

Dr. Georg Doerr, Tubinga

Conferenza tenuta all’ Università degli studi di L’Aquila per il „dottorato di ricerca in comparatistica“, Aprile 2001 e all’ Università degli studi della Basilicata (Potenza), Facoltà di lettere e filosofia, 21. Marzo 2003: „Il romanzo tedesco dopo il 1945: dal realismo sociale del ‘Gruppo 47’ al Postmoderno“.

I. Profilo storico

In Italia il decorso storico è leggermente diverso rispetto alla Germania: il Fascismo per la vita culturale del Paese non è stato così determinante come il nazismo in Germania.

Il Neorealismo (o un protoneorealismo) ha inizio già con ‘Fontamara’ (1930) di I. Silone, (il concetto di Neorealismo deve aver ricalcato quello di *Neue Sachlichkeit* della *Weimarer Republik*). In Germania si inserisce per primo il ‘Gruppo 47’ nello sviluppo del Dopoguerra, pur tuttavia dopo un taglio profondo, che fu avvertito come frattura culturale da ampie cerchie dell’intellighenzia. Diversamente dall’Italia si può dunque parlare in Germania di una reale frattura culturale (“Kulturbruch”) che ha dominato la vita letteraria fino agli anni ’80 e che ancora oggi continua ad avere i suoi effetti.

Nelle file della cosiddetta emigrazione interna degli scrittori, per la maggior parte conservatori, che erano rimasti in Germania e che si erano più o meno opposti al sistema, si vedeva il NS, in un’ottica cristiano-metafisica, come punizione di Dio. Vorrei citare al riguardo alcuni versi del poeta cattolico Reinhold Schneider: ”Solo coloro che pregano riusciranno a fermare la spada al di sopra delle nostre teste ...”¹.

¹ Si veda: Das große deutsche Gedichtbuch, a cura di Karl Otto Conrady. München 1991, p. 580: Reinhold Schneider : Allein den Betern ...,

In considerazione di queste interpretazioni minimizzanti, intellettuali ragionevoli dovevano radicalizzarsi politicamente e dovevano richiamare l'attenzione sulla colpa concreta, sul fallimento politico e morale del popolo tedesco. Negli anni '50 dominava in Germania, sotto il primo cancelliere Adenauer un clima politico, che più tardi fu indicato come Restaurazione e in cui in realtà la letteratura tedesca non aveva ancora trovato una nuova strada, nonostante il 'Gruppo 47', come dice il nome stesso, fosse stato fondato già nel 1947. Inoltre, come già accennato, riscuotevano il successo del pubblico scrittori conservatori come Reinhold Schneider, Bergengrün, Wiechert, Langgässer, autori, che oggi quasi più nemmeno si conoscono.²

Subito dopo la guerra assume un'importante posizione la cosiddetta *Überhang der Tradition*, 'inclinazione alla tradizione' verso cui propende soprattutto Thomas Mann che è un autore di successo e viene accolto entusiasticamente. Ciò rimane però senza conseguenze tra gli scrittori che ben presto si orientano verso i modelli inglesi e americani (come succede anche in Italia) (si veda ad es. la continua antipatia di Martin Walser nei confronti di Thomas Mann).

In Wolfgang Koeppen continua la tradizione dei 'Moderni' (*Moderne*) degli anni '20; questi agli inizi degli anni '50 scrive romanzi molto avanzati da un punto di vista formale, lavora servendosi della tecnica di montaggio e dei 'tagli filmici'. Tuttavia la sua opera rimane quasi senza seguito perché dopo *Treibhaus* (1953) in effetti non ha scritto più romanzi (ma soltanto un racconto negli anni '70) ed anche perché ha mostrato troppo chiaramente le lacune della società del Dopoguerra (si consideri ad es. la repressione del passato nazista in *Tod in Rom*). In Italia purtroppo è conosciuto troppo poco.

Il successo degli autori svizzeri Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt dopo la Guerra si spiega con il vuoto spirituale in Germania dopo la catastrofe. In Svizzera non c'era la guerra e gli autori svizzeri di lingua tedesca non avevano subito la dittatura nazista. Diversamente da quanto sostenuto da alcuni, nei cassetti degli scrittori della cosiddetta 'emigrazione interna' rimasti in Germania si trovarono pochi manoscritti degni di pubblicazione. H. Böll disse all'epoca che era incredibilmente difficile scrivere anche poche pagine di prosa tedesca perché la lingua tedesca era stata distrutta dai nazisti.

In Germania si è imposta dopo la Seconda Guerra Mondiale la classificazione in decenni poiché dopo la *Neue Sachlichkeit* degli anni '20 non vi è stato più uno stile dominante. La letteratura degli anni '40 dopo la guerra viene definita come *Trümmerliteratur* ('Letteratura delle macerie'). Degli anni '50 si parla a ragione di decennio del romanzo. Con l'anno 1959 iniziò un cambiamento decisivo. In quest'anno furono pubblicati tre romanzi di autori del Gruppo 47, che ancor oggi hanno un notevole effetto. Si tratta di *Die Blechtrommel* ('Il tamburo di latta')³ di Günter Grass, di

² Per la situazione generale della letteratura tedesca dopo 1945 il vedi: Deutsche Literatur nach 1945, a cura di Wilfried Barner, München 1994; Ladislaus Mittner: Storia della letteratura tedesca III Dal fine secolo alla sperimentazione, Tomo terzo, Torino 1971

³ Günter Grass. *Die Blechtrommel*. 1959

Ansichten eines Clowns ('Le opinioni di un clown') di Heinrich Böll⁴ e di *Mutmaßungen über Jakob* ('Ipotesi su Jakob') di Uwe Johnson⁵. Vorrei brevemente soffermarmi sui primi due romanzi. In *Die Blechtrommel* Günter Grass mostra che il terreno fertile per il NS non è stato il male in sé, ma molto concretamente la borghesia e la piccola borghesia tedesca. Dal punto di vista del suonatore di tamburo Oskar si comprende come i Nazisti siano giunti gradualmente al potere e come essi abbiano potuto mantenerlo. In *Ansichten eines Clowns* viene mostrata da Böll la colpa della grande borghesia, poiché i genitori del protagonista, il clown Schnier sono grandi capitalisti renani, che hanno superato bene la guerra e che ora patteggiano con i nuovi poteri. Ciò che però il clown non può perdonare ai suoi genitori, il motivo per cui egli ha rotto per sempre con loro, è il fatto che nell'aprile del 1945 hanno mandato la loro figlia diciassettenne, cioè la sorella del clown, a combattere con un lanciarazzi contro gli Americani provocandone la morte. (Il motivo dell'ultima chiamata – della cosiddetta milizia popolare – si ritrova, tra l'altro, spesso nella letteratura sulla Seconda Guerra Mondiale).⁶

Questi romanzi diventarono successi internazionali – successo mondiale per *Die Blechtrommel* soprattutto in USA, per *Ansichten eines Clowns* soprattutto nella Ex-Unione Sovietica. Con questi testi si impose il Realismo critico-sociale del Gruppo 47, che ha una certa somiglianza con il Neorealismo italiano. E con questo filone letterario dominò nella letteratura e nella cultura tedesca e stabilì un certo consenso di fondo antifascista, che più tardi passò forse in secondo piano, ma nonostante alcune discussioni non fu mai veramente posto in dubbio. Vi fu, infatti, negli anni 80 il cosiddetto conflitto degli storici, in cui lo storico Nolte voleva rendere i delitti del NS dipendenti da quelli di Stalin.⁷ Ma in Germania ebbe poco successo con questa sua tesi.

Lo stile del 'Gruppo 47', che fu dominante negli anni '50 ed anche negli anni '60, si può definire in relazione alla prosa come 'realismo sociale', ma qui conta maggiormente il gruppo e il tema (Il compimento del III Reich) come una volontà di stile. Tutt'al più nel 'Tamburo di latta' di Grass si possono individuare elementi picareschi e postmoderni. Quasi tutti gli scrittori importanti della Germania del Dopoguerra appartengono del resto a questo gruppo: Grass, Böll, Walser, Weiß, Celan, Bachmann.

(A proposito dello sviluppo del romanzo dopo la Seconda Guerra Mondiale Josef Vogt scrive:) 'conformemente a questi sviluppi internazionali il romanzo tedesco – e soprattutto anche il romanzo tedesco occidentale del Dopoguerra – osserva prevalentemente una linea moderata-modernista, se non borghese-realistica. Tema centrale è in primo luogo l'esperienza della guerra e dei *Trümmerjahren*, degli "anni delle macerie" così come la critica "non conformista" alla restaurazione

⁴ Heinrich Böll: *Ansichten eines Clowns* 1959

⁵ Uwe Johnson: *Mutmaßungen über Jakob* 1959

⁶ Günter Grass stesso subiva alla fine della guerra questa esperienza come un altro intellettuale tedesco in Italia abbastanza conosciuto, Hans Magnus Enzensberger, e anche uno scrittore molto discusso in questo momento: Martin Walser

⁷ Vedi: Germania un passato che non passa : i crimini nazisti e l'identità tedesca /E. Nolte ... [et al.] ; a cura di Gian Enrico Rusconi. Torino 1988 (G.Einaudi)

sociale e alla mentalità del miracolo economico: (allo stato cristiano-democratico (CDU) degli anni '50. Così in entrambi i due romanzi di Bonn, *Das Treibhaus* (1952) di Wolfgang Koeppen e *Ansichten eines Clowns* (1963) di Heinrich Böll, così) però anche tra i rappresentanti della generazione seguente come Martin Walser (*Ehen in Philippsburg*, 1957) [o Günter Grass, il cui primo romanzo *Die Blechtrommel* (1959) fu particolarmente spettacolare ed anche un successo internazionale]. Arno Schmidt, nella sua critica sociale al Nonconformismo, percorse narrativamente strade molto personali e bizzarre, dal romanzo del Dopoguerra *Leviathan* (1949) fino alla sua ultima opera importante *Zettels Traum* (1970) non accentua tanto il suo iniziale realismo del dettaglio quanto piuttosto una tecnica di cifratura e di allusione volta verso il materiale linguistico concreto che nel richiamare Poe e Joyce deve rendere accessibile/sfruttare l'immenso potenziale di significato di parole-mondi raccontati e citati: metafizione (*metafiction*) alla propria maniera. [Per gli anni '60 è inoltre tipica soprattutto una politicizzazione della letteratura con la quale essa acquisì rilevanza sociale. Questo deve essere visto tra l'altro in relazione alle rivolte studentesche del '68. Allora si ebbe un rifiuto della letteratura come tale - G.D.].

In contrasto a ciò domina nella narrativa degli anni '70 un tratto autobiografico che sottrae una nuova dimensione anche al tema precedentemente già ricordato del passato tedesco 'non smaltito'. Questo porta alla descrizione opprimente di diversi inferni infantili e di fascismo quotidiano (che nel 1945 di certo non era ancora superato) nel frammentario romanzo-saggio di Bernard Vesper *Die Reise* (1970/77) o nella serie di accuse senza speranza e arrabbiate volte a se stesso e al mondo di Thomas Bernhard (che iniziano con *Die Ursache*, 1975). (Nella Germania dell'Est valeva negli anni '60 il programma della *Bitterfelder Weg*, del realismo socialista. Christa Wolf con il suo romanzo *Der geteilte Himmel* ('Il cielo diviso' 1963) non redasse soltanto uno scritto programmatico del realismo socialista, ma giustificò anche la costruzione del muro e la divisione della Germania. Negli anni '70 cambiò il percorso di questa scrittrice come quello della letteratura della DDR in generale – G.D.) Si liberò finalmente con *Nachdenken über Christa T.* (1969) di Christa Wolf dal realismo socialista ufficialmente decretato. (...) Il confronto soggettivo con la storia avviene nella stessa maniera anche nei tre volumi di *Ästhetik des Widerstands* (1975-1981) di Peter Weiss rimasto in esilio in Svezia, come un tentativo ambizioso di delineare un quadro d'insieme dell'epoca fascista dalla prospettiva dell'antifascismo combattivo ed allo stesso tempo di ricavare la qualità politica di arte e di esperienza estetica. Questi ritorni al racconto storico non indicano affatto uno storicismo ingenuo o una ricaduta dietro la consapevolezza del problema sviluppata nel romanzo moderno. (...) Di certo essi superano anche a malapena il procedimento e le strategie narrative sviluppate dal romanzo moderno da mezzo secolo'.⁸

⁸ Josef Vogt: Aspekte erzählender Prosa – Eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie. 7., neubearbeitete und erweiterte Auflage. Westd. Verlag: Opladen 1990, S. 244 ff.

Negli anni '70 si delineò in Germania una tendenza che si definì *Neue Subjektivität* - 'Nuova Soggettività'. Si svolse un processo di disfacimento e di oggettivazione all'interno della letteratura e la maggior parte delle opere mostravano forti tratti autobiografici.

Per questo motivo la letteratura e gli scrittori di questo periodo furono rimproverati di egocentrismo (Förster 51s.).

Negli anni '80, accanto a numerose altre tendenze, può essere collocato il 'Wiederkehr des Erzählens'. Un letterato tedesco, più giovane, adotta questa definizione poiché come dice lo stesso Umberto Eco il Postmoderno è diventato un concetto-passepartout. In Germania esiste attraverso la traduzione de 'Il nome della rosa' il cosiddetto *Eco-Effekt* -'Effetto Eco'. Ma negli anni '80 i romanzi si classificano esteticamente e politicamente come disomogenei. Vi sono correnti diffuse, ad es. le tendenze neo-mitiche di Peter Handke e Botho Strauss, che hanno suscitato molte proteste. Negli anni '90 il romanzo viene definito anche attraverso il tema della riunificazione. I *fueilletons* aspettano il grande e definitivo romanzo della riunificazione. La letteratura della DDR da parte sua per la caduta del muro soffrì una perdita di significato della sua rinomanza tedesca ed in parte internazionale ricca di conseguenze. Non solo il pubblico di lettori della DDR si trasformò in pubblico di consumatori (per cui la banana divenne il simbolo duraturo), ma soprattutto l'aperta polemica suscitata dalla pubblicazione della novella di Christa Wolf *Was bleibt?* portò in generale anche ad una resa dei conti con la letteratura dello stato socialista decaduto. Dal 1989 in poi, in Germania Ovest, molti giovani scrittori hanno pubblicato romanzi che hanno radicalmente interrotto la tradizione letteraria della DDR. Alcuni di questi scrittori hanno scritto romanzi metropolitani, che da tempo si attendevano ad Ovest.

Nel frattempo si potrebbe dire che p.e. almeno con *Fitzers Blau* di Ingo Schramm si è davanti ad un vero romanzo berlinese, che ha assolutamente qualità döbliniane ed anche nei romanzi *Eduards Heimkehr* di Peter Schneider e *Hundsnächte* di Reinhard Jirgl vi sono immagini impressionanti della nuova capitale tedesca. Vale lo stesso per il romanzo *Ich* di Hilbigs Stasi del 1993, in cui viene rappresentato in maniera impressionante 'il ventre di Berlino-Est', che attraversa di notte la spia-scrittore W. (alias Cambert).

Secondo l'interpretazione del critico di *Die Zeit*, Iris Radisch, si delineano dunque a partire dalla caduta del muro in Germania due nuove letterature tedesche. Una nuova generazione di scrittori ha rimosso la premura della letteratura della DDR; Radisch parla di 'tristezza previdente e impettita', di 'vivacità graffiata'⁹ della letteratura nella precedente DDR. Questa nuova letteratura si inserisce di nuovo in una vecchia tradizione tedesca: quella metafisica e nichilistica. Anche Ingo Schramm potrebbe aggiungersi a questo *Neoexpressionismus* ('Neoespressionismo'), anche se non al suo lato tragico. La letteratura descrittiva tedesca-occidentale, ovvero del feticismo descrittivo (come

⁹ Iris Radisch, op. cit. S. 188.

esempio *par excellence* si pensi al *Weiberroman* di Politicki), viene vista dalla prospettiva tedesco-orientale semplicemente come decadenza occidentale. Ciò ricorda – per Iris Radisch – i confronti degli anni '20, gli argomenti della ‘rivoluzione conservativa’, i contrasti come ‘tragica essenza orientale contro la decadenza occidentale’. Tuttavia questi contrasti non interessano tutti gli autori. Ci sono ad esempio soprattutto ad Ovest romanzi postmoderni. Ad Est si aggiunge a questi il romanzo di successo *Helden wie wir* (‘Eroi come noi’, 1995) di Thomas Brussig.

II. Il ‘Wiederkehr des Erzählers’ (Il ritorno della narrazione)

II.1. Il ‘Wiederkehr des Erzählers’ nelle tendenze storico-letterarie del XX secolo.

Il ‘Wiederkehr des Erzählers’ o ‘ritorno alla narrazione’ prese piede in opposizione agli sforzi di autenticità che si riscontrano nell’Avanguardia e nei ‘Moderni’. Il prevalente ideale di autenticità di questi ultimi pretendeva di essere tanto ideale morale quanto criterio estetico e trovò espressione nella forma (ad es. opere di tipo frammentario, prive di un filo rosso) e nel contenuto (1). Gli autori di questa corrente volevano trasgredire le convenzioni e compiere esperimenti formali.

I ‘Moderni’ erano inoltre improntati dal postulato della immediatezza della vita (2). Si voleva superare il limite tra la vita e l’arte. In questo modo lentamente si compiva un passaggio da un’arte illusionistica ad un’arte istituzionalizzata. Ci si liberò dalle regole dell’estetica classica, per prendere le distanze dalla letteratura di intrattenimento e dalla *Trivialliteratur*.

Il ‘Wiederkehr des Erzählers’, il cui inizio è individuato da Förster negli anni Ottanta (3), operò nuovamente con la costruzione classica della narrazione, con il momento del fantastico, del gioco nella letteratura e con il contrasto tra realtà e finzione.

Come la letteratura dei ‘Moderni’ anche la letteratura del Dopoguerra in Germania fu improntata in larga parte dal postulato dell’autenticità, (per dar un’immagine esatta al passato nazista) mentre il racconto fantastico nello stesso periodo in altri Paesi stava già vivendo una rinascita (4). (Il movimento postmoderno nasce negli 50 negli Stati Uniti. Per questo viene anche chiamato *american movemante* e arriva in Europa prima in Italia e Francia e solo dopo in Germania).

Le opere del ‘Wiederkehr des Erzählers’ non hanno invece una diretta pretesa morale o politica dal momento che raccontano mondi esotici, luoghi o tempi lontani; la politica è infatti al massimo uno sfondo.

Nelle opere del ‘Wiederkehr des Erzählers’ si riconosce a malapena l’autore in quanto si nasconde dietro il narratore-autore che descrive la vita di un’altra persona (7; Umberto Eco definisce questo modo di nascondere se stessi come una trasformazione in crisalide, l’acquisizione di una maschera). Questa letteratura non può, dunque, essere rimproverata di egocentrismo.

Nei primi anni ’80 - che, come si è già detto, rappresentano un decennio complesso sotto il profilo estetico -] venne poi attribuita grande importanza alla autoriflessività, ai testi (8): si tematizzarono le situazioni che determinavano la genesi di un’opera, ciò che doveva garantire l’autenticità.

A ciò si collega il ‘Wiederkehr des Erzählers’. Dal momento che una continua abolizione di tutte le tradizioni porta nuovamente alla formazione di tradizioni e ad automatismi, e la continua decostruzione della forma e del contenuto conduce all’abolizione dell’arte in sé - dunque al foglio bianco di carta e alla musica atona - conseguentemente ad una via senza uscita, non resta, per creare veramente qualcosa di nuovo, che ricorrere a vecchi mezzi.

Se dunque consideriamo i Moderni come negazione del realismo e delle forme classiche della narrazione, allora il ‘Wiederkehr des Erzählers’ sarebbe la negazione della negazione (9).

II.2 Caratteristiche (tipiche) del ‘Wiederkehr des Erzählers’

Nel ‘Wiederkehr des Erzählers’ non si è più soltanto liberi da costrizioni ideologiche, ma anche dal postulato di autenticità, così come dall’ideale dell’oggettività (10).

Si ritornò dunque – come si è già detto – alle forme narrative classiche, al testo chiuso, alla finzione (11; naturalmente in Germania c’erano già state precedentemente opere che, sotto questo aspetto, si erano distinte dalla massa, ad es. ‘Il tamburo di latta’ (1959) di G. Grass, come già accenato sopra, o *Momo* (‘Momo’) e *Die unendliche Geschichte* (‘La storia infinita’) di M. Ende. Si veda anche Föster, p. 98, 173).

Pertanto questa ‘rinascita della narrazione’ non è ingenua e non presuppone un lettore ingenuo che crede a tutto ciò che si scrive e che si lascia condurre dal testo (autore) senza riflettere.

Al contrario, lo scrittore gioca con il lettore, con le sue conoscenze, ma anche con il fenomeno del coinvolgimento nel testo (12). Il funzionamento del testo si basa proprio su questo coinvolgimento nel testo, in accordo e in contrasto con un certo distacco tra chi legge e ciò che è letto, aspetto che ad es. è messo in risalto da esagerazioni o da giochi di parole. È tipico dell’autore ancora provare e mediare il piacere del narrare, così come evocare il piacere della lettura (13). Allo stesso modo anche Umberto Eco nella sua postfazione a ‘Il nome della rosa’ afferma che l’uomo per natura è un

‘animal fabulator’ (14) che vuole intrattenere il lettore (15). Questa interazione tra autore e lettore funziona principalmente attraverso i giochi: il gioco con la storia, la forma e il contenuto (16), il gioco con la realtà e la finzione, il gioco con lo spazio, il tempo e la materia. Tutti questi giochi si svolgono all’interno di una cornice fissa, all’interno infatti del già citato testo chiuso (17) con un filo rosso (18), attraverso il quale il lettore viene condotto da un oggettivo narratore *auktoriale* ritenuto estremo (19).

Il testo può essere costruito cronologicamente. Spesso gli autori lavorano anche con storie a cornice e con prolessi e analessi. Soltanto attraverso questa cornice fissa riesce il gioco: il lettore è confuso proprio dai contrasti tra ciò che è realistico e ciò che è fantastico e tra ciò che è realistico e ciò che è iperrealistico (20).

Il testo dunque da un lato è tenuto insieme dalla cornice e dalla costruzione e dal narratore *auktoriale*, dall’altro da simboli e *Leitmotive* che, usati spesso, rappresentano punti di connessione (21); inoltre viene perlopiù anticipata la fine della storia, ed è ciò che mantiene insieme il testo (22). Si gioca tuttavia anche con la già citata cornice fissa dei testi poiché essa stessa diviene il tema: attraverso esagerazioni e ironizzazioni, così come una iperrealistica ironizzazione e la parzialità della narrazione, il lettore viene reso consapevole del carattere costruttivo del testo (23) e mantiene una certa distanza critica da parte sua.

Tema frequente dei testi del ‘Wiederkehr des Erzählens’ è la vita di una persona geniale e sovrannaturale (24).

I luoghi dell’azione sono lontani e collocati in tempi altrettanto lontani che in un primo momento portano il lettore a fantasticare e poi gli impediscono conoscenze esatte che lo farebbero essere troppo critico nei confronti del racconto (25).

Per il fantastico, ad es. per la capacità sovrannaturale del protagonista (26), non si fanno tentativi di spiegazione. Il sovrannaturale viene rappresentato come qualcosa del tutto logico e indubbiamente. Chiarimenti sono forniti solo relativamente al fatto che noi oggi o qui non ne sappiamo (più) niente, ma si tratta di spiegazioni ‘logiche’, (psicologiche, fisiche, politiche, ecc.); ciò, ancora una volta, fa parte del gioco con la storia.

Un altro aspetto è fornito dall’intertextualità delle opere (27). Vengono inserite in larga parte citazioni e riferimenti ad altri testi. Ciò da una parte rileva il suo carattere di costruzione, dall’altra fa in modo che anche i lettori più colti possano sentirsi sollecitati mentre il più incolto non soffre per una sua consapevole lacuna. Egli non comprende facilmente quelle precise allusioni che tuttavia non sono importanti per trarre divertimento dall’intreccio.

Anche in ciò si riconosce, ancora una volta, il carattere giocoso della narrazione: il giocare con la cognizione, così come con la lingua, con la storia e con il lettore.

A tal proposito Eco riferisce che ogni storia narra una storia già narrata. Oggi non è più tanto possibile inventare una nuova storia. Nel momento della lettura, i lettori fanno da sé associazioni con altri testi.

L'unica conseguenza logica per l'autore è ora essere consapevole di ciò e adottare consapevolmente riferimenti/citazioni da altri testi se in un certo qual modo vuole ancora guidare il lettore. Questo atteggiamento invita naturalmente anche ad un gioco con le citazioni nel momento in cui queste per esempio vengono inserite in un nuovo contesto attraverso il quale esse vengono rese estranee.

Nel complesso i testi del ‘Wiederkehr des Erzählens’, tra le più importanti delle quali si segnalano *Die Entdeckung der Langsamkeit* (‘La scoperta della lentezza’) e *Ein Gott der Frechheit* (‘Un dio della sfrontatezza’) di Sten Nadolny, *Die letzte Welt* (‘L’ultimo mondo’) di Christoph Ransmayr, *Das Parfum* (‘Il profumo’) di Patrick Süskind, e ‘Schlafes Bruder’ di Robert Schneider (28), si possono definire come opere molto stratificate, colorate e ricche (a livello del narratore, nei simboli, nella lingua e proprio nella mescolanza di tutto ciò).

Si è spesso rimproverato a queste opere di essere popolari (29), ma - come sottolinea U. Eco - il successo di pubblico non significa in alcun modo scadente qualità del testo.