europa unita**

Spesso la critica letteraria commette l'errore d'identificare il presente con il caotico entusiasmo che, un tempo, si sprigionò dalle macerie del muro di Berlino: eppure, dalla caduta della cortina di ferro ai nuovi *roaring twenties* si apre una parabola tutt'altro che lineare. L'anno 1989 rappresenta, nella storia tedesca così come in quella europea, l'ennesima cesura destinata a lasciare il segno nella più recente cronologia. Il confuso epilogo della guerra fredda viene registrato, nell'immaginario comune, come una sorta di seconda apocalisse o, quantomeno, come un definitivo congedo dal vecchio secolo e dai suoi conflitti – tanto interiori, quanto esteriori. Ciononostante, la generazione nata a cavallo della Riunificazione tedesca è ben lontana dal cancellare le sue radici, ma intende piuttosto ritesserne le fila, limitandosi a cambiare angolazione al proprio obiettivo. L'istinto primario è subito quello di rielaborare, attraverso uno sguardo tanto indifferente quanto estraneo, un passato collettivo dapprima articolabile esclusivamente attraverso una serie di tabù sociali e culturali: ancora oggi il nazismo, l'olocausto, il terrorismo vengono quotidianamente strappati dalla cornice originaria per essere poi ricontestualizzati nelle sale cinematografiche (cfr. Gras e Seibert 2011) o nelle novelle a sfondo storico che, intorno agli anni Novanta, iniziano a popolare le librerie (cfr. Neuhaus 2013, 23-36). La temporanea esaltazione con cui si tende a identificare l'intero arco del ventennio che seguirà gli eventi di quel cruciale 9 novembre viene immediatamente catalogata e protocollata dagli addetti ai lavori, e così le biblioteche e le accademie si riempiono di una nuova saggistica. In una civiltà nella quale le gerarchie (non solo generazionali) *sembrano* scomparse, i riflettori vengono rivolti in superficie, riportando alla luce una tradizione letteraria inaugurata da Rolf Dieter Brinkmann e parzialmente canonizzata

da Leslie Fiedler nel 1968.<sup>1</sup> Il definitivo disfacimento del macrocosmo novecentesco viene universalmente accolto come una seconda e più felice *Stunde Null*, “l’ora zero” in cui porre le fondamenta di un mondo *altro* e, per certi versi, *migliore*.<sup>2</sup> Dietro al gioioso slancio con il quale si rimescolano i cocci del muro, si nasconde in realtà un primo tentativo d’emancipazione e di autoaffermazione. In un acuto e lucidissimo articolo steso fra il settembre e l’ottobre del 2000, Dirk Frank traccia un’esauriente panoramica dell’*oggi*, illuminandone le principali caratteristiche quali l’esigenza di affrancarsi dalla logica del gruppo, il riscatto della storia in quanto percorso soggettivo dal valore arbitrario, nonché il recupero di una libertà d’espressione incondizionata atta a trascendere le precedenti etichette ideologiche: nella *tabula rasa* dell’Europa post-postmoderna, «one practically “invents” one’s past according to the needs of contemporary definitions and distinctions» (McCarthy 2015, 13).<sup>3</sup> La *Jahrtausendwende* esordisce dunque con una serie di manifesti all’indipendenza individuale: il desiderio di svincolarsi, a livello creativo e pratico, dal *Geschmacksterrorismus* del mercato editoriale e delle *élite* intellettuali novecentesche si trasforma in una necessità concreta (McCarthy 2015, 7). Da un lato, dunque, il bisogno di rinnovare i propri orizzonti spinge gli autori emergenti a sfoggiare una superficialità erudita pronta a trasformarsi in un nuovo strumento di ricerca: «We live in the surface of things» scrive il critico Gerd Gemünden riprendendo, nell’ormai lontano 1998, il postulato di Rolf Dieter Brinkmann, secondo cui «we make up this surface, there is nothing on the other side» (McCarthy 2015,

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo qui alla nota conferenza che, in quell’anno, il critico e scrittore statunitense tenne all’università di Freiburg. Trasformatosi in un saggio, il breve intervento porrà le basi di una nuova teoria del pop (cfr. Fiedler 1972).

<sup>2</sup> Parte della saggistica letteraria contemporanea è ancora oggi caratterizzata dallo sguardo ottimistico (quasi, si potrebbe affermare, pseudo-utopistico) con cui i critici si rivolgono al presente e ai suoi prodotti culturali (cfr., ad esempio, Gefen 2017).

<sup>3</sup> «Ognuno reinventa il proprio passato in base alla necessità di definizioni e demarcazioni» (salvo se diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive).

16).<sup>4</sup> In seconda istanza, tuttavia, l'ultima grande *Wende* della storiografia occidentale si configura come la meta conclusiva di un processo autodistruttivo innestatosi anni prima – un processo messo in atto dalla crescente liberalizzazione dell'industria dei libri e dal pensiero post-strutturalista di mostri teorici quali Barthes, Foucault e Genette. Nell'intelligente contributo *Die 90er, und dahinter die Unendlichkeit*, Diedrich Diederichsen riassume le innumerevoli sfaccettature che il termine «pop», ormai fuoriuscito dal suo campo d'azione e arrampicatosi su vette più alte, finisce per assumere nel corso dell'ultimo trentennio (McCarthy 2015, 18). L'inquietante certezza che il mondo sia costituito da un insieme di elementi *finiti*, la dilatazione dei confini spaziotemporali che intercorrono fra piani e realtà solo in apparenza distanti, lo spostamento della guerra al di fuori dell'indistinto *Spazio Schengen*, i continui scossoni sotterranei su cui l'Europa Unita costruisce il suo equilibrio non rappresentano che una piccola parte delle incognite affrontate (ma mai risolte) dalla letteratura più recente. L'altalenante cronologia che dal 1989 sfocia ai giorni nostri presenta numerose fratture, come se la Svolta per antonomasia avesse puntellato il panorama globale di crepe, la cui eco ancora rintrona. Nel loro volume dedicato alla narrativa del terzo millennio, Julia Schöll e Johanna Bohley (2011) riassumono perfettamente il paradosso di un'era le cui inesauribili possibilità d'azione si consumano nel breve arco di un lustro: questa sensazione di stasi, diffusasi a partire dal 1995, verrà immortalata dai toni sarcastico-irriverenti di Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg e Benjamin v. Stuckrad-Barre.<sup>5</sup> Nel 2001, infatti, lo strano

---

<sup>4</sup> «Viviamo sulla superficie delle *cose* [...] costruiamo tale superficie, dall'altra parte non esiste nulla». È inoltre importante sottolineare come Gemünden si riferisca, in tal caso, all'eredità che Brinkmann lascia ai posteri: secondo quest'ottica, dunque, il tempo che segue la riunificazione tedesca non implode in una *tabula rasa* globale, ma affonda le sue radici in un sottobosco culturale ben preciso.

<sup>5</sup> Ma si veda qui anche il saggio di Dirk Frank (2011, 27-51).

*popkulturelles Quintett* dona alle stampe *Tristesse Royale*, sorta di piccola locandina dell'immobilismo contemporaneo. L'impressione di essere ormai giunti al di là del limite s'impadronisce dell'immaginario comune e permea romanzi e liriche di un'attesa che si dilata oltre ai più recenti traumi, *abituandosi* ad essi. In una simile cornice, l'11 settembre 2001 non potrà che rappresentare la tragica destinazione di una brevissima epoca d'oro, confermando i timori di chi attendeva nuove apocalissi.<sup>6</sup> Un secondo crollo, dunque, si appresta a tingere di ombre inedite il palcoscenico globale: ma questa volta, ad essere spazzate via sono le *Twin Towers*, simbolo per eccellenza della *forma mentis* e del *modus operandi* con i quali la modernità seguita a identificarsi. Il paradigma neoliberale secondo cui chiunque può accedere a qualunque realtà (lavorativa, affettiva, sociale) subisce un improvviso arresto e si rapprende in se stesso. La grande crisi finanziaria del 2008 spinge sull'acceleratore di un già precoce tramonto, gettando l'economia planetaria in una lenta ma costante recessione da cui ancora non sembra esserci via d'uscita. A livello microscopico, la quotidianità si modifica e le *semplici storie* messe in vendita da giovani romanzieri sugli scaffali dei negozi si sedimentano in un'indeterminatezza perenne: la letteratura non *racconta* più nulla, ma *si fa raccontare*. Ricorrenti sono soltanto le allusioni alla precarietà dei rapporti umani, all'instabilità della situazione politica, alla volubilità dei confini in cui si circoscrive uno spaziotempo definibile come *transazionale*.<sup>7</sup> All'interno di questo limbo, la *Heimat* non si annulla: essa si ricodifica, seguendo i principi post-strutturalisti secondo i quali la finitezza

---

<sup>6</sup> Il lungo componimento di Hendrik Jackson *schutz vor nachstellung – meiner vorstellung nach*, concepito in seguito all'attentato delle Torri Gemelle, è forse la più esaustiva testimonianza dell'universale sconcerto in cui l'immediato presente, dopo i primi *exploit*, sprofonda. Si veda qui l'antologia lirica edita da Steffen Popp (2018, 156) e l'introduzione del curatore (Popp 2018, 5-28).

<sup>7</sup> Già nel 1998 Pierre Bourdieu sintetizzava il moderno sentire attraverso il noto assioma «la précarité est aujourd'hui partout» («al giorno d'oggi, la precarietà è ovunque»). Sarà Zygmunt Bauman a suggellare le parole d'ordine su cui si erge il nuovo millennio:

che caratterizza l'universo e, più nello specifico, l'espressione linguistica può essere rimanipolata fino a dissolversi nelle sue innumerevoli varianti (cfr. Herrmann, Smith-Prei e Taberner 2015; Taberner 2017). L'onda d'urto della guerra in Medio Oriente, iniziata proprio con l'attentato alle Torri Gemelle, giunge alle sponde del vecchio continente nel 2015 sotto forma di ondata migratoria – ondata che, secondo Taberner, provoca la definitiva morte dell'ideale cosmopolita, in quanto riporta in superficie problematiche apparentemente rimosse. La nazione non cessa di esistere ma, per alcuni, trasferisce le sue frontiere sul confine del Mediterraneo. Per altri, invece, la *patria* sopravvive solo nel contatto con l'*estraneo*, ovvero il forestiero che forestiero più non è, lo straniero che si nasconde nella propria sfera domestica. La generazione nata al di là della cortina di ferro deve fare i conti con l'inspiegabile disorientamento che pervade il nostro tempo e le cui tracce si perdono nel ricordo del vecchio secolo: l'inquietudine d'essere germogliati in una mappa priva di punti cardinali si mescola alla frustrante incapacità di rivendicare un ruolo preciso sulla scacchiera dell'*oggi*. Se la *Heimat* tradizionale era legata alla memoria e ai luoghi da essa attraversati, il *transnazionalismo* odierno ne rappresenta il superamento finale: riconfigurando la fisionomia geografica e politica del pianeta, se ne ricodifica anche la percezione emotiva (Gerstenberger 2015, 98). Lo scrittore impara così a rimaneggiare le coordinate precedenti per coniugarle al presente, adottando l'atteggiamento del riciclatore seriale che non butta

---

«*insecurity* (von Arbeitsstelle, Ansprüchen und Existenzgrundlage), *uncertainty* (im Hinblick auf die zukünftige Kontinuität derselben) und *unsafety* (sowohl des eigenen Körpers und Ich als auch des damit Verbundenen, wie der Gemeinschaft, in der das Individuum sich bewegt oder seinem Besitz)» (cfr. Schöll e Bohley 2011, 72); «*insicurezza* (sul posto di lavoro, così come nell'ambito delle esigenze personali e, in generale, dell'esistenza umana), *incertezza* (in riferimento alla scarsa stabilità della *routine quotidiana*) e *minaccia* (del proprio corpo, dell'*io* e di tutto ciò che lo definisce, come la comunità in cui l'individuo si muove o il concetto stesso di proprietà)».

via nulla – un atteggiamento, fra l'altro, ben visibile anche in ambito cinematografico (cfr. Abel 2013).<sup>8</sup>

Se si restringe il campo d'indagine agli ultimi dieci anni, si può notare come la dilatazione di questo nuovo regno dell'incertezza abbia inglobato ogni singolarità culturale e sociale, condensandosi in un limbo dai contorni talvolta perturbanti. Questa terra di nessuno, battezzata da Marco Abel con l'ingegnoso termine di «Now-here land» (2013, 75), trasgredisce le barriere poste fra Stato e Stato, creando una strana ma stagnante unanimità d'intenti. Il fallimento del *migliore dei mondi possibili* trascina l'umanità in un'apatia da cui non sembra esserci scampo – ed è appunto su quest'impotenza che la parola ricostruisce la sua fisionomia.

L'inerzia di una vita sempre uguale a se stessa, il fallimento dell'utopia rappresentata dalla Riunificazione, la persistenza di un equilibrio economicamente e politicamente labile, lo svuotamento del tempo anteriore e dei suoi assiomi, l'impressione di aver già visto tutto ciò che si poteva vedere sono alcune delle tematiche ricorrenti nel romanzo che segna l'esordio della giovanissima Helene Hegemann. La peculiarità di *Axolotl Roadkill* (2010) è pienamente inscritta nel curioso idioma in cui la voce narrante si esprime: l'autrice, difatti, sillaba una sorta di *esperanto* comune a svariate realtà europee, ponendosi a capo di una letteratura pronta a trascendere i limiti nazionali.<sup>9</sup> Fra i parlanti di questa nuova lingua dalle fisionomie

---

<sup>8</sup> Nel cortometraggio *Séance* di Christoph Hochhäusler, l'umanità, emigrata sulla luna, ha ormai rimosso ogni ricordo della sua esistenza precedente, e il vecchio pianeta sopravvive soltanto nella memoria di una donna inspiegabilmente immune all'amnesia collettiva. Attraverso una carrellata di fotografie, la cinepresa ripercorre la storia terrestre e tenta di ricostruirne il significato. La *Heimat*, intesa qui come un'evanescente ma irrinunciabile dimensione d'appartenenza, si condensa in un'oscura nostalgia per la nostalgia stessa: «a *Sehnsucht* “for” the state of *Sehnsucht* [...] for something that they actually are able to recollect» (Abel 2013, 7; «una *nostalgia* per uno stato di *nostalgia* [...] per qualcosa che [gli esseri umani] sono in grado di ricordare»).

<sup>9</sup> Il romanzo, pubblicato per la prima volta da Ullstein nel 2010, fu tradotto in italiano per Einaudi da Isabella Amico Di Meane in quello stesso anno. Curiosa, nel titolo,

ibride può essere annoverato anche lo scrittore francese David Lopez: *Fief* è l'enigmatico titolo della sua opera di debutto, uscita sette anni dopo il concettoso monologo interiore della collega tedesca. Ad unire i testi, in apparenza così dissimili l'uno dall'altro, è la ricorrenza di uno *status* emotivo originatosi ai piedi del vecchio Muro e diffusosi a livello trasversale sull'intera superficie europea, defluendo dalla Capitale tedesca fino agli antipodi del Vecchio Continente. La fanciullezza raccontata dai due giovani romanzieri pare destinata a consumarsi nell'anonimato, nell'esitazione, nell'attesa di una svolta che non sopraggiunge mai. In entrambi i casi, i protagonisti enunciano in prima persona un *sentire* collettivo, abbandonandosi allo smarrimento esalato dai resti dell'ultima *Wende*. La Berlino senza volto della Hegemann e le periferie semi-parigine di Lopez non sono inscrivibili in nessun atlante convenzionale, riflettono invece l'insopportabile angoscia che abitualmente si libra da un universo in perpetuo divenire. Nel «territoire [...] total» generatosi alle sponde della *Wiedervereinigung*, l'uomo tenta un'ultima, disperata «*désidentification avec le monde d'hier*» (Gefen 2017, 190),<sup>10</sup> spesso e volentieri equiparato alla Germania e alle sue ferite novecentesche. Nonostante le sostanziali differenze che intercorrono fra i due *enfants terribles* Hegemann e Lopez,<sup>11</sup> i personaggi generatisi

---

l'assenza del termine *Axolotl*, la cui pregnanza allegorica ricopre un ruolo centrale nell'arco narrativo.

<sup>10</sup> «*Disidentificazione con il mondo di ieri*».

<sup>11</sup> I monologhi interiori di Helene Hegemann e David Lopez differiscono sia dal punto di vista stilistico, sia dal punto di vista tematico: se l'autrice tedesca intesse un vero e proprio labirinto linguistico, abbandonandosi ad una sorta di schizofrenia creativa in grado di consumare tanto la parola quanto il parlante, Lopez sembra invece prediligere un modello espressivo più tradizionale. In *Fief* la narrazione scorre con velocità cristallina, seguendo la stessa logica di un racconto condiviso con i propri amici all'ombra di un bar provinciale. La protagonista di *Axolotl Roadkill*, al contrario, cela la sua storia dietro ad un *flusso di coscienza* dai toni provocatoriamente deliranti: in questo caso, il pubblico non ha certo la sensazione di parlare con un conoscente o con un vecchio compagno di giochi, ma si perde in uno spazio mentale indefinito e privo di coordinate.



dalla loro penna passeggiano su vie parallele: essi, infatti, si riappropriano di uno spazio lasciato *in bianco* appositamente per loro,

sans céder ni au passéisme ni à une illusion identitaire essentialiste, sans proposer de panacée politiques contre les mutations sociales, sans espérer ni miracles ni épiphanies proustiennes (Gefen 2017, 191).<sup>12</sup>

Il traguardo di un tale cammino è «constructiviste» (Gefen 2017, 191), ma in un modo diverso rispetto a quello concepito dalle *Belles Lettres* del secolo precedente. Mifti e Jonas, gli irriverenti eroi delle due novelle, non fanno altro che vagare in un'esistenza estranea: la droga, la box, gli amici di sempre, i techno-club berlinesi, le spaccionate nella più tranquilla Nemours finiscono per somigliarsi, rimescolandosi in un gorgo che divora l'hinterland della cosiddetta civiltà. Questi bizzarri Holden<sup>13</sup> raccontano un'adolescenza ai margini, indolente ma spaventosamente consapevole, disillusa ma ancora (a modo suo) sognatrice. Incapaci di *assegnare un appellativo* alla ridondante routine in cui si ritrovano prigionieri, i due ragazzi si abbandonano ad una serie di eccessi, attraversando in lungo e in largo un

---

Inoltre, nonostante Mifti e Jonas si trovino a condividere le medesime esperienze familiari ed emotive (entrambi sono orfani di madre, entrambi sopravvivono all'interno di cornici domestiche e umane totalmente disfunzionali), la penna di Helene Hegemann libera una violenza che Lopez preferisce soffocare in un'ironia amara. *Fief* sfoggia un sarcasmo leggero, piacevole, e tenta di trasformare il dramma quotidiano in curioso aneddoto, mentre in *Axolotl Roadkill* non c'è traccia di *divertissement* – semmai, di scherno.

<sup>12</sup> «Senza cedere al *passatismo* né ad un'illusione identitaria *essenzialista*, senza scagliare panacee politiche contro le mutazioni sociali, senza affidarsi a miracoli o ad epifanie proustiane».

<sup>13</sup> La Hegemann venne a più riprese definita dalla stampa come una sorta di nuovo *Salinger* della letteratura tedesca contemporanea (cfr. Kronen 2010, 60-62).

organigramma immaginario che l'attuale geografia non è in grado di contemplare. Il loro cammino, di conseguenza, si farà sempre più circolare fino a perdersi in un *viaggio al termine della notte* dalla meta irraggiungibile.<sup>14</sup>

### **«Notre ville c'est une cuvette»:<sup>15</sup> topografia del non-luogo fra Berlino e Nemours**

Mifti, la Christiane F. del terzo millennio generatasi dalla visionaria insolenza di Helene Hegemann, vive in una Berlino anonima e sfigurata, le cui tinte saturate e le cui fattezze deformi risultano ormai irriconoscibili a qualsiasi spettatore. Dispersa in una città che di città non ha più nulla, l'adolescente trascorre il tempo vagando fra l'appartamento dissestato e le strade della capitale, sperimentando ogni droga esistente sul mercato e discutendo di filosofia con l'amica Ophelia. A circondare la ragazza è una famiglia disfunzionale, composta da una sorella imprenditrice, un fratello dedito alle dipendenze e un padre bohemien tanto indifferente quanto ipocrita. La madre è scomparsa, lasciando dietro di sé una scia di traumi dichiaratamente irrisolti. La metropoli non appare mai, eppure permea l'intero scenario emotivo, ergendosi a specchio astratto in cui i protagonisti riflettono il proprio peregrinare senza meta. «Ich bin in Berlin» afferma la sedicenne, ponendo l'accento sulla *Großstadt* per antonomasia solo per poi sottolinearne il carattere fittizio e allucinato: «es geht um meine Wahnvorstellungen» (Hegemann 2020, 22).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Il romanzo di Louis-Ferdinand Céline viene esplicitamente citato da Lopez (2017, 85-98).

<sup>15</sup> «La nostra città è una vaschetta» (Lopez 2019, 178). Per l'originale, si veda Lopez (2017, 195).

<sup>16</sup> I riferimenti bibliografici in tedesco sono tratti dall'ultima edizione del romanzo, pubblicata nel 2020 («Mi trovo a Berlino. Queste sono le mie allucinazioni», Hegemann 2010, 18).

Il giovane pugile Jonas, l'impassibile alter-ego letterario di David Lopez, risiede nella più ristretta Nemours, una «petite ville» circondata dalle colline, vicina a Parigi ma non abbastanza da subirne l'influsso. Contrariamente a quanto accade in *Axolotl Roadkill*, qui lo sfondo urbano rimane senza nome: è la critica a contestualizzarne la posizione geografica, scorrendo nella «France profonde» abbozzata dall'autore un quadro di genere «mal défini [...], périphérique, périurbain», insomma una terra incognita della quale *non si sa quasi nulla* (Menusier 2018).<sup>17</sup>

Lo spazio in cui si muove il moderno *flâneur* sembra sorgere al di là della cartografia tradizionale e degli emblemi che la Storia si lascia alle spalle: nella Berlino di Mifti non c'è nessuna Porta di Brandeburgo, nessun Potsdamer Platz, nessun Reichstag – il paesaggio si riduce ad un insieme di fabbricati malridotti nei quali l'essere umano si rinchiude con il solo intento di smarrirsi e/o annientarsi. I riferimenti topografici si limitano a gettare sulla pagina il nome di qualche via, come la Oranienburger Straße del quartiere di Mitte (Hegemann 2020, 112), luogo in cui Mifti, in compagnia di un sordido tassista, incrocia niente meno che Heiner Müller – qui definito uno *sceicco* di cui non ci si ricorda nemmeno più il volto: «und wenn jemand blöd ins Auto geguckt hat, haben wir gewunken wie dieser Scheich, wie heißt der denn noch mal?» (Hegemann 2020, 112).<sup>18</sup> Sopra un palcoscenico permeato esclusivamente da «Nicht-Orte» quali «Flughäfen, Hotels und sonstigen Verkehrsknotenpunkte» (Nell 2013, 155),<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> «Una Francia profonda [...] mal definita, periferica, periurbana».

<sup>18</sup> «e quando qualche imbecille guardava dentro all'auto salutavamo con la mano come quello sceicco, com'è che si chiama?» (Hegemann 2010, 109). Non è da escludere che, nella *Umgangssprache* rimasticata da Mifti, la parola *Scheich* (letteralmente sceicco) equivalga al più noto intercalare inglese *guy* o *dude*. In tal caso, Heiner Müller comparirebbe nelle anonime vesti di un *tizio qualsiasi*.

<sup>19</sup> «Non-luoghi [...] quali aeroporti, hotel e nodi stradali». Il concetto di non-luogo viene teorizzato per la prima volta dall'antropologo francese Marc Augé nel celebre saggio *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, pubblicato nel 1992 e tradotto in italiano nel 1996. A dieci anni dalla caduta del muro, la critica tedesca si è

i simboli-cardine che avevano contrassegnato le epoche precedenti si annullano fino a scomparire. Il principio è quello che caratterizza il linguaggio cinematografico autografato *Berliner Schule*, i cui registi vagabondano ai margini di una modernità dispersa fra parchi, autostrade abbandonate ed edifici in perenne fase di ristrutturazione: l'odierno *Mr. Bloom*, dunque, non ha bisogno di attraversare i vecchi confini, poiché essi non esistono più (cfr. Cook et. al. 2013). Così come *Lola*, la celebre eroina di Tykwer, attraversa l'Oberbaumbrücke (uno dei punti strategici della guerra fredda)<sup>20</sup> con distaccata nonchalance, anche Mifti percorre l'intera mappa cittadina senza mai davvero rendersi conto di dove si trova. I cosiddetti «Lieux de Mémoire»<sup>21</sup> novecenteschi vengono sostituiti da zone franche, espressione del dilagante anonimato con cui si schiude il terzo millennio: la vita si sposta nei suburbi ancora privi di una precisa identità storica, destinati a rimanere inabitati o quantomeno esclusi dalla civiltà (Grimm 2007, 486-487).<sup>22</sup> I *Doppelgänger* di Hegemann e Lopez tendono in effetti all'isolamento assoluto e cercano rifugio negli alloggi sottosopra degli amici, all'interno di ambienti dominati dall'alcool, dal rap, dalla *techno* e da droghe più o meno leggere. Al di fuori delle pareti claustrofobiche in cui ci si dimentica di se stessi, il mondo è tutto uguale. Eppure, anche gli interni sono preda di una ripetizione compulsiva, e così i protagonisti rimangono prigionieri dei loro rituali: l'accumulo ossessivo di esperienze estreme non possiede nulla di

---

appropriata di tale nozione, essendo forse la più adatta a qualificare lo *status* emotivo della Germania cosiddetta *Postwende*.

<sup>20</sup> Il ponte, eretto fra i quartieri di Kreuzberg e Friedrichshain, rappresentò fino agli anni Settanta la *terra di nessuno* per antonomasia: infatti, durante la guerra fredda, esso fungeva da luogo di scambio per prigionieri politici (cfr. Münch 2007, 119).

<sup>21</sup> «Luoghi della memoria». I *Lieux de Mémoire* vengono teorizzati dallo storico Pierre Nora fra il 1984 e il 1992. Tale concetto si sviluppa su quello di memoria collettiva, enunciato per la prima volta dal sociologo Maurice Halbwachs. Per un'analisi accurata e precisa di tale nozione nell'ambito dei *memory studies*, si veda Erll e Young (2011, 22-27), ma anche Erll e Nünning (2008, 19-74).

<sup>22</sup> La teoria di Grimm è perfettamente applicabile anche alla prosa, e in particolare alla narrativa «pop» contemporanea (Schöll und Bohley 2011, 15).

liberatorio, ma normalizza l'eccesso in quanto tale, sovrapponendolo alla piatta *ville-cuvette* medioborghese nella quale ognuno è rinchiuso.

Se Jonas descrive Nemours in termini talmente vaghi da far perdere l'orientamento perfino al lettore più puntiglioso, è per sottolineare l'atmosfera d'incessante attesa, l'opprimente stasi che si sprigiona dai boschetti, dai praticelli finemente curati e dalle case di lusso buone solo a ospitare feste o bizzarri tornei di carte. Nel capitolo *Baromètre*, il ragazzo ripercorre l'infanzia e l'adolescenza, inscrivendole nella cornice onirica di un'eterna vacanza – estiva, autunnale, invernale, in poche parole *circolare*: le stagioni si susseguono e la quotidianità si piega nell'ombra della *repetitio* «quand j'étais petit», posta in cima ad ogni paragrafo e ad ogni ricordo, quasi si trattasse di ribadire un mantra. Fra risse, piste per le biglie e partite a pallacanestro, Jonas traccia una spirale destinata per sua natura a concludersi in un grottesco eremitaggio a base di cannabis: l'universo esterno, con le sue palle di neve e i suoi alberi carichi di ghiande, viene cancellato. La violenza e la frustrazione, dapprima libere di scorrere per le strade, si addensano nell'inespressività delle mura domestiche e da allora «on ne se lance plus de ballons de basket dans la gueule. On ne se lance plus que des insultes» (Lopez 2017, 144).<sup>23</sup>

Allo stesso modo, Mifti passa le giornate rintanata nella cameretta, fra le lenzuola intrise dei resti della nottata precedente. Gli unici sprazzi di lucidità avvengono proprio nell'entropia del suo appartamento, ciò che avviene *al di fuori* si accumula sul foglio senza nessun criterio. Alla perimetria sconquassata della metropoli si sovrappone quella delle case visitate dalla narratrice: queste gabbie protettive non sono che lo specchio della Berlino *post-Wende*, la cui priorità sembrerebbe essere quella di danzare selvaggiamente al ritmo di una musica ormai estranea ad ogni ortodossia – fin dalla prima pagina, infatti, Helene Hegemann parla di udire in sottofondo

---

<sup>23</sup> «Non ci lanciamo più i palloni da basket in faccia. Ci lanciamo solo insulti» (Lopez 2019, 134).

un «harter Track» dalla consistenza «ruvida», la cui eco tende a rimbombare nella stanza per ore (Hegemann 2020, 8).<sup>24</sup> Con la sua struttura disorganica e frammentaria, la *techno* è infatti la sola colonna sonora in grado di riassumere la ridondanza che caratterizza il panorama odierno. Nella traballante serialità del presente non c'è posto per i conflitti generazionali – così Mifti *prenderà atto* dell'abbandono paterno semplicemente entrando nell'abitazione del genitore e scoprendoci un cantiere popolato da sontuosi «Rokokomöbelstücke» (Hegemann 2020, 186).<sup>25</sup> L'appartenenza del padre ad una sinistra ultraborghese e decadente viene tradita proprio dall'aspetto pomposo e al contempo sciatto della dimora. La confusione ideologica subentrata alla caduta del muro si concreta in nuovi punti cardinali come, nel caso berlinese, la Auguststraße, Prenzlauer Berg e i quartieri dell'ex DDR che le nuove élites ricostruiscono a loro immagine e somiglianza: «Mein Vater» spiega sardonicamente Mifti ad un invisibile quanto omologato interlocutore:<sup>26</sup>

ist eins von diesen linken, durchsetzungsfähigen Arschlöchern überdurchschnittlichen Einkommens, die ununterbrochen Kunst mit Anspruch auf

---

<sup>24</sup> L'aggettivo «ruvido» proviene dalla versione italiana a cura della traduttrice Isabella Amico Di Meane. La musica techno rintrona per l'intero romanzo, lo stesso linguaggio ne segue il ritmo, scandendo la corsa di Mifti nella Berlino contemporanea. Non è un caso, in tal senso, che anche la colonna sonora di *Lola rennt* sia inscrivibile nella sovrabbondante ripetitività del genere *techno* (cfr. Flinn 2004, 197-213).

<sup>25</sup> «mobili rococò» (Hegemann 2010, 184).

<sup>26</sup> Ad eccezione della voce narrante, i personaggi della Hegemann si riducono ad un insieme indistinto di figurine interscambiabili. Nel secondo capitolo, infatti, Mifti parla con una «heterosexuelle Kommunikationsdesignerin in blaugraugestreifter Strickjacke» (Hegemann 2020, 11) («designer della comunicazione donna eterosessuale avvolta in un cardigan a righe grigie e blu», Hegemann 2010, 7). Il fratello viene descritto come un piccolo clone di Marlon Brando, mentre la sorella «Annika ist das, was man eine Mischung aus Beate Uhse, Alice Schwarzer und Mutter Teresa nennt» (Hegemann 2020, 18) («Annika è quello che si dice un mix tra Beate Uhse, Alice Schwarzer e Madre Teresa», Hegemann 2010, 14).

Ewigkeit machen und in der Auguststraße wohnen (Hegemann 2020, 11).<sup>27</sup>

La mancanza di un luogo d'identificazione e l'inarrestabile declino dei territori già colonizzati da *altri* spinge gli antieroi di Hegemann e Lopez ad appartarsi, cercando asilo fra locali dall'aspetto modaiolo e impersonale o, meglio ancora, presso i compagni di sventura – l'eroinomane Ophelia per Mifti e una sfaticata *crew* di sballati professionisti per Jonas. Le *Versailles* tutt'altro che dorate in cui la vita si ritira sono necessarie alla sopravvivenza umana: all'interno di una realtà eternamente impegnata a clonarsi, la puerile edificazione di non-luoghi o di «hétérotopies [...] régies par leurs propres systèmes de représentation» (Gefen 2017, 191),<sup>28</sup> si trasforma in un'urgenza imprescindibile – un'urgenza simile a quella con cui i bambini, molto prima di avviarsi all'età adulta, edificano i loro castelli di cartone.

**«Ich weiß komischerweise genau, was ich will: nicht erwachsen werden»:**<sup>29</sup> *Anti-Bildungsromane*

Nel categorico rifiuto dei paradigmi culturali precedenti, Mifti e Jonas incarnano la nuova frontiera di un individualismo dai tratti *assolutisti*, frutto di una logica di mercato che impone la liberalizzazione degli affetti e il

---

<sup>27</sup> Hegemann 2020, 11 («[mio padre] è uno di quegli stronzi sinistrorsi e decisionisti con reddito superiore alla media che vivono nella Auguststraße e fanno arte con l'idea che sia eterna», Hegemann 2010, 7). Il tema del contrasto generazionale è centrale nell'opera della Hegemann (cfr. Rapp 2010; Smith-Prei and Stehle 2015, 132-153). La descrizione della figura paterna contiene tratti autobiografici, specialmente se si considera la posizione del padre di Helene, Carl Hegemann, rinomato artista berlinese. Egli ha infatti ricoperto per anni il ruolo di «Chefdramaturg» presso la leggendaria Berliner Volksbühne a Rosa-Luxemburg-Platz.

<sup>28</sup> «eterotopie [...] amministrate dai propri sistemi di rappresentazione».

<sup>29</sup> «So benissimo cosa voglio: non voglio crescere» (Hegemann 2010, 11). Per l'originale cfr. Hegemann 2020, 15.

conseguente abbandono di qualsiasi parola d'ordine definibile come *collettiva*. Al di là della frontiera nazionale e del pensiero ideologico, i protagonisti dovranno contare solo su loro stessi, tentando di mappare il presente attraverso la sua superficie. Il mondo viene percepito come un insieme di manifesti e precetti già abbondantemente sperimentati se non addirittura riciclati, riconvertiti, riutilizzati, ricollocati in innumerevoli contesti: su di essi, il narratore intesse i propri abiti, convertendo la materia citazionale ormai svuotata in semplice performance. La *mise en scene* dei vecchi postulati non si limita a cercare un compromesso fra passato e futuro, ma intende inscrivere gli attori nella «Jetztzeit [...], in der man gerade lebt» (Schumacher 2019, 167).<sup>30</sup> Porsi in primo piano di fronte alla cinepresa dell'*oggi* significa esercitare, a livello pratico, un libero arbitrio che consente allo scrittore di accatastare nozioni, di riplasmare il significato (e talvolta perfino il significante) dei dogmi pregressi, di costruire una personalità ibrida fra arte e vita, dissacrando l'universo circostante per consacrare la propria persona. Su tale specifico esibizionismo, consapevole e insieme avventato, si sviluppa tutta la letteratura «pop» degli ultimi vent'anni, nonché il dilagante fenomeno del Poetry Slam.<sup>31</sup> L'esigenza di rimarcare un'identità dai contorni spesso fluttuanti, il narcisismo tipico di una società in cui domina l'ideale *self-made*, l'assenza di coordinate emotive capaci di sintetizzare e catalizzare la ribellione spinge i personaggi a ripiegarsi nel loro ego, abbandonandosi a fantasie private, a stravaganti visioni o ad eccentrici flussi d'*in-coscienza*. L'assenza dei conflitti tradizionali e, dunque, del motore fondamentale su cui s'innesta ogni processo d'emancipazione, deve essere colmata – pena, la permanenza in un limbo fra l'infanzia e l'età

---

<sup>30</sup> «Nel *presente* [...] in cui *adesso* viviamo».

<sup>31</sup> Nonostante il clamoroso successo che accompagna il suo debutto in Europa, lo slam di poesia si addenserà nelle proprie élites a partire dai primi anni 2000, restringendosi fino a scomparire quasi del tutto.



adulta. «Arbeit, Beruf, Politik spielen keine Rolle» spiega Carsten Gansel già nel 2003:

Generationskonflikte existieren nicht, das Verhältnis etwa zu den Eltern wird nicht explizit thematisiert, die Notwendigkeit zur Rebellion gegen sie entfällt. Stattdessen steht das Ausleben von Hedonismus im Zentrum, es geht um Sex, Drogen, “Abhängen”, Kiffen (Gansel 2003, 243).<sup>32</sup>

Il debutto letterario della sfacciata e coltissima Helene Hegemann reca un titolo a dir poco enigmatico: cos'è un *Axolotl*? Cosa vorrebbe dire *Roadkill*? Si tratta di un allegro nonsense? Forse la scrittrice voleva provocare il suo pubblico, forse si è divertita a stuzzicare la creatività pseudointellettuale dello spettatore medio? La risposta giunge quasi in coda al libro – in particolare, dopo l'ennesimo anatema scagliato da Mifti sulla pagina bianca: «ich traue mich nicht, am morgen zu denken, ich traue mich eigentlich überhaupt nicht, zu denken» (Hegemann 2020, 135).<sup>33</sup> Ciò che segue questa frase assomiglia molto ad un'improvvisa quanto ironica epifania. Dopo aver assunto una dose eccessiva di eroina, la ragazza suona alla porta di Simon, l'ennesimo soggetto poco raccomandabile di Neukölln. L'uomo possiede un'intera compagine di strani animali, fra cui un «nachtaktiven mexikanischen Schwanzlurch [...], der pink ist oder zumindest sehr, sehr rosa» (Hegemann 2020, 136).<sup>34</sup> La *salamandra molto, molto rosa* è un «Babyaxolotl», una creatura davvero curiosa perché destinata a rimanere per sempre sospesa in uno stato larvale, o meglio, a metà fra una

---

<sup>32</sup> «Il lavoro, la professione, la politica non hanno più alcuna importanza [...] i conflitti intergenerazionali sono scomparsi, il rapporto con i genitori non viene [mai] esplicitato, i figli dimenticano ogni esigenza di ribellione. Al centro, invece, s'erge un edonistico autocompiacimento, un “fattela pija bene” tutto sesso, droga e quieti spinelli».

<sup>33</sup> «Non oso più pensare al domani, a dire il vero non oso proprio più pensare» (Hegemann 2010, 132).

<sup>34</sup> «Una salamandra messicana notturna, rosa shocking o quantomeno molto, molto rosa» (Hegemann 2010, 133).

fanciullezza perenne e la piena maturità – gli *axolotl*, infatti, possono riprodursi. Le buffe e singolari fattezze dell’anfibio («komische kleine Tentakel, blaue Knopfaugen und das freundlichste Lächeln, das ich je gesehen habe»)<sup>35</sup> conquistano Mifti, che subito riconosce nella bestiolina un perfetto sosia: entrambi sono bloccati in un’eternità puerile, entrambi completano il proprio ciclo vitale nel giro di 15 anni, entrambi vantano una natura liminale e difficilmente classificabile all’interno di un immaginario standardizzato, entrambi sono in via d’estinzione, entrambi appartengono ad un sottomondo di cui nessuno è a conoscenza. La metafora dell’assolotto, del resto, ricorre anche in una novella di Julio Cortázar: la Hegemann non inventa nulla, non *vuole* inventare nulla, ma rimescola i tasselli del puzzle postmoderno che è alla base del suo microcosmo.<sup>36</sup>

La medesima permanenza in uno stadio embrionale è inoltre racchiusa nel *feudo* di David Lopez, sorta di placenta protettiva dalla quale è proibito scappare. Similmente alla coetanea berlinese, Jonas innalza il suo latifondo sulla base dei grandi classici come Céline, Defoe o Voltaire. Nel capitolo *Virgule*, l’amico intellettualoide e gemello antitetico del protagonista, un certo Lahuiss (che nella sagace traduzione di Giulio Sanseverino e Marina Di Leo diventa l’indefinibile Truc),<sup>37</sup> propone ai compagni un esercizio di dettato. La banda si prepara ad allestire una grottesca parodia del sistema scolastico francese e inizia a distribuire penne, bigliettini, spinelli. Essendo quella di Truc-Lahuisse una conferenza *al contrario*, ognuno

---

<sup>35</sup> Hegemann 2020, 136 («Ha piccoli strani tentacoli, occhi blu a bottone e il sorriso più dolce che abbia mai visto», Hegemann 2010, 133).

<sup>36</sup> La novella in questione è compresa in varie raccolte dell’autore, fra cui il suo *Bestiario* (1951) (cfr. Baer 2015, 162-186).

<sup>37</sup> «Lahuiss, *verlan*, cioè inversione sillabica, di *celui-là* (“quello là”) [è] un personaggio duplice, a metà fra il feudo della combriccola di Jonas e frequentazioni più altolocate. Non potendo riproporre l’inversione sillabica [...] abbiamo optato per “Truc”, soprannome che [...] mantiene la genericità di “coso” e, rievocando l’italiano “trucco”, ne suggerisce il carattere di doppiezza» (Sanseverino e Di Leo 2020).

si diverte a sfoggiare un'ostinata quanto indifferente ignoranza, evidenziando con orgoglio le innumerevoli cantonate grammaticali. Il brano scelto, trascritto dall'improbabile docente su un piccolo taccuino, proviene da quello che si potrebbe definire un *mostro sacro* del patrimonio letterario europeo: si tratta niente meno che di Louis-Fernand Céline e del suo *Viaggio al termine della notte*. La costante interruzione della lettura è a dir poco fastidiosa e il *moloch* romanzesco si frammenta in un insieme di frasi sconnesse. Il senso del testo si disperde nel fumo della sala, consumandosi nello stesso modo in cui si consumano i «joints»<sup>38</sup> fra le mani degli scolari. Le *virgules* si moltiplicano, impedendo la consueta immedesimazione nel racconto. Gli errori ortografici fungono da spauracchio difensivo, essi aumentano a mano a mano che l'esposizione s'intensifica. Il periodo non verrà mai ricostruito nella sua interezza, ma proseguirà ad incespicare gustosamente nei suoi strafalcioni:

Pour la première fois, un n'etre umain s'interesset a moi, du dedans si j'ose le dire, à mon negoisme, ce métè t'as ma plasse a moi, et pas seulement me jugeait de la sienne, comme tou les otre. Les conversacion s'establissai dificileman entre les clients en atante. La douleur c'est tale, tandis que le plaisir et la nécessité ont des hontes (Lopez 2017, 97-98).<sup>39</sup>

Quando però il narratore onnisciente Truc-Lopez osa parafrasare l'ovvio, pronunciando infine l'aforisma decisivo, gli amici si vedono costretti ad affrontare una sgradevole presa di coscienza. La frase «On devient rapidement vieux, et de façon irrémédiable encore. On s'en aperçoit à la manière qu'on a prise d'aimer son malheur malgré soi» (Lopez

---

<sup>38</sup> L'anglicismo *joint* viene usato, in francese, per indicare la parola "spinello": «Chacun s'est mis à rouler un joint» (Lopez 2017, 89); Di Leo e Sanseverino traducono con «Ci mettiamo tutti a rollare canne» (Lopez 2019, 83).

<sup>39</sup> «Per la prima volta un essere umano si intressava a me, al dentro se posso dire, al mio egoismo, si metteva al posto mio, e non mi giudicava solo dal suo, come tutti gli altri. Le conversazioni si avviavano stentamente tra i clienti in attesa. Il dolore si esibisce, il piacere e la necessità hanno delle vergogne» (Lopez 2019, 90-91).

2017, 95),<sup>40</sup> pronunciata sottovoce e non senza una certa vergogna, getta nello sconforto il gruppo di allegri cialtroni e qualcuno vorrebbe addirittura venire alle mani. Sconfessata la rissa, il *feudo* si riappropria della sua originaria inerzia, di quell'ebbra dimenticanza che respinge passato e futuro. Né Jonas, né tantomeno i suoi colleghi hanno intenzione di riconoscersi nelle parole di Céline, ma ripudiano quell'invecchiamento precoce (altresì detto *maturità*) a cui il tomo intende prepararli. Così, il professor *Labuiss* fallisce la sua missione di pedagogo: ogni tentativo di evasione dalla sfera infantile viene bloccato (o, come direbbe Helene Hegemann, *asfaltato*) in partenza e gli allievi finiscono per autoescludersi dal complesso sistema chiamato *vita*.<sup>41</sup>

I giovani abitanti di Nemours preferiscono Voltaire o, per essere più precisi, l'ingenuo Candide, «un p'tit bourge qui a grandi dans un château avec un maître qui lui apprend la philosophie et tout l'borde!» (Lopez 2017, 53).<sup>42</sup> Lo scetticismo con cui il filosofo demistifica l'ideale leibniziano del *migliore dei mondi possibili* non è poi così lontano dall'affettato – e, bisognerebbe dire, *dotto* – menefreghismo con cui l'autore glossa la cultura con la C maiuscola. Lopez coniuga magistralmente la parabola del Candido all'indicativo presente del nuovo millennio, intessendoci sopra immagini tanto note quanto inedite:

---

<sup>40</sup> «Si diventa rapidamente vecchi e in modo irrimediabile per giunta. Te ne accorgi dal modo che hai preso di amare le tue disgrazie tuo malgrado» (Lopez 2019, 88).

<sup>41</sup> Non a caso, Edmond riconoscerà alla sorella Mifti la capacità di esprimersi «like a roadkill», ovvero «wie ein angefahrenes Tier», Hegemann 2020, 188 («come un animale asfaltato», Hegemann 2010, 187).

<sup>42</sup> «un fighetto cresciuto in un castello con un maestro che gli insegna filosofia e cazzate varie» (Lopez 2019, 50).

à la fin, le mec, après avoir eu toutes les galères possibles, il se fait un potager t'as vu, et à ses yeux y a plus que ça qui compte, le reste il s'en bat les couilles (Lopez 2017, 54).<sup>43</sup>

Jonas e la sua combriccola sono come l'eroe di Voltaire, concentrati nel proprio giardino ai limiti dell'esperienza umana, intrappolati *per scelta* nell'infinito protrarsi di uno stadio larvale.

### **La lingua-archivio di Helene Hegemann e David Lopez**

L'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne. Bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction. Si nous avons l'habitude de présenter l'auteur comme génie, comme surgissement perpétuel de nouveauté, c'est parce qu'en réalité nous le faisons fonctionner sur un mode exactement inverse. [...] L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens (Foucault 1994).<sup>44</sup>

Quando Helene Hegemann, tra il febbraio e il marzo del 2010, fu accusata di plagio,<sup>45</sup> evidentemente i suoi detrattori non ricordavano le

---

<sup>43</sup> «E alla fine Candide, dopo averne passate di tutti i colori, si fa l'orto e ciao, per lui diventa l'unica cosa che conta e del resto se ne sbatte i coglioni» (Lopez 2019, 51).

<sup>44</sup> «L'autore non precede affatto l'opera. Egli incarna un dato principio funzionale di cui la nostra cultura si serve per delimitare, escludere, selezionare. Un principio, in poche parole, attraverso il quale ostacoliamo la libera circolazione, la libera manipolazione, la libera composizione, decostruzione, ricomposizione della finzione. Se abbiamo l'abitudine di presentare l'autore come genio, quasi fosse una fonte magica da cui il nuovo sgorga, è perché in realtà egli viene trattato in maniera diametralmente opposta. [...] L'autore è dunque la figura ideologica con cui ci proteggiamo dall'incontrollata proliferazione del significato».

<sup>45</sup> Gli articoli che fecero scoppiare lo scandalo compaiono per la prima volta in rete fra il 9 e il 23 febbraio del 2010 (cfr. Markert und Singer 2010; Funck und Bach 2010). I giornalisti in questione avevano individuato, nell'opera della Hegemann, numerose citazioni tratte dal blog del coetaneo Airen e riportate nel testo senza alcun riferimento

esatte parole con cui Foucault, nel 1970, presentava ai docenti dell'Università di Buffalo l'*identikit* dell'autore postmoderno.<sup>46</sup> Alla luce di tali dichiarazioni, risulta difficile credere che il romanzo della misteriosa bambina prodigio venga ricordato ancora oggi soltanto in merito al cosiddetto dibattito sul plagio (*Plagiatsdebatte*) spalancatosi in seguito alla *Leipziger Erklärung* – sorta di manifesto di protesta sottoscritto, fra gli altri, perfino da Günter Grass e Christa Wolf.<sup>47</sup> Il ritratto che i firmatari delineano dell'archetipo-Mifti è sconcertante e il documento si trasforma nel vessillo di una lotta generazionale in apparenza superflua: l'arte, il lavoro e la creatività vengono posti di fronte alle usuali arpie dell'universo odierno, quali la falsificazione sfrenata, o il furto d'idee causato da una crescente e straripante ignoranza. Sopra ad ogni orrore, infine, troneggia la spaventosa idra dalle mille facce denominata *internet* (cfr. Ernst 2015, 263-284). Eppure, l'immagine del genio narrativo dotato di un'irripetibile forza demiurgica sembra essere deceduta almeno quarant'anni fa: già Gérard Genette, nel 1982, parlava di una letteratura-palinsesto dalle possibilità espressive perfettamente calcolabili. Nella sua piramide linguistica, lo studioso inserisce tanto l'intertestualità quanto l'ipertestualità, volgendo i riflettori sulla sottile linea che intercorre fra pastiche, *travestie*, parodia, citazione e plagio. Alla luce di ciò, la «protesta di Lipsia» non può che apparire cavillosa: nel momento in

---

bibliografico. Ad oggi, forse anche grazie all'incredibile successo ottenuto da *Axolotl Roadkill*, il diario online di Airen è sbarcato in libreria (cfr. Airen 2010). Le successive edizioni del romanzo di Helene Hegemann saranno poi dotate di un adeguato indice delle fonti.

<sup>46</sup> Il testo della conferenza viene pubblicato per la prima volta nel 1969, per poi essere ripreso da Daniel Defert e François Ewald nella raccolta postuma *Dits et écrits*: al suo interno, il breve saggio compare nella versione ampliata del 1970 (Foucault 1994, 789-821).

<sup>47</sup> Qui il testo della lettera, pubblicata in occasione della Leipziger Buchmesse 2010. Quell'anno il concorso includeva, fra i papabili vincitori del premio *Belletristik*, proprio la Hegemann (cfr. Bruck 2010).

cui Grass e la Wolf sostengono la legittimità del «collage letterario» in contrapposizione al selvaggio sciacallaggio perpetrato dalla Hegemann, entrambi si dimenticano di spiegare che cosa intendano per «Arten der Techniken der Texterstellung» o per «Möglichkeiten neuer Medien» (Bruck 2010).<sup>48</sup> In breve, ci si continua a chiedere dove si trovi il punto di non ritorno. Quanto lontano può spingersi l'odierno prosatore, reduce dall'assioma post-strutturalista secondo il quale la parola non plasma più nulla e l'individualità è l'ultimo prodotto di un costante accatastarsi bibliografico? Se c'è chi parla di un «Ich-Erzähler» paragonabile ad una «wandelnde Enzyklopädie» (Willer 2019, 225),<sup>49</sup> altri liquidano l'onniscienza contemporanea – o meglio, la semplice sensazione d'essersi impaludati nel *già detto* e nel *già fatto* – come «Methode-Pop», ovvero come un ellittico «Zitieren, Protokollieren, Kopieren, Inventarisieren» (Schuhmacher 2019, 166)<sup>50</sup> Ma l'enorme termine-ombrello del «pop» risulta talvolta fin troppo ingombrante, in particolare se si rievocano autori come Italo Calvino o addirittura Georges Perec, che dalla lingua hanno felicemente prosciugato tutto il prosciugabile.<sup>51</sup> *Il pantano* filologico di Raymond Queneau ne è la prova: nell'opera, l'ossessiva e immotivata ripetizione della frase «Mon âme a son

---

<sup>48</sup> «Tecniche di costruzione del testo [...] possibilità [espressive] dei nuovi mezzi di comunicazione».

<sup>49</sup> «l'io narrante [è paragonabile] ad un'enciclopedia ambulante».

<sup>50</sup> «citare, protocollare, copiare, inventariare».

<sup>51</sup> Ci riferiamo qui all'opera di decostruzione e ricostruzione linguistico-letteraria messa in atto dal gruppo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), di cui fecero parte Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino. L'utilizzo di palindromi, lipogrammi, giochi matematici e stratagemmi scacchistici era, nei testi concepiti dal sardonico trio, all'ordine del giorno.

mystère, ma vie a son secret» (Queneau 1933, 202),<sup>52</sup> tratta dal celebre sonetto d'Arvers<sup>53</sup> e attribuita dalla voce narrante ai suoi personaggini di cartapesta, rappresenta il classico campanello d'allarme lanciato da una letteratura impotente e ormai auto-fagocitante. La fonte *sacra*, inoltre, viene deformata e resa parzialmente irriconoscibile dalle labbra di chi la pronuncia, svuotandosi del significato originario per acquisire un senso nuovo, ancora ignoto, ancora estraneo al vocabolo e alle sue cornici culturali – un senso, dunque, definibile come *forestiero*. Pur avventurandosi agli antipodi del raffinatissimo gioco sintattico autografato Queneau, David Lopez ne condivide l'universo idiomático, estraendo dal cilindro magico «un livre écrit par une femme qui s'appelle Céline» e «des histoires du jardin» di Voltaire (Lopez 2017, 89-90).<sup>54</sup> A differenza dell'illustre predecessore, tuttavia, Lopez si abbandona agli automatismi, senza esaminare gli ingranaggi che spingono in avanti il suo macchinario citazionale,<sup>55</sup> e riconducendo, di conseguenza, il dispositivo enciclopedico ad un livello più triviale.

Helene Hegemann, dal canto suo, non si comporta diversamente, ma strizza l'occhio al fruitore erudito e cuce la sua tela di Penelope affidandosi

---

<sup>52</sup> «L'alma mia ha il suo mistero, la vita il segreto» (Queneau 1948, 175). Nel *Chiendent* di Queneau il verso viene recitato più volte: di *repetitio in repetitio*, esso si anima, si distacca dai personaggi per fuoriuscire dalla sua cornice culturale e acquistare una volontà d'azione. Così, la poesia si fa entità a sé stante, modificando i propri tratti somatici fino a perdere il volto originario.

<sup>53</sup> Il verso originale, in realtà, recita «Mon âme a son secret, ma vie a son mystère»: Queneau si limita a sovvertirne l'infrastruttura, scambiando fra loro i vocaboli e ingannando il lettore. Nell'intricatissima foresta citazionale cresciuta all'ombra del *Chiendent*, i lessemi finiscono dunque per smarrire il loro significato primigenio, trasformandosi in vuoti involucri e privandosi della propria singolarità.

<sup>54</sup> «Un libro scritto da una certa Céline credo» e «il pezzo di Voltaire [...] con la storia del giardino e il resto» (Lopez 2019, 83).

<sup>55</sup> In *Fief*, difatti, il *Voyage* di Céline viene ripreso testualmente per poi essere rimasticato dagli allegri (e ben poco istruiti) scolari. Lo stesso succede nel *Chiendent* di Queneau: anche qui la *repetitio* si fa *variatio*. Il principio è quello del telefono senza fili.



ad un principio di condivisione già ampiamente sdoganato dalla prima modernità. Hartmut Steinecke tenta di chiarire il cattedratico *j'accuse* che la *Leipziger Erklärung* lanciò alla novellina berlinese, chiamando in causa niente meno che il Signor Hoffmann e il Goethe di *Kater Murr* (Steinecke 2013, 97-103). Nell'epoca dell'intertestualità fino a dove può arrischiarsi l'anarchia compositiva del singolo? In quali casi, invece, sarebbe giusto appellarsi al tribunale del copyright? Il paragone fra Hoffmann e la Hegemann, così come quello fra Queneau e Lopez, stona solo se lo si analizza dall'angolazione sbagliata: impossibile porre le due generazioni sul medesimo piano, impossibile tuttavia negare il *fil rouge* che lega l'eredità romanzesca dei primi alla sconosciuta libertà con cui i secondi letteralmente *ri-scrivono ciò che leggono*. Qualcuno glielo deve avere insegnato. Hegemann, nello specifico, non brevetta nulla, ma non ha nemmeno bisogno di copiare: a differenza del blogger Airen, Mifti possiede uno stile riconoscibile, il suo linguaggio è originale pur mescolando fra loro tante identità e tradizioni diverse, le sue «Wahnvorstellungen» si articolano sulla scia di uno slang ancora tutto da sperimentare, e quello che Steinecke definisce come «Hegemann-Sound» si manifesta allo spettatore rodato come un inedito *déjà-vu*.

*Axolotl Roadkill* non è il frutto di un plagio, bensì di una mentalità *abituata* a pensare con l'intelletto altrui. Così, fra le pagine del libro incontriamo Karl Marx e Angelina Jolie, Maurice Blanchot e i Kinks, Jean-Luc Godard e David Foster Wallace, fino alla corrispondenza privata della stessa Helene,<sup>56</sup> nonché ai commenti sprezzanti del suo pubblico.<sup>57</sup> In *Fief*,

---

<sup>56</sup> È il caso delle e-mail fra Mifti e Ophelia.

<sup>57</sup> Le frasi «armes junges altkluges Mädchen» o «aber interessant zu sehen, was passiert, wenn man so einem todlangweiligen Teenagerdrama mal eine Bühne gibt» («povera saputella», o «beh, però è interessante vedere quello che succede quando si concede la scena a questi noiosissimi drammi adolescenziali», Hegemann 2010, 156) si accatastano sulla carta con la stessa malcelata violenza con cui esse svolazzano fra i pc degli utenti. Nel dialogo qui citato, la scrittrice si prende gioco proprio dell'arroganza virtuale che i

inoltre, assistiamo ad uno spettacolo analogo, in quanto Voltaire, Defoe e Céline sillabano un vernacolo a loro sconosciuto, adattandosi al ritmo incalzante di un *rap* colto.<sup>58</sup> Nell'assenza di una bussola con la quale orientarsi, l'autore di Foucault si appropria della Lettera senza domandarle il permesso, opponendo alla perpetua domanda «qui a réellement parlé?» l'indifferente motto «qu'importe qui parle» (Foucault 1994).<sup>59</sup>

## Bibliografia

Abel Marco 2013, *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Camden House, Rochester-New York.

Airen 2010, *Strobo*. SuKuLTuR, Berlin.

Baer Hester 2015, *Precarious Sexualities, Neoliberalism, and the Pop-Ferminist Novel: Charlotte Roche's Feuchtgebiete and Helene Hegemann's Axolotl Roadkill as Transnational Texts*, in Herrmann Elisabeth et al., *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. Camden House, Rochester-New York, 162-186.

Bessing Joachim et al. 2001, *Tristesse Royale*. Ullstein List Verl., München.

Bruck Jan 2010, *Urheberstreit: Leipziger Erklärung*. 17 marzo,

---

blogger quotidianamente sfoggiano, conferendo al testo un sarcasmo altrimenti assente (Hegemann 2020, 158).

<sup>58</sup> Antoine Menuisier (2018) parla di un «univers à blousons noirs à l'heure du rap, un décor de bonhommes à l'ère sans couilles du chômage de masse» («un universo di *blousons noirs* ai tempi del rap, uno scenario di poveri diavoli nell'epoca dei senza-palle e della disoccupazione di massa», tr. it. di chi scrive). Sempre nel capitolo *Virgule*, infatti, il brano di Céline si palesa dopo un breve inciso di Poto, amico di Jonas e aspirante rapper (Lopez 2017, 87).

<sup>59</sup> «Chi ha realmente parlato?», «Cosa importa chi parla?» (Foucault 1971, 21).

<https://www.dw.com/de/urheberstreit-leipziger-erkl%C3%A4rung/a-5361813> [20/07/2021].

Cook Roger F. et al. 2013, *Berlin School Glossary. An ABC of the New Wave in German Cinema*. The University of Chicago Press, Bristol-Chicago.

Erlil Astrid and Young Sara 2011, *Memory in Culture*. Palgrave MacMillian, Houndmills-Basingstoke.

Erlil Astrid and Nünning Ansgar 2008, *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung*. De Gruyter, Berlin-New York.

Fiedler Leslie A. 1972, *Cross the Border - Close the Gap*. Stein & Day Pub., New York.

Flinn Caryl 2004, *The Music That Lola Ran To*, in Alter Nora M. and Koepnick Lutz, *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*. Berghahn Books, New York-Oxford, 197-213.

Foucault Michel 1971, *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese. Feltrinelli, Milano.

Foucault Michel 1994, *Dits et écrits*, éd. de Daniel Defert et François Ewald. Gallimard, Paris.

Frank Dirk 2011, "Literatur aus den reichen Ländern". Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre, in Grabienski Olaf et al., *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. De Gruyter, Berlin, 27-51.

Funck Gisa und Bach Aya 2010, *Alles nur geklaut*. 23 febbraio, <https://www.dw.com/de/alles-nur-geklaut/a-5278041> [20/07/2021].

Gansel Carsten 2003, *Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur* in Arnold Heinz Ludwig und Schäfer Jörgen, *Pop-Literatur*.

Text+Kritik, München, 234-257.

Gefen Alexandre 2017, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*. Éditions Corti, Paris.

Genette Gérard 1982, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Seuil, Paris.

Gerstenberger Katharina 2015, "On the Plane to Bishkek or in the Airport of Tashkent": *Transnationalism and Notions of Home in Recent German Literature*, in Herrmann Elisabeth et al., *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. Camden House, Rochester-New York, 89-105.

Gras Pierre et Seibert Marcus 2011, *Goodbye, Fassbinder! Le cinéma allemand depuis la réunification*. Jacqueline Chambon, Arles.

Grimm Erk 2007, *Die neue Schlichtheit in 'Lyrik von Jetzt': Poetische Diskursverschiebungen in der deutschsprachigen Gedichtdichtung nach 2000*, in Leeder Karin, *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*. Rodopi, Amsterdam-New York, 479-504.

Hegemann Helene 2010, *Roadkill*, a cura di Isabella Amico Di Meane. Einaudi, Torino.

Hegemann Helene 2020, *Axolotl Roadkill*. btb, München.

Krones Susanne 2010, *Zwischen Salinger und Hegemann. Jugendrevolte im Roman*. «Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte», 4, 60-62.

Lopez David 2017, *Fief*. Seuil, Paris.

Lopez David 2019, *Il feudo*, a cura di Marina Di Leo e Giulio Sanseverino. Sellerio, Palermo.

Markert Laura und Singer Elena 2010, *Copyright Overkill*. 9 febbraio, <https://www.dw.com/de/copyright-overkill/a-5227287> [20/07/2021].

- McCarthy Margareth 2015, *German Pop Literature. A Companion*. De Gruyter, Berlin-Boston.
- Menusier Antoine 2018, *David Lopez cultive les mots*. «detemps.ch». 8 giugno, <https://www.letemps.ch/culture/david-lopez-cultive-mots> [20/07/2021].
- Münch Markus 2007, *Drehort Berlin. Wo die berühmten Filme entstanden*. Berlin edition, Berlin.
- Nell Werner 2013, *Die Heimaten der Vertriebenen – Zu Konstruktionen und Obsessionen von Heimatkonzepten in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, in Gansel Carsten und Herrmann Elisabeth, *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. V&R unipress, Göttingen, 151-172.
- Neuhaus Stefan 2013, «Die Fremdheit ist ungeheuer» *Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur*, in Gansel Carsten und Herrmann Elisabeth, *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. V&R unipress, Göttingen, 23-36.
- Popp Steffen 2018, *Spitzen. Gedichte. Fanbook. Hall of Fame*. Suhrkamp, Berlin.
- Queneau Raymond 1933, *Le Chiendent*. Gallimard, Paris.
- Queneau Raymond 1948, *Il pantano*, a cura di Fernanda Pivano. Einaudi, Torino.
- Rapp Tobias 2010, *Das Wunderkind der Boheme*. «spiegel.de», 18 gennaio, <https://www.spiegel.de/spiegel/a-672725.html> [20/07/2021].
- Sanseverino Giulio e Di Leo Marina 2020, *Una koiné giovane*. «rivistatradurre.it», <https://rivistatradurre.it/una-koine-giovane/>

[20/07/2021].

Schöll Julia und Bohley Johann 2011, *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Schumacher Eckhard 2019, *Gerade Eben Jetzt Schreibweisen der Gegenwart*, in Baßler Moritz und Schumacher Eckhard, *Handbuch Literatur & Pop*. De Gruyter, Berlin-Boston, 165-184.

Smith-Prei Carrie and Stehle Maria 2015, *The Awkward Politics of Popfeminist Literary Events: Helene Hegemann, Charlotte Roche, and Lady Bitch Ray*, in Baer Hester and Hill Alexandra Merley, *German Women's Writing in the Twenty-First Century*. Camden House, Rochester-New York, 132-153.

Steinecke Hartmut 2013, *Das literarische Plagiat im Zeitalter der Intertextualität. Von E.T.A. Hoffmann bis Helene Hegemann*, in Goltschnigg Dietmar und Kumar Victoria, *Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld*. Schmidt, Berlin, 97-103.

Taberner Stuart 2017, *Transnationalism and German-Language Literature in the Twenty-First Century*. Palgrave, Leeds.

Willer Stefan 2019, *Generation, Sozialisation, Erinnerung*, in Baßler Moritz und Schumacher Eckhard, *Handbuch Literatur & Pop*. De Gruyter, Berlin-Boston, 214-228.