

Giovanni di Stefano

**1945. In fuga dalla Prussia orientale<sup>1</sup>**

*Flucht und Vertreibung*, fuga ed espulsione, sono i due termini entrati in uso nella storiografia tedesca per designare l'esodo della popolazione civile di lingua tedesca dalle regioni orientali del paese e più in generale dall'Europa centro orientale alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Nella memoria collettiva i due termini sono diventati inseparabili e sono usati come un'endiadi, ma a rigore si riferiscono a due momenti distinti: da un lato, la fuga per timore di rappresaglie di fronte alla controavanzata dell'esercito sovietico nell'ultimo rigido inverno di guerra 1944-45, con la speranza in molti di poter far ritorno a guerra finita nelle proprie terre, e, dall'altro, l'espulsione sistematica degli abitanti tedeschi dalla Polonia, dalla Cecoslovacchia e dai paesi baltici, sancita dalla conferenza di Potsdam del luglio/agosto 1945 che ridisegna i confini e le zone d'influenza in Europa. La frontiera orientale della Germania viene spostata a ovest sulla linea tracciata dai fiumi Oder e Neisse. Come conseguenza, la Slesia con la sua capitale Breslavia, regione storicamente tedesca, e gran parte della Pomerania sono annesse alla Polonia a compensare non solo gli orrori dell'occupazione nazista ma anche la cessione forzata della Galizia, della Volinia e delle regioni polacche orientali all'Unione Sovietica. Ugualmente la Prussia Orientale, la regione culla dello Stato prussiano, che comprende Königsberg, la città di Kant, diventa una enclave sovietica. Inoltre, conforme a un principio discutibile di omogeneità etnica, quasi tutte le minoranze tedesche che vivevano ormai da secoli al di fuori dei confini patri vengono fra il 1945 e il 1950 private della loro cittadinanza e proprietà ed espulse dalla regione dei Sudeti in Cecoslovacchia, dalla Curlandia, la Livonia e altre regioni baltiche della Lettonia e dell'Estonia (ora repubbliche dell'Unione Sovietica). Le cifre complessive sono imponenti: dai 12 ai 14 milioni sarebbero i profughi tedeschi costretti ad abbandonare in condizioni spesso drammatiche i loro territori d'origine. La fuga di fronte all'Armata Rossa è consentita infatti dalle autorità naziste quasi sempre solo all'ultimo momento. Chi cerca di mettersi in salvo prima senza autorizzazione è accusato di diserzione e condannato a pene gravissime, inclusa quella di morte. Le condizioni metereologiche rigide, con temperature ampiamente sotto lo zero, rendono inoltre ancora più duro l'esodo, a piedi, nei casi più fortunati in carro. Molte sono lungo il cammino le vittime, spesso abbandonate ai bordi della strada, si parla di circa mezzo milione, ma si tratta di cifre approssimative. È una catastrofe umanitaria all'interno della più generale tragedia della Seconda Guerra Mondiale, che al di fuori della Germania non ha ricevuto la dovuta attenzione, perché oscurata dalla tragedia più grande della Shoah e dalle colpe di cui si è macchiato il regime nazionalsocialista. Nella Germania uscita distrutta dal conflitto e scissa in due Stati ideologicamente contrapposti l'enorme flusso di profughi pone non pochi problemi organizzativi e sociali, che alla lunga, non senza iniziali tensioni, vengono superati in entrambi gli Stati. La ricostruzione economica favorisce l'integrazione della massa di profughi, che anzi ne sono con la loro voglia di rifarsi un importante motore. Il modo con cui la Repubblica federale e la Ddr affrontano il tema è però differente e ne evidenzia i delicati risvolti politici, a cominciare già dalla scelta della parola per chiamare i profughi. Ad Ovest si afferma il termine *Heimatvertriebene*, letteralmente: i cacciati dalla propria terra, che esprime implicitamente anche l'aspirazione a

---

<sup>1</sup> Walter Kempowski, *Tutto per nulla*, traduzione di Mario Rubino, Sellerio: Palermo 2018, p. 463 [edizione originale: *Alles umsonst*, Knaus: München 2006]

ripristinare lo status quo ante. Le organizzazioni degli *Heimatvertriebene*, che in incontri annuali celebrano ritualmente i legami con la loro identità d'origine, si fanno portavoce di questa rivendicazione e si oppongono vivamente a un riconoscimento ufficiale dello stato di fatto, che non è regolato ancora da un trattato di pace. Verso di loro i governi cristianodemocratici degli anni '50 e '60 seguono una politica ambivalente: a parole appoggiano la legittimità delle loro aspirazioni – fino al 1969 esiste un apposito dicastero e per legge viene riconosciuta nel 1953 l'ereditarietà dello stato di profugo (così che il loro numero aumenta anziché diminuire nel corso del tempo) -, di fatto, perseguendo l'obiettivo di fare parte a pieno titolo del blocco occidentale, riconoscono tacitamente i confini esistenti. L'*Ostpolitik* di Brandt dei primi anni '70 mette fine a questo gioco delle parti. Nella Ddr si preferisce parlare invece eufemisticamente di *Umsiedler*, persone che si trasferiscono, emigrati, tacendo sulle ragioni del forzato trasferimento, per non urtare la suscettibilità di Unione Sovietica, Polonia e Cecoslovacchia, i paesi di provenienza dei profughi ora alleati politici.

La caduta del muro nel 1989, la ratifica del trattato di pace da parte delle quattro Potenze e dei due Stati tedeschi, la conseguente riunificazione politica del paese, hanno definitivamente archiviato ogni pretesa revisionista, ma hanno spostato il dibattito su un altro piano, quello della memoria collettiva: come ricordare pubblicamente questo passato, come inserirlo nel 'continuum' narrativo su cui poggia l'identità nazionale? La Repubblica Federale trae la sua legittimità dal suo dichiarato distanziarsi dalla triste eredità del passato nazista. Questa volontà trova espressione visibile in una serie di gesti pubblici e di monumenti, che non celebra più momenti gloriosi ed episodi edificanti della propria storia, ma illustra ammissione di colpa e monito per l'avvenire. Il caso più eclatante è la grande distesa di stele in memoria delle vittime della Shoah a Berlino vicino alla Porta di Brandenburgo e non lontano dalla sede del Parlamento, il Reichstag, con cui la Germania riunificata vuole mostrare al mondo ma anche a se stessa di riconoscere le proprie responsabilità storiche come parte integrante della propria identità nazionale<sup>2</sup>. C'è spazio in questa narrazione che lega l'evocazione del passato recente indissolubilmente al riconoscimento delle colpe commesse *anche* per la narrazione dei propri traumi e delle proprie sofferenze senza che le prime vengano relativizzate dalle seconde? È la domanda che condiziona la discussione in un tempo in cui ai *victim discourses* viene concesso sempre più spazio. Aleida Assmann ha constatato come la difficoltà a relazionare i due momenti, della colpa e della sofferenza subita, contraddistingui l'elaborazione tedesca della memoria fin dall'inizio<sup>3</sup>, distinguendo tre fasi. Subito dopo la guerra i tedeschi si sarebbero visti soprattutto come vittime – vittime della guerra e del nazismo – rimuovendo la questione delle proprie responsabilità e delle sofferenze arrecate ad altri (e concentrandosi sulla ricostruzione e rimozione delle macerie). Dopo il '68 e soprattutto nel corso degli anni '80 il ricordo dell'olocausto ha assunto una tale centralità da relegare in secondo piano altri aspetti del nazismo e altri gruppi di vittime. A partire dal nuovo millennio – quando la generazione che ha vissuto direttamente la guerra e il dopoguerra è ormai prossima ad estinguersi - si è tornati a parlare dei traumi e delle sofferenze del tempo della guerra. Bisogna – afferma la studiosa – integrare nella memoria collettiva tutte e due le narrazioni e non giocare l'una contro l'altra, riconoscendo però la priorità di quella della colpa, perché sono le deportazioni in massa e i crimini di guerra perpetrati dai nazionalsocialisti la causa prima dell'esodo e delle violenze subite dai tedeschi alla fine della guerra. Quanto il rischio di una strumentalizzazione della memoria sia

<sup>2</sup> Cfr. Giovanni di Stefano, *I nuovi monumenti a Berlino: la Germania alla ricerca di una nuova identità*, in: *www.intrasformazione* 5:2 (2016), pp. 197-208.

<sup>3</sup> Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungspolitik und Geschichtspolitik*, München: Beck 2006, pp. 183-204 (in particolare p. 199).

esistente, lo mostrano titoli recenti come *Der andere Holocaust. Die Vertreibung der Deutschen 1944-1949* (L'altro olocausto. L'espulsione dei tedeschi 1944-1949) o *Der Vertreibungsholocaust. Die Geschichte eines Jahrhundertsverbrechens* (L'olocausto dell'espulsione. La storia di un crimine epocale), che si appropriano del linguaggio elaborato per definire la singolarità del genocidio ebraico. Il 13 febbraio, in cui ricorre l'anniversario del terribile bombardamento aereo di Dresda del 1945, gruppi neonazisti organizzano una cosiddetta marcia di lutto (Trauermarsch). Dietro tutto ciò vi è la richiesta sempre più frequentemente espressa dalla destra, non solo estrema, di un colpo di spugna che ponga finalmente termine al "culto della colpa" che perpetuerebbe la sudditanza della Germania sul piano internazionale. Recentemente uno dei leader dell'Afd, il movimento emergente di estrema destra che si autoproclama "alternativo" alle "élite dominanti", ha definito il periodo nazista niente più che una "cacca d'uccello" sulla storia tedesca. L'emergenza provocata dai flussi di profughi e il suo accavallarsi con la problematica della migrazione hanno fatto riemergere discorsi "etnici" che si credeva superati. La questione della memoria è tutt'altro che conclusa, rimane un terreno di battaglia per definire l'identità e il ruolo futuro della Germania in Europa e nel mondo.

## II.

Di questa elaborazione della memoria nazionale la letteratura è luogo deputato – non tanto per la sua rilevanza nella società (che è complessivamente relativa) quanto perché ne mette a nudo esemplarmente i meccanismi, le ambivalenze, i tabù. Anche la letteratura, come del resto il cinema, ha eluso a lungo il tema, in modo non troppo dissimile da quanto W.G. Sebald ha constatato a suo tempo per i bombardamenti aerei delle città<sup>4</sup>. Una delle ragioni è la difficoltà a dare una soluzione valida sul piano *estetico* oltre che *etico* e *politico* all'esigenza formulata dalla Assmann di connettere le due narrazioni, della colpa e dei traumi subiti, senza conciliarle o relativizzarle a vicenda. Da questo punto di vista è interessante leggere l'opera di Walter Kempowski, probabilmente lo scrittore tedesco dal dopoguerra ad oggi che con più insistenza ed intensità ha cercato una forma narrativa adeguata alla memoria del passato recente, autore del romanzo *Alles umsonst* (2006), appena pubblicato in italiano da Sellerio nella collana "La memoria" con il titolo *Tutto per nulla* nella congeniale traduzione di Mario Rubino, che affronta il grande tema della fuga dalla Prussia Orientale negli ultimi mesi di guerra<sup>5</sup>.

L'insistenza di Kempowski sul passato, che nel suo caso può essere chiamata anche ossessiva, ha innanzitutto ragioni biografiche, come per molti altri nati negli stessi anni. Nato nel 1929 a Rostock, città portuale affacciata sul Baltico, egli appartiene alla stessa generazione di Günter Grass di un anno più vecchio, una generazione cresciuta sotto il nazionalsocialismo ma ancora adolescente durante la guerra, troppo giovane per dividerne le responsabilità e tuttavia grande già abbastanza per esserne coinvolta negli orrori e viverne sulla propria pelle le conseguenze, una generazione per la quale la distinzione fra "carnefici" e "vittime" perde di senso. Nell'ultimo anno di guerra è arruolato per punizione in un'unità della *Hitlerjugend* addetta a funzioni di supporto, il padre cade al fronte pochi giorni prima della resa incondizionata. Successivamente nel 1948, nella Germania smembrata in diverse zone di occupazione, viene imprigionato insieme al fratello e alla madre dai russi sotto accusa di spionaggio a favore degli

<sup>4</sup> W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi: Milano 2004 [ed. originale: *Luftkrieg und Literatur*, Hanser: München 1999].

<sup>5</sup> Il numero di pagina indicato si riferisce sempre a questa edizione.

Americani per aver cercato di trasmettere documenti sullo smantellamento delle attrezzature industriali, condannato a 25 anni e detenuto nel terribile carcere-fortezza di Bautzen, da dove esce solo dopo otto anni. Si può considerare l'opera di Kempowski come un'unica indagine sulla relazione fra memoria e storia, biografia individuale e cronaca collettiva, nella quale possiamo distinguere tre fasi che coincidono con tre diverse modalità d'approccio: 1) la rievocazione autobiografica contestualizzata; 2) il montaggio di testi autentici dell'epoca; 3) il romanzo 'storico'. Lo scrittore raggiunge la notorietà con il ciclo composto da nove parti *Deutsche Chronik* (Cronaca tedesca), pubblicato in gran parte negli anni '70, in cui narra la storia della propria famiglia e della propria vita, coprendo un arco di tempo che va dall'epoca guglielmina agli anni '50. Lo sfondo storico è sempre presente e, quando non interferisce direttamente sulla vita dei personaggi, è evocato indirettamente da una sottile trama di riferimenti, di citazioni dell'epoca da canzoni, film o altro. Questo non basta all'autore però, che integra i volumi di narrazione biografica 'privata' con volumi cosiddetti "demoscopici" in cui raccoglie le risposte di centinaia di testimoni dell'epoca, indicati solo dalla professione e la data di nascita, alle sue domande: Lei ha mai visto Hitler?<sup>6</sup> Che cosa sapeva? (la domanda è riferita allo sterminio degli ebrei). Un "archivio di voci" (Gauck) che fa capire – è stato detto - meglio di un'indagine storica i meccanismi di rimozione e minimizzazione della memoria, così come anche il perpetuarsi di pregiudizi e distorsioni consapevoli ed inconsapevoli, l'assenza diffusa di empatia per le vittime. "Al lettore dei miei romanzi – scrive Kempowski – con i 'libri-inchiesta', come si potrebbe chiamarli, viene dato in mano un accompagnamento più generale, anzi corale, e una spiegazione. Si possono ritenere i romanzi troppo privati o i 'libri-inchiesta' troppo generici, ma è nella loro giustapposizione che sta nascosta la verità e che si deve cercare la risposta alla domanda: Com'è potuto accadere?"<sup>7</sup>.

Il suo progetto seguente, *Echolot* (Ecoscandaglio), sviluppa fino all'estreme conseguenze questa idea di archivio corale. Lo scrittore fonda nel 1980 un archivio delle biografie inedite e con appelli sui giornali si mette a raccogliere per svariati anni diari, fotografie e lettere degli anni della guerra di gente comune, soldati, nazisti, antinazisti, vittime, un materiale sterminato, che egli poi monta con brani di diari e di lettere di personaggi illustri, da Thomas Mann a Gottfried Benn ed Ernst Jünger, a esponenti del regime, ufficiali alleati, osservatori esterni e protagonisti storici. L'intenzione è di creare un "diario collettivo" (così il sottotitolo dell'opera) e far parlare direttamente l'epoca, non più attraverso il filo non sempre attendibile della memoria, ma attraverso le sue stesse parole restituendo l'immediatezza del momento storico e la contemporaneità delle differenti prospettive e situazioni. L'autore si astiene da ogni intervento e commento, ma non è assente: è lui naturalmente a selezionare e disporre la successione dei materiali all'interno di ogni capitolo. Ogni singola impressione o esperienza acquista un senso come parte di un tutto. La loro somma dovrebbe dare come un mosaico il volto dell'epoca. Nella prefazione – unico intervento in prima persona dell'autore – Kempowski illustra il senso della sua impresa con tre famosi quadri: la Torre di Babele di Brueghel, la Battaglia di Alessandro di Altdorfer e la Pace di Breda di Velasquez. Soprattutto il secondo aiuta a comprendere meglio le sue intenzioni. Solo guardando con grande attenzione si riescono ad individuare al centro della

<sup>6</sup> *Lei ha mai visto Hitler?* (titolo originale: Haben Sie Hitler gesehen?) è stato pubblicato in traduzione italiana da Sellerio a cura di Raul Calzoni, Palermo 2015.

<sup>7</sup> Cit. in W. Kempowski, *Haben Sie Hitler gesehen? Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten*, con prefazione di Joachim Gauck, München: Knaus 2012, p. 8-9.

battaglia Alessandro e il suo avversario Dario. I veri protagonisti del quadro non sono loro, ma le migliaia di fanti e cavalieri in primo piano che si combattono accanitamente. Senza di loro non si potrebbe parlare di battaglia. Nella loro uniformità sono quasi indistinguibili l'uno dall'altro, eppure – ricorda l'autore – ognuno di loro è un individuo con il suo destino, con la sua famiglia che lo attende a casa. Ricordare il singolo senza perdere di vista il tutto, è ciò che il “diario collettivo” si propone. Il risultato di 25 anni di lavoro ossessivo è monumentale: 10 grossi volumi di diverse centinaia di pagine ciascuno, suddivisi in quattro parti organizzate intorno a determinati momenti-chiave: il giugno-luglio e il dicembre 1941, quando parte l'offensiva contro l'Unione Sovietica; il gennaio e febbraio 1943 quando si decide la battaglia di Stalingrado; il gennaio e febbraio 1945 quando comincia la fuga in massa della popolazione civile dai territori orientali mentre l'ultimo volume dal punto di vista cronologico (che non coincide con l'ordine di pubblicazione) si concentra solo su cinque giornate decisive: il 20, il 25 e il 30 aprile (la data del suicidio di Hitler) e l'8 e il 9 maggio 1945, i giorni della capitolazione e della fine della guerra.

*Fuga furiosa*, pubblicato nel 1999, è il titolo (in italiano nell'originale) della parte dedicata all'esodo in massa della popolazione tedesca. Quattro volumi, ciascuno composto da centinaia di pagine, una documentazione ampissima, la più vasta sul tema sino ad allora pubblicata. Le testimonianze sulla sofferenza e sulla fuga dei civili, sull'affondamento della Gustloff con a bordo oltre 10.000 sfollati quasi tutti annegati (su cui Grass ha scritto una novella nel 2002, *Il passo del gambero*), sul terribile bombardamento di Dresda da parte dell'aviazione britannica nel febbraio 1945, come anche sulle violenze contro le donne compiute dall'Armata Rossa nella sua avanzata sul territorio tedesco, sono contrappuntate da quelle sulle contemporanee “marce della morte” dei detenuti dei Lager e sulla liberazione di Auschwitz. È questo contrappunto il modo con cui Kempowski vuole mostrare come la narrazione dei traumi del popolo tedesco non possa essere scissa da quella delle colpe commesse nei confronti degli altri popoli. *Culpa* intitola l'autore il diario che accompagna la lunghissima gestazione dell'opera, con la quale – dichiara - ha voluto espiare un poco le colpe del proprio popolo.”

*Echolot* non è però l'ultima parola di Kempowski sul tema. L'idea di “diario collettivo” evidenzia la relazione fra l'esperienza singola e il tutto, ma consiste in gran parte di testimonianze frammentarie cui manca la continuità biografica, il legame con un prima e un dopo che ne permette di seguire lo sviluppo. Questo spiega forse perché l'autore sia tornato a distanza di pochi anni ancora una volta sul tema, scegliendo la forma tradizionale del ‘romanzo storico’ con *Tutto per nulla* (*Alles umsonst*, 2006) per raccontare una storia a suo modo ‘esemplare’. Nel romanzo storico il tempo ciclico della quotidianità, che scandisce inizialmente la vita dei personaggi, è intersecato bruscamente dal tempo lineare della Storia e la narrazione ne descrive l'impatto, i segni premonitori che lo annunciano e le conseguenze irreversibili che esso produce. Kempowski si attiene a questo schema che in Germania ha il suo modello più alto in Theodor Fontane. Nel suo primo e poco noto romanzo *Vor dem Sturm* (Prima della tempesta) Fontane descrive l'impatto delle guerre napoleoniche sulla società prussiana ancora radicata nelle sue tradizioni feudali. Il romanzo comincia con una descrizione incredibilmente minuziosa della vita quotidiana dei personaggi e del loro ambiente sociale scossi dalla notizia dell'imminente passaggio delle truppe francesi sconfitte in Russia nel 1812, che pone la Prussia di fronte al dilemma se approfittarne per sollevarsi contro Napoleone o serbare l'alleanza con lui. Il romanzo di Kempowski ha un impianto analogo, anche se ovviamente il contesto narrativo è di segno opposto: se Fontane voleva narrare la preistoria delle cosiddette “guerre di liberazione”, Kempowski narra l'esito



tragico di una catastrofe collettiva. Anche il contesto geografico non è completamente lo stesso: in *Prima della tempesta* è la zona dell'Oderbruch, oggi divisa fra Germania e Polonia, in *Tutto per nulla* è la Prussia Orientale. Forse come un'allusione al romanzo di Fontane si possono leggere i ripetuti riferimenti al passaggio dei francesi negli anni 1812 e 1813 e certo un omaggio ironico a Fontane è il ricorrere frequente del commento della voce narrante "non era così semplice", che ricorda la frase del padre di Effi Briest "è un lungo discorso" (Das ist ein weites Feld), che questi ripete ogni volta di fronte a un tema che gli appare troppo complesso e difficile per parlarne.

La storia di *Tutto per nulla* inizia nel gennaio 1945 quando si moltiplicano i segni dell'ormai imminente crollo militare della Germania. Al centro c'è una famiglia di recente nobiltà, i Von Globig. Il capostipite, funzionario prussiano, ha acquistato prima della Prima Guerra Mondiale nei pressi della cittadina immaginaria di Mitkau una tenuta, nella quale la famiglia vive ancora, ma che già mostra chiaramente segni di decadenza. L'attuale padrone ha venduto gran parte delle terre annesse in cambio di azioni dell'acciaio inglese investite in una fabbrica in Romania, che gli dovrebbero assicurare rendimenti più alti ma che in tempi di guerra hanno perso ogni valore. Lui stesso è assente, si trova in Italia come ufficiale di complemento della Wehrmacht. Nella tenuta abitano la moglie Katharina, che vive taciturna in un suo mondo fatto soprattutto di letture, una parente chiamata Zietta, che tiene nelle mani il governo della casa, e il figlio Peter di 12 anni. Attorno a loro si muove una folla di personaggi secondari dai servitori – un polacco e due ucraine –, il soprastante di un villaggio nazista costruito dirimpetto, un maestro in pensione, il borgomastro che ha avuto una relazione con Katharina, gli occasionali visitatori di passaggio. Il tema del romanzo è l'abbandono forzato del territorio, ma per quasi due terzi narra con lentezza fontaniana, e non senza un certo asciutto umorismo, lo svolgersi monotono delle giornate, il susseguirsi delle attività quotidiane, i giochi del figlio, che perdurano malgrado i segni di pericolo vadano moltiplicandosi. Ma non è la tradizionale descrizione nostalgica del buon tempo antico minacciato dall'intrusione devastatrice della Storia, come in tanti resoconti autobiografici di *Heimatvertriebene*. Ciò che viene narrato sono le strategie di rimozione e minimizzazione dei personaggi di fronte al precipitare degli eventi. Il loro rifugiarsi nelle abitudini di tutti i giorni o nel proprio piccolo non è che il rifiuto di guardare in faccia la realtà, di riconoscere il male e di trarre le dovute conseguenze. È in questo atteggiamento passivo unito a un'apatia morale che per l'autore consiste la colpa principale di cui i tedeschi si sono macchiati 'collettivamente' al di là delle responsabilità e complicità individuali. La distinzione fra bene e male si appiattisce. Chiusi ciascuno nel proprio ristretto mondo i personaggi del romanzo non sono in sé né buoni né cattivi. Nemmeno il più antipatico, l'"arcinazista" Drygalski, è un vero cattivo, anzi a lui è dato nel finale compiere l'unico gesto altruista nel cedere al ragazzo il suo posto nell'imbarcazione che porta in salvo gli sfollati, anche se non è chiaro se lo fa per improvvisa generosità o per l'impulso suicida di combattere sino all'ultimo. Nulla, nemmeno nella descrizione minuta degli oggetti e degli arredi è innocente. La statua in porcellana dell'"accovacciata" più volte menzionata, che fa mostra di sé sul tavolino di Katharina e attira gli sguardi ora solleticati ora apparentemente indignati, è la riproduzione di un'opera di Fritz Klimsch, scultore assai caro a Hitler, che faceva parte della sua collezione privata. Il libro sui duomi tedeschi del Medioevo con la copertina blu comprato da Katharina nel suo giro in città (p. 132), che dà occasione più avanti (p. 177-178) al maestro Wagner di elencare tutte le città tedesche devastate nel frattempo dai bombardamenti alleati, è (il nome non viene fatto) di Wilhelm Pinder, storico dell'arte del regime, sostenitore della colonizzazione tedesca dell'Est europeo.

Come in un romanzo di Verga, il narratore si mimetizza dietro i personaggi e la narrazione è in gran parte una successione di discorsi indiretti liberi che restituiscono la loro prospettiva o quella di testimoni invisibili che ne condividono l'orizzonte storico. Ma nel tono ironico dominante, che la traduzione di Rubino rende pienamente, nell'understatement di certe descrizioni apparentemente marginali, si avverte la voce del narratore, che nell'assimilarsi alla voce del personaggio, la trascende e ne mostra la sua indiretta complicità con l'esistente. Questo passo può fare da esempio:

Guardando verso oriente, il dottor Wagner si arrischiò a chiedergli [a Drygalski, il responsabile nazista del luogo] un parere. Pur avendole proprie personali esperienze della prima guerra mondiale, Chemin des Dames, avrebbe voluto capire meglio. Se non si sbagliava, era ben un fuoco tambureggiante quello che si poteva udire. Veniva però da parte tedesca o da parte dell'Armata Rossa? Ora si misero tutti ad ascoltare con attenzione, come succedeva un tempo per i discorsi del Führer, ma la domanda del professore restò senza risposta. Gli aerei che adesso stavano volando sulla casa, comunque, erano tedeschi. Ai russi, quelli, gliela avrebbero fatta vedere. Ci mancò poco e Drygalski si sarebbe messo a salutarli col berretto. (p. 248)

Inizialmente abbiamo la prospettiva del dottor Wagner, il pedagogo, che si domanda se a far fuoco sono le proprie truppe o piuttosto il nemico è già così vicino. La similitudine seguente della voce narrante dà una connotazione grottesca alla scena e ricorda al tempo stesso più cose: 1) la connivenza attiva o passiva con il nazismo, 2) chi è il vero responsabile della guerra, 3) il rovesciamento della situazione: le bombe reali hanno preso il posto del bombardamento verbale di Hitler, ne sono l'inevitabile esito. Quindi si passa alla prospettiva del nazista dichiarato Drygalski, che ostenta sino all'ultimo fiducia, messa in ridicolo dal suo gesto immaginario di mettersi sull'attenti al passaggio degli aerei tedeschi. L'ironia laconica di Kempowski non è un'ironia à la Thomas Mann che nasce dalla consapevolezza di una fondamentale ambivalenza e non è nemmeno un'ironia bonaria, conciliatrice, che relativizza i contrasti. Essa sta a ricordare che nulla è innocente, in termini adorniani che "non c'è vera vita nella falsa". O, più enigmaticamente, con le parole di Lutero citate nell'epigrafe iniziale e da cui deriva il titolo del romanzo: "es ist doch unser Tun umsonst / auch in dem besten Leben" (è il nostro agire vano anche nella miglior vita). In una *mise en abyme* le parole *Alles umsonst*, tutto per nulla, sono citate nel testo (p. 321), fanno da epigrafe, insieme all'imperativo „Non dimenticarlo mai!“, ad un fascicolo trovato da Katharina nella biblioteca di casa e intitolato "Quel che abbiamo perduto", che ha sulla copertina l'effigie del Duomo di Strasburgo e parla dei territori perduti dalla Germania nella Prima Guerra Mondiale. Come sempre in Kempowski, è un riferimento ad un libro realmente pubblicato nel 1925. L'ironia è il mezzo che permette all'autore di connettere il tema della sofferenza con il tema della colpa ed evitare il pericolo del pathos. La colpa estrema, lo sterminio degli ebrei, è evocata indirettamente. Katharina dà ospitalità segretamente, più per voglia di diversione e incapacità di dire di no che per convinzione a un fuggiasco che si rivela essere un ebreo. "Non passò molto tempo e l'uomo riferì di brutture che erano state compiute lontano, a est... E Katharina udì per la prima volta in tutti i particolari quelle cose incredibili. Di operazioni speciali, rastrellamenti e deportazioni lei non ne sapeva nulla. Oppure sì?" (p. 248). L'affermazione "per la prima volta" viene immediatamente relativizzata. Mezze informazioni le aveva già sentite, ma non aveva voluto sentire di più. È il tema del "libro-inchiesta" *Che cosa sapeva?*, che fa parte della *Cronaca tedesca*. La colpa che Kempowski imputa alla generazione vissuta sotto il nazismo è proprio questa: non aver voluto sapere di più e aver creduto di poter mantenere la finzione di una normalità da tempo non più esistente. Già prima il dottor Wagner,

pedagogo con tendenze pedofile, caricatura nel romanzo del precettore e dell'uomo di cultura, aveva accennato fra sé a “delle cose incomprensibili, delle quali, qui e adesso, non c'era voglia di parlare. Cose, in sé e per sé, di cui si poteva fare a meno” (p. 105).

Nell'ultimo terzo del romanzo l'esodo che si era annunciato sempre più nel corso della narrazione si fa anche per i von Globig improrogabile. La fila dei carri in fuga è diventata ormai una fiumana inarrestabile. La descrizione del tempo ciclico delle attività quotidiane cede definitivamente all'irruzione del tempo lineare della Storia e si avverte una cesura nella narrazione. Rubino parla opportunamente nella sua puntuale ed informativa nota al testo di “accelerazione della velocità del narrato” e di un disagio dell'autore a raccontare “il precipitare della grande Storia” (p. 463). È il disagio, di cui parlava la Assmann, che rende difficile parlare dei traumi e delle dimensioni reali dell'orrore patito senza pensare contemporaneamente alle colpe che li hanno preceduti e che per questo impedisce di assumere pienamente la prospettiva delle vittime. L'ironia blocca ogni empatia e si fa macabra quando vengono descritti i cadaveri ammassati nelle chiese perché la terra gelata non consente di seppellirli o gli impiccati per tradimento appesi agli alberi. Ad uno ad uno i personaggi principali muoiono tutti, colpiti da una bomba o cadendo accidentalmente o in altro modo, e la loro morte viene registrata senza alcun commento. Unica eccezione il ragazzo Peter, dalla cui prospettiva, che non tradisce emozione, viene presentato lo scenario finale di devastazione, che assomiglia a quei quadri ricordati da Kempowski nella prefazione a *Echolot*, in cui gli uomini sono ridotti a minuscoli puntini. Quale impatto gli avvenimenti abbiano su di lui resta al di fuori del romanzo. E così anche la domanda su come affronterà la questione della loro memoria.