



La metropoli dell'agente ich=Spaik: Libidissi di Georg Klein

di Moira Paleari

L'immagine della spia che Georg Klein¹ costruisce nel suo romanzo d'esordio, *Libidissi* (1998), predispone il lettore a un intenso confronto con un'interessante e insolita traduzione contemporanea della *spy-story*. A una prima lettura il suo occhio non può che osservare sconcertato il dipanarsi della storia di ich=Spaik. Quarantenne agente segreto tedesco, ich=Spaik non è una spia "classica": è un anti James Bond, grasso, zoppicante e farmacodipendente, inviato dal *Bundeszentralamt* (ufficio federale centrale) in missione a Libidissi, labirintica metropoli del futuro, (in)visibile, fagocitante e dai tratti orientaleggianti. Qui la spia sembra attendere il suo successore; in realtà ad arrivare dalla Germania è un commando assoldato dall'organizzazione - per cui l'ormai

¹ Georg Klein va annoverato fra gli autori tedeschi contemporanei che, come giustamente sottolineano Jürgensen e Kindt, meriterebbero un maggiore interesse da parte degli studiosi di letteratura sia per la sua capacità di "giocare" con i generi letterari, ponendosi in continuo confronto con la tradizione letteraria e la cultura popolare, sia per la sua stimolante riflessione sul binomio identità-alterità. Nato ad Augsburg nel 1953, Klein inizia a pubblicare negli anni Ottanta brevi testi in prosa su diverse riviste. Solo nel 1998, dopo aver conosciuto Alexander Fest, che nel 1996 aveva fondato a Berlino l'omonima casa editrice, esce il suo primo romanzo, *Libidissi*, rimasto per anni nel cassetto dello scrittore. Da allora Klein ha pubblicato altri quattro romanzi (*Barbar Rosa*, 2001, *Die Sonne scheint uns*, 2004, *Sünde, Güte, Blitz*, 2007 e *Roman unserer Kindheit*, 2010), numerosi racconti e saggi. Nel 1999 è stato insignito del Brüder-Grimm-Preis e nel 2000 del rinomato Ingeborg-Bachmann-Preis. (Cfr. Maar 2000: 93 e Jürgensen/Kindt 2013: 9-12).



inaffidabile ich=Spaik lavora - e formato da due killer che, per togliere di mezzo il collega, giungono in città spacciandosi, significativamente, per oculisti. Inizia una vera e propria caccia all'uomo, un inseguimento nei meandri di una città in passato lacerata da un'occupazione straniera, ora minacciata da un gruppo religioso fondamentalista, i gahisti, e dilaniata da traffici di ogni genere; una metropoli che le voci narranti visualizzano e costruiscono come una "nuova Babilonia" dalla multiforme poliprospektività e virtuale dinamicità.

L'occhio della critica scruta benevolo e stupito il romanzo debutto di Klein; guarda con entusiasmo e sbalordimento a un testo che sembra riprendere, ma anche scardinare con disincanto elementi portanti della tradizione del romanzo di spionaggio. Soprattutto indaga un testo che pare infrangere le regole della narrativa contemporanea tedesca, nella quale, ancora negli anni Novanta del XX secolo, continua a persistere "un'inquietudine irrisolta" (Chiarloni 2003: 1) che porta gli scrittori a non poter fare a meno né di confrontarsi con il (recente) passato storico, né di fissare il ricordo della memoria tedesca, né tantomeno di interrogarsi sulla propria identità nazionale.

A una lettura più attenta l'occhio che analizza non può non scorgere, anche dietro alla trasformazione della normatività della prassi della *spy-story*, una altrettanto insoluta irrequietezza di fondo: quella di un artista contemporaneo che segue con sguardo attento il farsi e disfarsi dell'identità complessa di un protagonista che spia la realtà presente e passata, per poi tracciarne una visione immaginaria, composta di frammenti allucinati, e continua a interrogarsi sulla sua posizione in un mondo altro da quello da cui proviene. La rappresentazione dell'io disorientato e ubiquitario dell'agente ich=Spaik e la costruzione della multiforme urbanità di Libidissi, dense, ma mai definitive, ne sono la concreta realizzazione nel reticolo testuale, nel quale, come rileva giustamente Fiedler (2006: 391)² citando Bhabha, "[...] the problem of identity returns as a persistent questioning of the frame, the space of representations, where the image – missing person, invisible eye, Oriental stereotype – is confronted with its difference, its Other."³

ICH=SPAIK O L'IO UBIQUITARIO

Libidissi si snoda su 27 brevi capitoli in cui si alternano, non sempre regolarmente, l'io della voce narrante di ich=Spaik / ich e il noi dei killer che lo inseguono, un noi che (si) racconta intercalando un irritante e diretto tu, nel momento in cui il riferimento è a

² Lo scopo del lavoro di Fiedler è quello di esaminare la costruzione dell'identità di ich=Spaik a partire dal confronto fra identità e violenza in quello che lo studioso definisce "un setting postcoloniale" (Fiedler 2006: 391).

³ Bhabha si riferisce qui al testo postcoloniale; la sua riflessione è tuttavia calzante anche per il romanzo postmoderno (Bhabha 1994: 46).



uno solo dei due sicari. L'ultimo capitolo, infine, propone un'istanza narrante autoriale di terza persona che presenta il doppio epilogo della storia, l'uccisione di uno dei due killer da parte di Spaik e l'attacco del gruppo fondamentalista dei gahisti all'aeroporto di Libidissi.

L'accostamento di più voci narranti serve indubbiamente ad aumentare o diminuire la suspense, elemento fondamentale per il romanzo di spionaggio, a seconda dell'ottica narrativa impiegata per raccontare le vicende. Una questione di scelta di genere dunque? Sembrerebbe confermarlo anche la dominanza della voce narrante, quella di ich=Spaik, che racconta il suo inseguimento dalla "tradizionale" prospettiva dell'eroe inseguito, cui le altre voci narranti fanno da contrappunto, creando un flusso narrativo parallelo che continua a trascinare il lettore in un compatto vortice semantico.

A una lettura più approfondita, tuttavia, l'insistenza sul pronome "ich" della voce narrante si rivela essere *in primis* un elemento sintomatico della ricerca della propria identità, del processo di identificazione del proprio sé da parte di una "problematic and displaced figure" (Fiedler 2006: 391) in un ordine culturale che è altro rispetto a quello d'origine, un "claim of identity" (Bhabha 1994: 1) del sé in un mondo altro.

È lo stesso nome ich=Spaik a suggerirci accezioni differenti e fra loro contraddittorie relativamente alla sua molteplice e instabile individualità. Significativo, enigmatico e irritante è, prima di tutto, l'utilizzo del duplice appellativo: ich=Spaik, in quanto doppio, non può non essere inteso come il rafforzamento dell'identità del personaggio, come conferma anche il simbolo matematico = posto fra ich e Spaik. Al contempo il lettore è a conoscenza del fatto che ich=Spaik sia un agente segreto, e che, proprio in funzione di questa sua professione, è costretto a celare la sua vera identità (Fiedler 2006: 390) e a costruirne un'altra; il che contribuisce a depotenziare e decostruire l'ipotesi di una identità doppiamente consolidata. L'io narrante fornisce poi un ulteriore interessante indizio per una spiegazione plausibile sul motivo dell'uso di ich=Spaik, che rende ancor più stimolante il gioco interpretativo di scardinamento dell'io del personaggio: a Libidissi si parla il Pididi-Pididi,⁴ una sorta di inglese colloquiale, in cui è scomparso il pronome io. Il parlante è perciò costantemente costretto a chiamarsi con il nome proprio, come farebbe anche il suo corrispettivo interlocutore, l'altro da sé.⁵

⁴ A tal proposito cfr. Kindt 2012: 365 e Willer 2002: 118 e seg.

⁵ "Wahrscheinlich spricht er Pididi-Pididi, das Umgangssprache der Stadt, ein Idiom, das die Endungsarmut der Ausgangssprache zum äußersten getrieben hat. So wird bei den Nomen nicht mehr zwischen Einzahl und Mehrzahl unterschieden. Das Personalpronomen der Ersten Person Singular ist völlig verschwunden, der Redende nennt sich selbst stets mit dem Namen, mit dem ihn sein jeweiliges Gegenüber anspricht" (Klein 2006: 16-17). Trad. it. di chi scrive: "Probabilmente parla pididi-pididi, l'inglese colloquiale della città, un idioma che ha portato all'estremo la povertà di desinenze della lingua di partenza. Tant'è che non vi è più alcuna distinzione fra singolare e plurale. Il pronome della prima persona singolare è completamente scomparso; chi parla si riferisce a se stesso sempre con il nome adoperato anche dal proprio interlocutore per rivolgersi a lui."



La stessa ambiguità ritorna nella scelta del nome proprio Spaik: considerato nella sua derivazione dalla radice indoeuropea (*spek* = osservare), Spaik è colui che esplora, che indaga, o, in senso traslato, che si inoltra nel (finto) sé e/o nell'altro da sé. Un'operazione, questa, che non può non avvenire se non attraverso un percorso doloroso, come attesta, ancora una volta, il nome Spaik, o, meglio, il modo di proferirne i suoni e il suo chiaro collegamento alla pronuncia del termine inglese "spike" (spina).⁶

Le difficoltà di adattamento di Spaik all'altro sono palesi nel tessuto testuale. Già l'incipit del romanzo, ricordato, a ragione, anche da Fiedler, ne è un esempio emblematico (Fiedler 2006: 391), ne è un esempio emblematico:

Hier am Rande der Stadt, auf der Kante ihres Sprungbretts in meine ferne heimatliche Welt, erwarte ich=Spaik meinen Nachfolger. Die Ankündigung seines Kommens hat mich bis zum Flughafen hinaus getrieben. Ich=Spaik habe mich von einem Taxi aus dem Lumpensiederviertel der Altstadt bis an die Freitreppe der Flughafenterrasse verfrachten lassen. Mir ist bis jetzt kein Ausländer begegnet, der eine Autofahrt in die Peripherie alleine wagen würde. Auch mich ermächtigt mein langjähriger Aufenthalt keineswegs dazu, ein weiter entferntes Ziel selbständig und ankunftsgewiß anzusteuern. In unveränderter Abweisung hält mich die Stadt auf dem Stand eines Halbtouristen, demütigt so und auf exquisite Weise den längst nicht mehr frechen Fremden. (Klein 2006: 5)

Qui ai margini della città, ai bordi del suo trampolino verso il remoto mondo del mio paese io=Spaik attendo il mio successore. L'annuncio del suo arrivo mi ha spinto fino all'aeroporto. Io=Spaik mi sono fatto portare da un taxi dal Lumpensiederviertel, nel centro storico, fino alla scalinata della terrazza dell'aeroporto. Finora non ho incontrato nessuno straniero che oserebbe recarsi da solo in auto in periferia. Il fatto di essere qui da anni non autorizza in alcun modo neppure me a dirigermi per conto mio verso una meta più lontana con la certezza di arrivare a destinazione. La città continua a rifiutarmi, mi considera alla stregua di un mezzo turista, umiliando così squisitamente quello straniero che ormai da tempo non è nemmeno più sfrontato.⁷

Ich=Spaik si trova in un contesto di sopravvivenza (Bhabha 1994: 1), in un posto a lui ancora estraneo, ai margini della città, all'aeroporto, sulla soglia⁸ di un luogo da cui avrebbe la possibilità di ripartire per il suo paese d'origine, il mondo patrio ora lontano. Libidissi, il "nuovo" mondo, il mondo altro, nasconde pericoli per gli stranieri; anzi, dopo anni, anche ich=Spaik non può muoversi autonomamente. La città continua a considerarlo un "turista a metà" (Klein 2006: 5), uno "straniero permanente" (Klein 2006: 11); certo, la città gli ha fatto dimenticare tanto della sua patria (Klein 2006:

⁶ Willer, riferendosi alla pronuncia dei termini inglesi "spy" e "spike", considera l'uso della k alla fine del nome Spaik come un'aggiunta irritante per il ruolo che dovrebbe ricoprire una spia, qui ridotta a una spina avversa (Willer 2002: 117).

⁷ Qui e oltre la traduzione italiana è di chi scrive.

⁸ Bhabha, riprendendo Renée Green, riporta qui il concetto di "liminal space" (Bhabha 1994: 3).



8), ma questo suo status, paragonabile a un vero e proprio “cultural displacement” (Bhabha 1994: 8), appare irreali, tanto che la spia si sente un “rimbecillito vittima di un incantesimo” (Klein 2006: 8).

Immaginario sembra essere anche il personaggio di Lieschen, la bambina che ich=Spaik accoglie presso di sé dopo la morte del padre, l’unica figura femminile del romanzo, il solo personaggio straniero che diviene parte integrante della vita del protagonista, ma che, come il lettore scoprirà più tardi, solo lui sembra vedere, e che dunque, in quanto desiderio, non può che essere considerato parte del processo narcisistico di ricerca di ich=Spaik della propria identità (Bhabha 1987: 120). In effetti, nel momento in cui i killer vedono avvicinarsi ich=Spaik alla sua casa, è proprio questi a portare le scarpe dalle suole chiodate che di solito porta Lieschen (Willer 2002: 125).⁹ Che Lieschen sia frutto delle allucinazioni del protagonista o semplicemente del suo forte desiderio di essere un altro poco importa: tale strategia permette a ich=Spaik e, con lui, ad autore e lettore, di riflettere sulle modalità di rapportarsi all’altro e persino di metterlo in discussione.

Ich=Spaik, contrariamente all’agente segreto dello spionaggio tradizionale, ha inoltre difficoltà di orientamento; è soprattutto quando vuole ritornare a casa, nel “Lumpensiederviertel”,¹⁰ che – per ben tre volte – la sua “operazione” si rivela un fiasco (Klein 2006: 25-32). Davanti alla sua “relocation of the home” (Bhabha 1994: 9) si sente impotente; anzi, non è in grado di raggiungere la meta senza l’aiuto dei nativi: dovrebbe infatti oltrepassare una “barriera particolare” nel quartiere degli egicej,¹¹ le cui case costituiscono una sorta di cintura superabile solo attraverso passaggi tunnel che conducono all’interno di due edifici. Persino il superamento della soglia di casa si rivela difficoltoso: non solo è troppo presto per ritornare (è appena passata la mezzanotte), ma, spesso, raggiungere il primo piano dell’edificio, in cui Ich=Spaik abita, è così arduo che l’agente segreto, ignorando qualsiasi misura cautelare, si siede sui primi gradini della scala e vi si addormenta, senza ben saperne il motivo.

In questo luogo lontano dalle sue origini anche il corpo di Spaik, su cui Klein ritorna con insistenza e che rappresenta indubbiamente, *pars pro toto*, l’identità di ich=Spaik, è talmente mutato che persino i killer, che hanno occupato la posizione dell’ex io della spia (Klein 2006: 73), hanno difficoltà a riconoscerlo: si è gonfiato come una spugna (Klein 2006: 44), la sua palpebra sinistra è divenuta flaccida (Klein 2006: 8), sembra offuscare la lucida possibilità di osservare della spia, e dal suo viso è scomparsa ogni traccia di una mimica individuale (Klein 2006: 63). Il suo aspetto si è adattato al nuovo ambiente, o meglio, il nuovo ambiente lo ha condizionato al punto che ha

⁹ Per il confronto testuale cfr. Klein 2006: 48 e 185.

¹⁰ *Lumpensiederviertel* è un neologismo creato da Klein; la parola è composta da “Lumpen” (stracci), “Sieder” (dal verbo “sieden”, bollire) e “Viertel” (quartiere). Si tratta di uno dei vecchi quartieri della città, ora abitato da stranieri e prima molto probabilmente dimora dei cenciaioli (“Lumpensammler”), che bollendo gli stracci ne ricavano carta.

¹¹ Una delle minoranze etniche che popolano Libidissi.



assunto le sembianze dell'altro; il suo vecchio corpo si è disfatto, disintegrato come le informazioni contenute in un dischetto del computer sottoposto al meccanismo di autodistruzione (Klein 2006: 21).

Il contagio con l'entità estranea ha una duplice causa: ich=Spaik è ingrassato bevendo Suleika – la peggiore delle bevande locali, prodotta lasciando fermentare latte di cavalla a contatto con batteri dell'intestino di vitelli da macello (Klein 2006: 6-7) – la prima cosa che lo accoglie nel mondo straniero e che trova in una bottiglia di plastica nel bossolo della sua posta pneumatica (Klein 2006: 37). Il cambiamento del corpo di ich=Spaik è inoltre dovuto all'intruglio di pastiglie colorate che un medico locale, Doc Zinally, gli prescrive senza mai spiegargli di cosa soffre. In realtà si tratta di uno strano virus diffuso a Libidissi, chiamato Mau,¹² che colpisce per lo più gli stranieri e che i nativi, resi immuni dalla forza dei loro corpi incorrotti, ritengono essere una malattia venerea (im)portata dagli occidentali degenerati (Klein 2006: 76). È sintomatico che sia stato proprio Ich=Spaik, all'inizio della sua missione, a dare comunicazione alle autorità in patria della scottante attualità dell'infezione, che solo un anno più tardi è stata riconosciuta ufficialmente in un simposio dell'agenzia mondiale per le epidemie (Klein 2006: 76-77).

A partire dal capitolo 18, intitolato Großmut (da intendersi qui verosimilmente non solo come generosità, ma anche come grande coraggio), lo smarrimento del lettore cresce dinanzi a un cambiamento del nome dell'io narrante, d'ora in poi non più ich=Spaik, ma semplicemente ich.¹³ Chi dice io è, paradossalmente, uno Spaik che da osservatore della realtà circostante e investigatore del proprio io si trasforma in un "vero" agente segreto e inizia a operare come le altre spie. Cosciente che il Bundeszentralamt, il suo originario mandante, è "mano che sa dare, ma anche togliere" (Klein 2006: 125), ora il protagonista torna a incarnare la tipologia di eroe tipica della *spy-story*. Pur riassumendo questo ruolo, tuttavia, ich non torna per portare a termine quella missione, in realtà mai ben delineata nel testo, che l'ufficio centrale gli aveva affidato; agisce esclusivamente per la sua salvezza personale, nascondendosi, come un turista, su un battello panoramico, procurandosi un'arma (Klein 2006: 137-142) e travestendosi dell'estraneo (Klein 2006: 175),¹⁴ questa volta consapevole del proprio compito: tornare a casa e liquidare i suoi killer, proprio nella stanza in cui per anni aveva atteso i messaggi segreti svuotando la sua cassetta di posta pneumatica e guardando i video criptati del canale "German Fun".

¹² Il gioco dell'autore con la lingua è evidente: nonostante nel romanzo si sostenga che Mau sia l'abbreviazione di un termine gergale medico (Klein 2006: 77), è inevitabile pensare anche all'espressione della lingua tedesca "jdm ist mau", con il significato di "sentirsi male, avere la nausea".

¹³ Fiedler 2006 e Böttiger 2000 fanno coincidere il cambiamento di ich=Spaik a ich con il momento in cui il protagonista riconosce il suo lato oscuro, divenendo violento, ma non sottolineano la necessità di rapportarsi, seppur violentemente, all'altro da sé, al mondo estraneo.

¹⁴ Per travestirsi il protagonista sceglie di indossare il cosiddetto kuud, la tipica veste dei moderni pellegrini di Libidissi.



Ich=Spaik non è dunque soltanto un io potenziato, ma anche quello di una figura costretta a nascondersi, a recitare un ruolo. L'io di un individuo che esperisce la propria "nationness" (Bhabha 1994: 2), e che, in seguito ad un "finto" adattamento a un'altra cultura, ha sostituito solo apparentemente la propria identità tedesca con una altra da sé; che si trova "in-between" fra due culture¹⁵ e che alla fine cerca di ritornare al suo vecchio io, in cui è ancora intrappolato, rendendosi conto, al contempo, della sua impossibilità a farlo fino in fondo, ché, per dirlo con le parole di Eco, non è in grado di "individuare qualcosa di persistente attraverso stati di cose alternativi" (Eco 1979: 145).

LA CITTÀ (IN)VISIBILE

Libidissi = nome immaginario di una città fittizia (Ledanff 2013: 98) che unisce topografie di luoghi orientaleggianti a infernali topografie del crimine, multietnicità e capitalismo, e il cui spazio si fa reale nel momento in cui ich=Spaik se ne appropria.

La scelta di dare questa definizione di Libidissi prende avvio da una precisa intenzione: quella di non cercare di trovare possibili nomi di città esistite o esistenti, nelle quali si possa riconoscere la metropoli che dà il titolo a questo romanzo,¹⁶ ma di considerarla come il luogo costruito da ich=Spaik calato nella sua (nuova) veste di spia in un mondo a lui (ancora) estraneo e, anche se in maniera minore, dai due killer che ripercorrono il tracciato del collega.

Certamente la metropoli di ich=Spaik non è atemporale: l'io protagonista vive nella multietnica città contemporanea, che diviene per lui luogo d'osservazione e campo d'azione. Si confronta con le dinamiche interne alla città, prendendo possesso della sua storia e della sua cultura, ma anche muovendosi nei suoi labirintici quartieri e immergendosi nelle stanze dei suoi edifici. Il suo atteggiamento di fondo rimane tuttavia quello di indagine dello spazio urbano a partire da una prospettiva esterna, prospettiva che serve a Klein per presentare ai lettori, ancora una volta, il paradigma identità-alterità. Il viaggio di ich=Spaik, topografico e metaforico, nei meandri di Libidissi, fa parte della sua ricerca identitaria, una ricerca che tuttavia non porta né a rintracciare un vero e proprio rispecchiamento della psiche del personaggio nella topografia cittadina né a codificare la metropoli a partire da una precisa tradizione culturale (Bhabha 1994: 2).

¹⁵ Lo dimostra anche la lotta di Spaik con i suoi sicari: diversamente dal romanzo criminale tradizionale, dove il confronto avviene solitamente fra *ingroup* e *outgroup* (Nusser 2003: 50), gli avversari sono qui originariamente *ingroup*, dai quali Spaik si è distaccato, pur in maniera non definitiva.

¹⁶ Numerosi sono stati i tentativi di rintracciare possibili modelli di città rifacendosi sia al nome Libidissi sia alla rappresentazione della metropoli nel testo. Si vedano ad esempio Ledanff 2009: 516-541, Nickel 2010: 3, Taberner 2002: 143, Willer 2002: 114.



Quello che accomuna il processo di identificazione dello spazio urbano e quello del proprio sé è in particolare il paradigma binario di nativo-straniero, qui collegato agli spazi semantici di centro e periferia.

Sin dall'inizio la città di Libidissi si presenta agli occhi del lettore nella sua netta bipartizione centro-periferia, una bipartizione che rende ostica sia la relazione diadica tra i due "mondi" (Eco 1979: 146) sia il superamento dei confini esistenti fra i due spazi: agli stranieri sembrano essere riservati i quartieri periferici della città, quelli del centro storico, invece, appannaggio dei nativi, sono per loro difficilmente accessibili, pericolosi, se non addirittura proibiti.

È in periferia che si trovano gli edifici frequentati da ich=Spaik, il caffè "Naked Truth Club", il bagno turco di Freddy, la sua casa, ma anche la zona industriale e le discariche pubbliche – tutti spazi in cui si possono ritrovare "segni dello straniero".

Il "Naked Truth Club" (Klein 2006: 102-109) rappresenta metonimicamente la ricostruzione dell'occidente, libero ed eversivo, ma anche il mondo dell'arte e della ribellione alla tradizione: è una sorta di caffè artistico postmoderno, un locale pubblico in cui i figli dei ricchi si incontrano perché vi circolano droghe esclusive e si esibiscono artisti e che, non a caso, si trova nel Boulevard della Libertà d'opinione, dove persino i tombini, come sottolinea ironicamente la voce narrante, portano il segno del luogo d'origine, la patria di ich=Spaik (Klein 2006: 33). È qui che questi incontra Miss Leila Calvin, un travestito che, come lui, sembra vivere "in-between" (Bhabha 1994: 2); è l'unico outsider fra i nativi di Libidissi: lavora a contatto con gli occidentali, ma continua a comporre aforismi dal carattere visionario secondo la vecchia tradizione della sua cultura d'origine.

Allo stesso modo la sauna di Freddy, frequentata per lo più da stranieri, è uno spazio "artificiale", modellato sulle aspettative degli occidentali alla ricerca del mondo "esotico", qui rappresentato dal bagno turco. È significativo che questo stesso luogo, concepito per lo più per gli stranieri, sia frequentato dai nativi; questi, tuttavia, ci vanno solo per compiacere i forestieri, per mostrare ai loro partner commerciali occidentali un tradizionale bagno turco (Klein 2006: 11-18). L'identità dello spazio rimane precaria, la continua insistenza sugli stessi elementi descrittivi ne connota solamente l'inafferrabilità, e sia gli stranieri che i nativi restano impigliati nella rete del proprio mondo d'origine, superandone solo apparentemente i confini.

Infine la casa di ich=Spaik, nel Lumpensiederviertel, è la base d'azione dell'agente segreto: è l'unico luogo dal quale il protagonista riceve messaggi dal quartier generale. Che tuttavia il rapporto fra ich=Spaik e la patria si sia fatto labile è evidente anche nella comunicazione della spia con il suo paese, ormai destituita di ogni significato. Lo dimostrano, da una parte, la strategia di ricezione delle informazioni affidata a due media piuttosto antiquati, la posta pneumatica, non sempre funzionante, e la trasmissione sul canale "German Fun" moderata da Heinz, un grottesco personaggio che appare sullo schermo con pantaloni di velluto, bretelle e pettorina di pelle dopo che è stato trasmesso l'inno nazionale (Klein 2006: 49-50).



Dall'altra la "potenza d'informazione" (Klein 2006: 77) di ich=Spaik, che si sta allontanando dalle sue origini per avvicinarsi all'altro da sé, è ormai andata scemando, tanto che i suoi messaggi si rivelano essere non solo i segni della sua ostilità nei confronti della tecnica, ma anche linguisticamente scorretti, sempre più incompleti, illogici e pieni di errori grammaticali.

Allo spazio periferico, portatore della tipologia dello straniero occidentale che si ritrova perso in una sorta di postcapitalismo pseudotecnologico (Ledanff 2013: 96), si oppone quello del centro, affollato di elementi orientaleggianti che invadono lo spazio testuale, rafforzando il contrasto fra nativi e stranieri. È in questo luogo, un ghetto, emblematicamente chiuso da un cappio architettonico, che si trova "il quartiere vietato agli stranieri", dunque anche a ich=Spaik, e, in esso, il Goto, la parte più vecchia della città (Klein 2006: 79). È qui che sorge quella che sarebbe l'attrattiva turistica maggiore della città, anch'essa preclusa ai forestieri: il duomo dei gahisti, gruppo religioso fondamentalista votato a Gahi che propaga la propria dottrina tramite video proibiti che trasmettono le vecchie prediche del leader ormai morto.

L'inaccessibilità dello stretto centro della metropoli e la sua posizione (reale e figurata) nei confronti dell'ampia periferia sono messe in evidenza dal seguente passaggio, che comprende anche una delle più pregnanti riflessioni critiche sul passato di Libidissi e sugli effetti dell'occupazione straniera:

Laut Kuhl besitzt nicht einmal das Zentralamt einen brauchbaren Plan der Stadt. Die existierenden Karten stammten aus vorrevolutionärer Zeit und gälten als unzuverlässig. Die Fremdmacht sei nicht davor zurückgeschreckt, Straßenzüge, deren Abriß man in großspurigen Fünfjahresplänen vorgesehen habe, auf den Stadtplänen durch die Phantomalleen der projektierten Neubauviertel zu ersetzen. [...] An einer Graphik hatte uns Kuhl erläutert, wie die wichtigsten Viertel der Stadt zueinander liegen, und dir hatte der seltsame Verlauf des Boulevards Der Meinungsfreiheit sofort wie etwas Naturgegebenes eingeleuchtet. Als offene Schlinge umfaßt sein südliches Ende das Ghetto Der Großen Prophezeiung, das in den städtischen Dialekten und auch auf Pididi-Pididi Goto genannt wird. Seit dem Abzug der Fremdmacht ist es für Ausländer verbotenes Viertel. Aber in verführerischer Paradoxie haben sich ausgerechnet in der einzigen Parallelstraße, die zwischen dem Boulevard und dem Goto verläuft, die Bordelle, die Tanz- und Sauna-Clubs angesiedelt. Dieser Vergnügungsbezirk bildet eine dünne, aber kilometerlange Pufferzone zwischen der Hauptschlagader der Stadt und dem verbotenen Viertel. (Klein 2006: 78-79)

Secondo Kuhl nemmeno l'ufficio centrale possiede una pianta della città che si possa utilizzare. Le cartine esistenti risalirebbero al periodo prerivoluzionario e sarebbero considerate inaffidabili. La potenza straniera non avrebbe esitato a sostituire, sulle piantine della città, con i viali fantasma dei nuovi quartieri progettati, quelle strade che presuntuosi piani quinquennali prevedevano di demolire. [...] Con un grafico Kuhl ci aveva spiegato come sono disposti i quartieri più importanti della città – e lo strano tracciato del Boulevard Della Libertà di Opinione ti era sembrato subito naturale. La parte sud del viale cinge, come un cappio aperto, il ghetto Della Grande Profezia, detto anche Goto nei dialetti locali e in pididi-pididi. Il quartiere è vietato ai forestieri dalla fine dell'occupazione della potenza straniera. Eppure, per un seducente paradosso, proprio



nell'unica strada parallela, che corre fra il Boulevard e il Goto, si sono stabiliti i bordelli, i locali da ballo e le saune. Questo quartiere del piacere forma una zona cuscinetto, stretta ma lunga chilometri, tra l'arteria principale della città e il quartiere proibito.

La divisione spaziale fra periferia e centro, che qui corrisponde anche alla spaccatura insaldabile fra stranieri e nativi, e che costituisce una delle specificità della città di Libidissi, penetra il testo come elemento costante, martella il lettore con insistente ripetitività attraverso l'intero decorso del romanzo e diventa espediente di connessione narrativa e parte integrante del sostrato semantico.

A Libidissi, immerso in questo nuovo ordine culturale, ich=Spaik continua a vivere la dicotomia io-altro. Nel momento in cui crollano i parametri di "Selbst- und Fremdreferenz" (Luhmann 1984: 495, 660 e seg.), auto e altro-referenza, ich=Spaik ha diverse possibilità: andare incontro all'autodistruzione, adattarsi a una forma di esistenza che non gli appartiene o continuare a esistere nello spazio intermedio, che è sì insoluto e illusorio, ma che non lo costringe a prendere commiato dall'idea di identità. Ich=Spaik, ich, la spia ora consapevole della trasformazione subita, opta per quest'ultima soluzione: vivere come "partial or double 'self'" (Bhabha 1994: 20) nella molteplicità dello spazio intermedio che viene a crearsi fra l'ordine culturale di origine, l'occidente, la Germania, e l'ordine altro, l'Oriente immaginario di Libidissi, nel rifiuto di un ordine costruito sulla monocultura, in una permanente condizione di "inquietudine irrisolta".

BIBLIOGRAFIA

Bhabha H., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London.

Bhabha H., 1987, "What does the Black Man Want?", *Remembering Fanon. New Formations*, No. 1, pp. 118-124.

Böttiger H., 2013, "Auf dem Spielplatz des Unbewussten. Georg Kleins Kreisbewegungen", in Jürgensen Ch. e Kindt T., 2013, „*Wie in luzidem Schlaf*“. *Zum Werk Georg Kleins*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 71-75.

Chiarloni A., 2003, Prefazione a M. Pirro, M. Costa, S. Sbarra (ed.), «*Le storie sono finite e io sono libero*». *Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca*, Liguori, Napoli, pp. 1-4.

Eco U., 2010 (prima ed.: 1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

Fiedler M., 2006, "Crossing the Boundary of the Other: Identity and Physical violence in Georg Klein's Novel Libidissi", in Chambers H. (ed.), *Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*, Peter Lang, Oxford, Bern etc., pp. 389-399.

Jürgensen Ch. e Kindt T., 2013, „*Wie in luzidem Schlaf*“. *Zum Werk Georg Kleins*, Erich Schmidt, Berlin.



Kindt T., 2012, "Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkamps", in *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXII, 2/2012, pp. 362-373.

Klein G., 2006 (prima ed.: Alexander Fest Verlag, Berlin, 1998), *Libidissi*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Ledanff S., 2009, *Hauptstadtphantasien. Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008*, Aisthesis, Bielefeld.

Ledanff S., 2013, "Stadtmysifikationen in Georg Kleins Romanen Libidissi und Barbar Rosa", in Jürgensen Ch. e Kindt T., 2013, „*Wie in luzidem Schlaf*“. *Zum Werk Georg Kleins*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 91-107.

Luhmann N., *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.

Maar M., 2000, "Der Meister von Libidissi. Über den rätselhaften Erzähler Georg Klein", in Kraft Th. (Hrsg.), *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, Piper, München, Zürich, pp. 91-104.

Nickel G., 2010, "Georg Klein", in *Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur*, 95, Nlg. 6/10, pp. 2-8.

Nusser P., 2003, *Der Kriminalroman*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Metzler, Stuttgart, Weimar.

Taberner S., 2002, "A New Modernism or ‚Neue Lesbarkeit‘? Hybridity in Georg Klein's Libidissi", *German Life and Letters*, Volume 55, Nr. 2, pp. 137-148.

Willer S., 2002, "Rohrpostsendungen. Zeichen und Medien in der Prosa Georg Kleins", *Weimarer Beiträge* 48. Jg., pp. 113-126.

Moira Paleari è ricercatrice e professore aggregato di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Milano. La sua ricerca scientifica si concentra principalmente sulla letteratura tedesca del fin de siècle e dell'espressionismo, l'autobiografia e il rapporto fra letteratura e arti figurative.

moira.paleari@unimi.it