



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Dottorato di ricerca
in Lingue Culture e Società
Indirizzo: Filologia Moderna
Scuola di Dottorato in Lingue Culture e Società
Ciclo XXIV
(A.A. 2010 - 2011)**

Durs Grünbein: poetiche dello spazio

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/13
Tesi di dottorato di Anna Cappellotto, matricola 955615**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Enrica Villari

Tutore del dottorando

Prof. Anna Maria Carpi

A mio padre e a mia madre

Sommario

Abbreviazioni adottate	5
Introduzione	8
<i>Denk an die Orte</i>	19
Capitolo 1	20
1.1. Questioni terminologiche: ‘spazi’ e ‘luoghi’, un tentativo di classificazione	20
1.2. Lo spazio e il tempo, «spacing history».....	29
1.3. ‘Nonluoghi’ ed ‘eterotopie’: Michel Foucault e Marc Augé	34
1.4. <i>Erinnerungsräume</i> : sul carattere dei luoghi di memoria	40
1.5. Lo <i>spatial turn</i>	44
1.6. Lo spazio nelle <i>Literaturwissenschaften</i>	54
1.7. Il “terzo spazio” come metodo d’analisi della letteratura tedesca	62
2.1. «Großstadtmenchen» e «Großstadtgedichte»: immagini urbane fra passato e presente	66
2.2. “Nonluoghi” metropolitani	69
2.3. Berlino, <i>Transit-</i> ed <i>Erinnerungsraum</i>	84
2.4. Da <i>In der Provinz</i> a <i>Berliner Runde</i> : come leggere il tempo nello spazio	91
2.5. «Uno ascolta ciò che gli detta la figlia di Mnemosine»: Dresda	101
2.5.1. Una Pompei barocca.....	111
2.5.2. <i>Porzellan</i> : «Schlafenzzeit»	123
2.6. Roma: «der Dämon <i>insomnia</i> war dabei».....	132
2.6.1. Il fallimento del <i>viaggio in Italia</i>	139
Capitolo 3.....	149
3.1. «Biotopo» DDR	149
3.2. Poesia, «auf engstem Raum»	155
3.3. Poetiche di confine.....	168
3.3.1. Ritratto dell’artista come «Grenzhund» e «Grenzgänger».....	179
3.4. Dialettiche spaziali in <i>Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland</i>	193
3.4.1. <i>Cartesio</i> (o Grünbein?) <i>in Germania</i>	207
Capitolo 4.....	212
4.1. Il <i>topos</i> acquatico nell’opera di Durs Grünbein.....	212
4.1.1. Poetologia delle acque.....	216
4.1.2. Viaggi per mare e naufragi (poetici)	219
4.2. Il valore epistemologico della poesia.....	224
4.2.1. La tradizione del poeta-sommozzatore	230

4.2.2. «Das Bild ist ein Empортаuchen aus der Sprache»	238
4.3. Acqua, «eine Rückbesinnung auf die schönen Wochen im Uterus»	243
4.3.1. La ripresa del mito di Atlantide (DDR)	252
Bibliografia	259

Abbreziavizioni adottate

A metà partita= D. Grünbein, *A metà partita*, traduzione di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 1999.

Aroma = D. Grünbein, *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010.

AD = D. Grünbein, *Antike Dispositionen. Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

CT = D. Grünbein, *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

EJ= D. Grünbein, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

TT= D. Grünbein, *Den Teuren Toten. 33 Epitaphe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

BA= D. Grünbein, *Die Bars von Atlantis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.

Della neve= D. Grünbein, *Della neve. Ovvero Cartesio in Germania*, traduzione di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 2005.

EN= D. Grünbein, *Erklärte Nacht. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

FuF= D. Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III. Grauzone morgens, Falten und Fallen, Schädelbasislektion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

Galilei= D. Grünbein, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-2005*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

GuG= D. Grünbein, *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

GZM= D. Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III. Grauzone morgens, Falten und Fallen, Schädelbasislektion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

Il primo anno= D. Grünbein, *Il primo anno. Appunti berlinesi*, traduzione di Franco Stelzer, Torino, Einaudi, 2004.

LA= D. Grünbein, *Limbische Akte. Gedichte*, con una postfazione di Norbert Hummelt, Stuttgart, Reclam, 2011.

LG= D. Grünbein, *Liebesgedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

LT= D. Grünbein, *Lob des Taifuns. Reisebücher in Haikus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

NdS= D. Grünbein, *Nach den Satiren*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

Porzellan= D. Grünbein, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

Strofe= D. Grünbein, *Strofe per dopodomani e altre poesie*, traduzione di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 2011.

SBL= D. Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III. Grauzone morgens, Falten und Fallen, Schädelbasislektion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

SfÜ= D. Grünbein, *Strophen für übermorgen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

VS= D. Grünbein, *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003 [in nota si rinvia però al testo tedesco a fronte della traduzione italiana].

USV= D. Grünbein, *Una storia vera. Ein Kinderalbum in Versen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

VSW= D. Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2010.

WSL= D. Grünbein, *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

Introduzione

Prima di entrare nel vivo dell'analisi che intendo svolgere, vorrei concedermi una breve e solo apparente digressione. Alla Biennale di Venezia attualmente in corso, nella sezione *IllumiNazioni* il Leone d'oro e quello d'argento sono stati conferiti a due opere interessanti, che giocano con le due dimensioni preposte alla comprensione della realtà: lo spazio e il tempo. La prima opera d'arte, intitolata *The clock*, è stata ideata da un noto artista statunitense, Christian Marclay, mentre la seconda installazione è stata creata da un giovane britannico di nome Haroon Mirza. Ne darò una concisa descrizione: Mirza pone lo spettatore davanti a quello che a prima vista sembra il grande schermo di un cinema, dove il forte rosa della luce è mischiato a un fumo densissimo, che impedisce, da fuori, di scorgere la profondità di cui la cornice è l'accesso. L'impressione di bidimensionalità scompare soltanto nel momento in cui il fruitore, fisicamente, entra in questo schermo, in verità la porta d'accesso di un'altra stanza, in cui si è colpiti, di fronte, da una parete identica alla prima, racchiusa nella medesima cornice, che apre però a sua volta un altro spazio, come in una sorta di *mise en abyme*. Per quanto sia parziale e poco efficace il mio resoconto posso assicurare che l'illusione di bidimensionalità che si esperisce mentre si guarda l'opera è molto forte, tanto da far sembrare che l'osservatore varchi la soglia di un mondo irreali; ma forte è soprattutto il disorientamento spaziale nel momento in cui si capisce che non si tratta della superficie piana di uno schermo ma di una soglia.

L'opera di Christian Marclay consiste invece in un film della durata di ventiquattro ore. E fin qui nulla di strano, con l'eccezione che non è un'opera facilmente fruibile *in toto*, ma a questo ci hanno già abituato le ultime derive cinematografiche.¹ L'artista costruisce il lungometraggio montando un'innomerevole quantità di scene tratte da altri film in un grande *collage*. Tutti gli spezzoni sono accomunati dal fatto che ad un certo punto la cinepresa si ferma su un orologio, il cui orario corrisponde sempre a quello reale.

Si capisce dunque che il sentimento di straniamento e di disorientamento scatenato dalle due opere ha a che vedere con le nostre percezioni dello spazio e del tempo, anche se in due modi molto diversi: nell'installazione di Mirza prevale l'illusione di uno spazio bidimensionale, che viene scoperto dal fruitore nella sua tridimensionalità. Nel secondo caso siamo convinti di

¹ Mi riferisco al film documentario *Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2008), diretto dall'autore e regista Alexander Kluge, della durata di 570 minuti, dove accanto ad altri autori quali Hans Magnus Enzensberger fa la sua comparsa persino Grünbein.

essere davanti ad una diegesi immaginaria mentre ci accorgiamo che il tempo della storia corrisponde perfettamente alla cronologia reale. Le due opere si fanno così rappresentanti degli sviluppi di una rivoluzione che parte con la teoria della relatività e continua con i fenomeni della globalizzazione e dell'innovazione tecnologica. Dire questo non significa soltanto constatare un fatto, ma riconoscere che tali cambiamenti hanno stravolto il nostro modo di percepire il mondo e di conseguenza di rappresentarlo.

Muovendo dalla critica che molti già dagli anni '60 hanno rivolto al privilegio del tempo come categoria di comprensione della realtà, e dagli ultimi esiti dei *cultural studies* e delle *Kulturwissenschaften* in ambito germanofono – mi riferisco al cosiddetto *spatial turn* – vorrei cercare di capire, attraverso questo studio, che tipo di produttività può avere un'analisi della letteratura dalla prospettiva privilegiata dello spazio e che apporto critico può fornire, nello specifico, uno studio degli spazi e dei luoghi nell'opera del poeta tedesco Durs Grünbein. Il compito si palesa tutt'altro che privo di insidie, per diverse ragioni: almeno una di ordine storico-letterario; una di pertinenza prettamente letteraria e in fine a causa di una questione metodologica che riguarda più generalmente le *Literaturwissenschaften*. In ambito storico-letterario, e in relazione all'irrisolto problema su che cosa si debba intendere oggi per *DDR-Literatur*, la letteratura della DDR scritta dopo la sua fine – una sintesi della discussione è fornita da Matteo Galli, il quale ingloba le tendenze letterarie dal 1990 al 2009 sotto l'etichetta, perfetta per il nostro caso, *Cronache di Atlantide*² – non è semplice decidere chi sia Durs Grünbein: è un autore cosiddetto *hineingeboren* (nato a Dresda un anno dopo la costruzione del muro; a Berlino dall'85); è un autore che si affaccia sulla scena letteraria poco prima della *Wende* con la celebre raccolta *Grauzone morgens* e che si afferma definitivamente dopo la riunificazione. Visto da alcuni come la figura dell'integrazione tedesca, Grünbein si dichiara «ugualmente distante da Est e da Ovest», disinteressato alla DDR nel suo essere e nel suo scomparire. Nonostante la Repubblica Democratica per lui non sia stata altro che una «Nicht-Heimat» questa presa di distanza, in verità, convince poco: convince poco il suo mentore, Heiner Müller, ma anche alcuni critici. Sospetta è soprattutto questa sua ultima produzione, dove ritornano – lo si vedrà in corso d'opera – una serie di motivi che lo legano, indissolubilmente, alla storia e alla topografia della DDR.

Un altro problema che fa di Grünbein un autore difficile è l'*iperproduttività*³ che lo caratterizza: dal 2008 ad oggi, anno in cui ho iniziato a pensare a questo progetto, Grünbein

² F. CAMBI, A. CHIARLONI, M. GALLI, M. MARTINI, M. SISTO, *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, a cura di Michele Sisto, Milano, Scheiwiller, 2009, pp. 217-313.

³ Cfr. anche *ivi*, p. 305.

ha pubblicato ben sei opere (*Lob des Taifuns*, 2008; *Liebesgedichte*, 2008; *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, 2008; *Die Bars von Atlantis*, 2009; *Vom Stellenwert der Worte*, 2010; *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, 2010) a cui si sommano le *Strophen für übermorgen*, del 2007, e un'antologia pubblicata da Reclam nel 2011, i *Limbische Akte*. Mentre su questa indubbia compulsione creativa non si può fare a meno di riflettere – in termini soprattutto di qualità – è da rilevare anche la mole di letteratura secondaria che nel frattempo è stata pubblicata sull'autore: sempre dal 2008 ad oggi si contano cinque monografie e un numero della «Zeitschrift für Germanistik» dedicato al rapporto Grünbein/Cartesio, nonché una gran quantità di articoli, saggi, interviste. Si ricordano inoltre due convegni: il primo, *„Limbische Akte“: Durs Grünbein im Portrait* si è tenuto a Schwalenberg nell'Ottobre del 2010; il secondo, *I figli dell'esilio. Versi per dopodomani*, è stato organizzato dall'Università Ca'Foscari di Venezia nel Maggio 2009 e ha dato spazio a giovani germanisti italiani. Si segnala altresì, per Giugno 2012, il convegno in preparazione presso l'Università di Düsseldorf, *Ansätze moderner Bild-Epistemologie im Werk D. Gruenbeins*.

Si capisce, insomma, che scrivere una dissertazione su Durs Grünbein può assumere soltanto i tratti di una discussione in atto su un'opera e su una poetica che è ancora totalmente *in fieri*. La faccenda si complica poi se si vuole leggere l'opera dalla prospettiva privilegiata dello spazio: se questa consente, infatti, di fornire un'analisi trasversale dell'*opus* grünbeiniano dai suoi esordi fino ai suoi esiti più recenti, la metodologia proposta è, allo stesso modo, tutta *in divenire*.

Dopo un'introduzione rivolta alla distinzione fra *spazi* e *luoghi*, laddove convenzionalmente per luogo si intende un punto fisico, caratterizzato da stabilità e staticità, e con il termine spazio si fa tradizionalmente riferimento ad un luogo praticato, «un incrocio di mobilità» – per dirla con Michel de Certeau –⁴ una porzione successiva di questo studio riguarderà la «räumliche Wende». La definizione *spatial turn* è conio di E. Soja, che in *Postmodern Geographies*⁵ dell'89 accusa lo storicismo tradizionale di essersi occupato soltanto del tempo, a scapito dello spazio. La svolta spaziale, figlia della postmodernità (Bachmann-Medick) postula invece che la storia e l'evoluzione siano stati sostituiti dallo spazio, idea ripresa *tout court* da Foucault, il quale dichiara che l'ossessione del diciannovesimo secolo fu notoriamente la storia, ma che il nostro tempo si presenta al contrario come un'epoca dello spazio. Contrariamente altri studiosi, come Karl Schlögel, si dimostrano scettici sull'uso

⁴ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, traduzione di Mario Baccianini, Roma, Lavoro, 2001.

⁵ E.W. SOJA, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.

preponderante di *turn*, e preferiscono parlare semplicemente di un'attenzione rinnovata per la categoria spaziale.⁶

In Germania lo spazio acquista nel ventesimo secolo uno *status* particolare: il discorso è facilmente riconducibile alla geopolitica propugnata dal Nazionalsocialismo, fatto che impedisce, dopo la seconda guerra mondiale, una serena «Auseinandersetzung» con il tema che ritornerà, invece, dopo la caduta del muro di Berlino. Lo stesso vale per il discorso sul confine, su cui gli studiosi torneranno a soffermarsi solo dopo l'89: già a partire da Lotman “confine” non è più soltanto sinonimo di linea divisoria («Grenzlinie»), ma è indagato come «Grenzbereich», ambito che permette e favorisce l'incontro e l'interazione fra elementi diversi. Anche per Grünbein il discorso sarà di estrema importanza – basti pensare al ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*⁷ – che oltre a ritrarre il poeta nelle vesti di un cane (solo apparentemente pavloviano) pone le basi di una poetica in cui nella “terra di nessuno” il cane riesce a diventare «lupo», ossia poeta.

Sulla produttività dello spazio e dei luoghi per l'analisi delle scienze letterarie aveva già lavorato Franco Moretti⁸ grazie al suo metodo d'analisi delle mappe letterarie: lo studioso, autore del noto *Atlante del romanzo europeo*, mette in rilievo il fatto che le forme letterarie sono «ortgebunden», in altre parole che la loro natura è espressamente legata a un luogo con tutte le sue peculiarità. Le mappe letterarie portano alla luce la logica interna della narrazione, «il dominio semiotico intorno al quale il *plot* si unisce e si organizza». Ancora, Moretti sostiene che la geografia rappresenta un aspetto importante della creazione letteraria; per questo si pone l'obiettivo di metterla in rapporto con il testo, attraverso sia lo studio dello «spazio nella letteratura» sia della «letteratura nello spazio», dove nel primo caso si tratta di uno spazio immaginario, mentre nel secondo di uno storico, reale.

Nell'ambito della germanistica italiana è d'obbligo menzionare l'*Atlante della letteratura tedesca*, attraverso cui Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo vogliono far viaggiare il lettore nelle letterature in lingua tedesca. A buon diritto i curatori ritengono che raccontare la letteratura tedesca a partire dagli spazi e dai luoghi sia particolarmente produttivo: sia perché essa comprende ambiti culturali molto differenti; sia perché «l'Europa di lingua tedesca è distesa in uno spazio i cui margini esterni sono stati storicamente assai fluttuanti»;⁹ sia, in fine, per il fatto che questi ambiti sono stati contraddistinti da una «irriducibile pluralità ed

⁶ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München, Carl Hanser, 2003.

⁷ D. GRÜNBEIN, *SBL*, pp. 185-196.

⁸ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

⁹ F. FIORENTINO, G. SAMPAOLO, introduzione a *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 19.

eterogeneità».¹⁰ Il volume è ricco di contributi che si focalizzano su spazi e luoghi molto diversi: fiumi, città, metropoli, un villaggio, luoghi di memoria, spazi di confine, i luoghi del Sud, i luoghi tipici della Mitteleuropa, l'Oriente – solo per citarne alcuni – luoghi geografici e geoculturali della letteratura in lingua tedesca; utopie, eterotopie, paesaggi di parole fino ad arrivare ai luoghi simbolo di quella Germania *trans-, multi-, inter-*culturale degli ultimi anni. Alcuni di essi sono anche i luoghi grünbeiniani: l'autore compare nell'atlante in un'interessante mappa ideata da Heinz Schlaffer sulle università degli scrittori, accanto a Chamisso, Heine, Grabbe, Keller, Freytag, Döblin, Musil, Benn, Biermann,¹¹ ma Grünbein potrebbe trovare posto in più di qualche altro luogo. Penso a Dresda, a Roma, nella Berlino del muro e in quella dopo il muro, in Giappone, in America, a Venezia e nella Germania globale;¹² perché «la Germania riunificata si trova a essere ancora una volta un transito di parole immagini racconti».¹³ Se, come affermano i curatori, «l'opzione per lo spazio è opzione per la frammentarietà, per la complessità, per la coesistenza del disparato»,¹⁴ ecco allora che una poetica come quella grünbeiniana si presta perfettamente ad un'analisi di tipo spaziale.

Accanto alla quantità cospicua di pubblicazioni relative allo spazio negli ultimi anni in Germania – a partire dalla miscellanea di Döring e Thielmann *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, che ha dato un forte impulso al tema – in Italia si segnala il ricco convegno della ÖGG presso l'Università degli Studi di Trento (Maggio 2011) organizzato da Fabrizio Cambi, dal titolo *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur*, dove una relazione è stata dedicata alla Roma di Durs Grünbein.

Per Flavio Sorrentino, autore del recentissimo volume *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*¹⁵ lo *spatial turn* designa una maggiore attenzione, soprattutto nell'ambito delle *Geisteswissenschaften*, per la dimensione spaziale. Anch'egli rimane scettico sul valore universale della definizione e preferisce distinguere, all'interno di questa macrocategoria generale, la singolarità e la peculiarità dei differenti approcci. Sorrentino cerca di far dialogare lo *spatial turn* con le altre discipline e gli altri saperi e, sulla scia di

¹⁰ Ivi.

¹¹ H. SCHLAFFER, *Tubinga*, in F. FIORENTINO, G. SAMPAOLO (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, cit., pp. 57-62 (p. 51).

¹² Faccio riferimento ad alcuni dei luoghi a cui, nell'*Atlante*, sono stati dedicati dei contributi.

¹³ Ivi, p. 28.

¹⁴ Ivi, p. 28.

¹⁵ F. SORRENTINO, *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.

Moretti, di verificare il rapporto fra spazi reali e spazi immaginari, perché «non si può più pensare che geografia, storia e geopolitica si occupino solo delle parti reali degli spazi e la letteratura solo di quelle immaginarie».

In area germanofona mi sembra che il contributo di W. Emmerich sia fondamentale: Emmerich, autore della *Kleine Literaturgeschichte der DDR*,¹⁶ riprende le teorie sul “terzo spazio” elaborate da Homi K. Bhabha per applicarle alla letteratura tedesca del Novecento, con una particolare attenzione ad alcuni momenti storico-politici. Emmerich osserva che negli autori nati nella Repubblica Democratica Tedesca che hanno lasciato la loro terra il trasferimento non ha avuto conseguenze soltanto sull’identità individuale, ma anche sulla scrittura, in quanto cambiamento di «spazio culturale». Questi autori, inoltre, hanno vissuto in anticipo l’esperienza che per i restanti 16 milioni di cittadini della DDR ha rappresentato la *Wiedervereinigung*: la riunificazione fa diventare l’intero campo letterario un immenso “terzo spazio”, in cui si scontrano diverse ideologie, mentalità, concezioni di scrittura e l’idea di se stessi degli intellettuali della ex DDR. L’intenzione del germanista non è quella di pensare alla «deutsch-deutsche Geschichte» come a una storia di colonizzatori e colonizzati; il discorso riguarda invece la particolare situazione di *transculturalità* in cui si trovano l’Europa dell’Est e i suoi abitanti dopo la svolta.

La percezione dello spazio cambia, in Grünbein, proprio con la riunificazione. Significativamente il poeta ricorda in un componimento di essere nato «nella parte stregata di un paese / che aveva i confini all’interno», dove oltre i colli non vedeva la linea dell’orizzonte, ma una «barriera, di ruggine e ferro» che delimitava uno spazio vuoto, «il suo primo biotopo: periferia, / un monte d’immondizie, opera dei bulldozer».¹⁷ Ma con la *Wende* oltre all’apertura dei confini e alla frantumazione del cronotopo DDR¹⁸ si apre uno «spazio enorme sconosciuto» e contemporaneamente nasce un sentimento di «Ortlosigkeit»:¹⁹ la Germania post-riunificazione è uno spazio di transito, in continuo movimento, rappresentato con la consueta coscienza postmoderna che spinge Grünbein verso la sincronia, la sovrapposizione di tempi e di luoghi diversi, e che in generale è da ricondurre ad una sfiducia nell’ideale dello sviluppo e del progresso molte volte dichiarata.

¹⁶ W. EMMERICH, *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage*, Berlin, Aufbau, 2005.

¹⁷ D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, p. 187.

¹⁸ Sottovalutato ma importante è l’apporto degli studi di Bachtin sul cronotopo per la «Raumtheorie». In questo caso lo spazio-tempo è utilizzato da Matteo Galli, che vede sia in Grünbein che in Barbara Köhler a seguito della riunificazione «un progressivo distacco dal cronotopo DDR, un processo di *de-territorializzazione*» [corsivo mio]. F. CAMBI, A. CHIARLONI, M. GALLI, M. MARTINI, M. SISTO, *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 305.

¹⁹ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 46.

Il poemetto *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*²⁰ è un testo polivalente e non poco complesso, ma molto fertile in relazione al dato spaziale: la camera di Cartesio costituisce, con il paesaggio innevato, la costellazione spaziale su cui si sviluppa una riflessione più ampia sul rapporto fra poesia e filosofia. Il precipitato metaforico di cui il testo è intriso porta il lettore a domandarsi se dietro le vicende cartesiane non si celi la più recente storia tedesca, ritratta dal poeta con il gusto di un pittore fiammingo (Osterkamp): l'immagine del giovane filosofo del *Discorso sul Metodo* appare, *mutatis mutandis*, quella del giovane Grünbein, il «Götterliebling» (Seibt) in procinto di affermarsi sulla scena letteraria.

I pensieri di Michel Foucault²¹ e di Marc Augé²² costituiranno il fondamento di una successiva riflessione. Foucault intende con «eterotopia» un luogo che rientra nell'ambito istituzionale della società, ma che rappresenta, di fatto, un «Gegenort»: sono luoghi che si trovano all'esterno di tutti i luoghi, benché sia possibile una loro localizzazione. Augé teorizza invece il concetto di «nonluoghi»: sono questi ultimi gli spazi che rappresentano la nostra epoca, come vie aeree, ferroviarie, autostradali e i mezzi di trasporto; incroci di transiti, come aeroporti e stazioni ferroviarie. Sarà interessante provare a ritrovare questa categoria nell'opera grünbeiniana, soprattutto dove l'autore vi si riferisce esplicitamente: il componimento *Kosmopolit*, ad esempio, prende vita da una situazione contingente in cui l'io lirico si trova relegato nell'interno di un aereo; *Von den Flughäfen*²³ è un testo che ha per oggetto gli aeroporti, mentre nel lungo componimento *In Tunneln der U-Bahn*²⁴ la voce dell'io lirico proviene da una metropolitana. Sono questi che Grünbein stesso definirà «Transiträume», un termine chiave dal valore poetico e insieme poetologico. Fruttuoso sarà pure, in relazione a quanto detto, riflettere su quella *Grauzone* che fa da *pendant* a tutta la prima produzione del poeta (*Grauzone morgens*),²⁵ e chiedersi, come hanno fatto in molti, che tipo di *zona* sia, dal momento che la sua ambiguità permette una lunga serie di speculazioni interpretative.

Le teorie di Aleida Assmann sui luoghi di memoria serviranno a verificare quali dei luoghi grünbeiniani siano, *stricto sensu*, «Erinnerungsräume»: da un recentissimo intervento di Joanna Jabłkowska si evince ad esempio che Roma, luogo dell'ultima silloge del poeta (*Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*) si distingue nettamente dalla Dresda di *Porzellan*: la

²⁰ D. GRÜNBEIN, *VS*.

²¹ M. FOUCAULT, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, traduzione di Salvo Vaccaro, Milano, Mimesis, 2002.

²² M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione di Dominique Rolland, Milano, Elèuthera, 1996.

²³ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 47. La stessa poesia compare anche in D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 63.

²⁴ D. GRÜNBEIN, *SBL*, pp. 119-124.

²⁵ D. GRÜNBEIN, *GZM*, pp. 11-93.

Roma insonne di Grünbein, che si pone sulle orme di Giovenale, non è simbolo di ricerca personale o di rinascita, come per molti dei poeti che l'hanno preceduto, perchè l'io descrive ciò che percepisce concretamente, sottoforma di percezioni sensoriali, mantenendosi sulla superficie dei fenomeni senza (quasi mai) andare in profondità, se non con una punta d'ironia di gusto tutto postmoderno.

Se l'*italienische Reise* grünbeiniana fallisce irrimediabilmente, le rovine della "Venere dormiente", Dresda, suscitano un sentimento opposto così come una diversa «Ortwahrnehmung»: «la Firenze sull'Elba», come Berlino, innesca, grazie alla poesia, un viaggio nella memoria culturale. È certo significativo che in *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*²⁶ la Assmann dedichi alcune pagine a Durs Grünbein. *Lava und Müll. Durs Grünbein*²⁷ ricorda come la riflessione grünbeiniana sulla memoria proceda da due luoghi emblematici, simili nella loro diversità: si tratta del Vesuvio e delle montagne di rifiuti della periferia di Dresda, la cui relazione è attivata, per la Assmann, dalla nozione benjaminiana di "immagine dialettica". La montagna di rifiuti di Dresda, considerata dal poeta un Vesuvio artificiale, rappresenta, in una bella definizione, «una contro-memoria del materializzarsi dell'oblio, di tutto ciò che è stato buttato via o abortito».

Die Bars von Atlantis è, per l'autore, un viaggio (poetologico) in quattordici immersioni,²⁸ in cui la discussione sui luoghi e sugli spazi si lega inevitabilmente a quella sulla poesia. Durante una di queste «Tauchgänge» il cosmopolita contemporaneo dal finestrino di un aereo osserva le nuvole e il suo pensiero in maniera associativa arriva alle profondità marine. Qual è la differenza tra volare e navigare? La risposta è che dall'aereo non si può gettare alcun messaggio nella bottiglia. E la poesia è per definizione «Flaschenpost», come insegnano Mandelstam e Celan, è dialogo con i morti,²⁹ citazione, ricordo. Il suo destinatario non è definito, né deve esserlo: è colui che per caso dalla spiaggia pesca il messaggio che attraversa le epoche e inizia a leggerlo, riappropriandosene e riattualizzandolo.

La poesia è «rätselhaft», mistero, constata l'autore nel saggio *Das Gedicht und sein Geheimnis*.³⁰ Rimane quella che M. Opitz in un'intervista definisce «blinder Fleck»,³¹ una

²⁶ A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999.

²⁷ Ivi, pp. 404-407.

²⁸ D. GRÜNBEIN, *BA*.

²⁹ Su questo aspetto confronta anche con D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 24 dove Grünbein cerca di instaurare un dialogo con lo stesso Mandelstam.

³⁰ D. GRÜNBEIN, *Das Gedicht und sein Geheimnis*, in ID., *GuG*, pp. 84-94.

³¹ Mi riferisco a una «Lesung» tenutasi nel Brecht-Haus a Berlino il 19 Gennaio 2010, dove l'autore, a colloquio con Martin Opitz, presentava al pubblico questo volume. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Das Gedicht und sein*

parte oscura, ma proprio in questa indecifrabilità riposa la sua sopravvivenza. Nonostante il carattere imperscrutabile di «unspezifische Genauigkeit»³² per Grünbein la poesia è «Erkenntnismittel», ha un valore epistemologico e insieme filosofico: in *Syrakus*³³ i poeti diventano esplicitamente «die scheuen Philosophen», posizione che il poeta aveva già argomentato nel saggio su Nietzsche, *Die Stimme des Denkers*³⁴ e nel volumetto *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*. Il rapporto tra filosofia e poesia, sostiene l'autore nelle opere citate, è una storia d'amore infelice, perché il filosofo a partire da Platone ha screditato il poeta facendolo diventare un «Wortjongleur ohne Sinn und Verstand», arrogandosi il diritto di essere l'unico corrispondente con gli dei dell'Olimpo.

Grünbein riflette sul significato dell'immersione, una metafora che porta avanti costantemente sia nei lavori saggistici che nelle raccolte poetiche. Egli è colpito dall'immagine della *Tomba del tuffatore* al museo archeologico di Paestum: nonostante l'impropria traduzione tedesca – tuffatore è reso con «Taucher» e non con «Turmspringer» – l'ambigua figura non impedisce di comprendere che l'uomo non è colto mentre vaga in un paesaggio marino, ma registra il momento del passaggio («Übergang»), l'attimo in cui il “tuffatore-poeta” lascia la terraferma per inabissarsi nella profondità della lingua e dell'immaginazione. Immergersi significa gettare lo sguardo sul fantastico, come insegnano Verne, Leautréamont, Baudelaire, Eliot, Dante.

«Tauchen» vuole dire altresì ritornare a uno stato primitivo. Il mare è «Ursprung des Lebens», origine della vita,³⁵ è «Urmodell» e insieme metafora di regressione allo stato paradisiaco intrauterino: «Tauchen ist eine Rückbesinnung auf die schönen Wochen im Uterus», dichiara l'autore nei *Bars*. Nella poesia *In utero*³⁶ Grünbein aveva già affrontato questo tema, e sebbene il feto si trovasse nel liquido amniotico stordito, «betäubt», la vita prenatale era connotata più positivamente rispetto al «Geburtstrauma», che oltre a designare una nota categoria psicanalitica è *shock* di essere nato sotto un regime: «di padri malati siamo la prole, parti fulminei / dei muri [...]», scrive in *Oh Heimat, zynischer Euphon*.³⁷ Nei *Bars von Atlantis* il discorso gli fornisce il pretesto per ritornare proprio alla DDR, il luogo in cui è

Geheimnis, cit., p. 87: «das ganze Gerede vom Geheimnis der Gedichte umkreist immer nur einen Blinden Fleck. Dieser Blinde Fleck aber kann alles mögliche sein».

³² D. GRÜNBEIN, *Erratum*, in ID., *Galilei*, p. 268.

³³ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 130.

³⁴ D. GRÜNBEIN, *Die Stimme des Denkers*, in ID., *GuG*, pp. 155-173.

³⁵ D. GRÜNBEIN, *Zeit der Tiefseefische*, in ID., *Galilei*, pp. 237-246.

³⁶ D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 292.

³⁷ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 201.

nato, ma alla contemporaneità evocata già nell'ironico titolo «Bars» è affiancato l'«Ur-topos» per eccellenza, la città sommersa di Atlantide.

L'«oscura boria misantropica» costringe il poeta a inabissarsi. A colui che «critica l'industrializzazione» non rimane altro che l'«abtauchen» come ultimo rifugio. Accade anche in *Botschaft des Tauchers*³⁸ di H.M. Enzensberger, in cui il poeta palombaro solo con il suo cuore come un profeta fugge dalla cultura superficiale dell'intrattenimento e riflette nel silenzio marino; o in Gottfried Benn, modello grünbeiniano molto discusso ma sempre presente, che in *Apréslude* esorta all'immersione: «tauchen muß du können / muß du wissen».³⁹ In effetti già in *Kurzer Bericht an eine Akademie*⁴⁰ il poeta era «ein Schwimmer im Rückstrom», un nuotatore controcorrente, immagine che sembra evocare il movimento del «Tiefseetaucher» che compare anche in *Den teuren Toten*,⁴¹ colui che, resistendo alla forza che lo trattiene in superficie, si immerge fino a toccare il fondo.

Se il poeta compie un movimento dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto si può dire che la poesia sia «verticalità», come si legge nel componimento *Aus den arktischen Kriegen*: «Und eines Tages taucht man aus der Dichtung auf / Wie aus dem Meer ein Eisberg».⁴² È ciò che viene descritto in *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, dove l'io è paragonato al cosiddetto «sommizzatore cartesiano», un'invenzione che si attribuisce a Descartes. Il giocattolo consiste in una specie di diavoletto immerso in un recipiente pieno d'acqua, che sotto pressione scende fino al fondo, ma appena si rilascia la forza esercitata scatta in alto. Esattamente come il diavoletto cartesiano l'immagine poetica si concretizza in un movimento,⁴³ è un'emergere della lingua che si innalza dal suo significato convenzionale: «die Dichtung versetzt die Sprache in den Zustand des Empортаuchens».⁴⁴ Più la metafora porta con sé un «Gedankensprung», più è ampio il salto dal *quid* al *quo*, più la poesia sarà «wirksam», sostiene di nuovo Grünbein, dopo analoghe riflessioni in *Katze und Mond*⁴⁵ e nelle meditazioni.

Grünbein riflette sul *De Rerum Natura*, in cui uno spettatore osserva un naufragio da lontano, mentre la sua serenità nasce dalla percezione di essere al sicuro, a riva. La metafora nautica continua in Pascal e Nietzsche, ma la riflessione si inverte, come osserva Blumenberg in

³⁸ H.M. ENZENSBERGER, *Landessprache*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960, pp. 64-65.

³⁹ G. BENN, *Sämtliche Werke*, a cura di Gerhard Schuster, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986, Band 1, Gedichte 1, p. 306.

⁴⁰ D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, in ID., *Galilei*, pp. 18-33.

⁴¹ D. GRÜNBEIN, *TT*, p. 28.

⁴² D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 150.

⁴³ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 61.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ D. GRÜNBEIN, *Katze und Mond*, in ID., *Galilei*, pp. 55-60.

Schiffbruch mit Zuschauer:⁴⁶ per Pascal la posizione del naufrago non può essere legittimata, poiché non esiste più alcun porto in cui rifugiarsi. Così è pure per Nietzsche, che in *Die fröhliche Wissenschaft*,⁴⁷ applicando la metafora nautica alla vita, nega l'esistenza di ogni sicura terraferma ed esalta il naufrago come colui ha la forza di soffrire.

Tutte queste riflessioni portano Grünbein ad un costante dialogo con la tradizione letteraria. In questo modo, come postula Renate Lachmann, si apre un altro spazio poetico, che è quello dell'intertestualità, uno spazio dialogico in cui, a detta di Grünbein, il tempo è sospeso in un eterno «ora», mentre la poesia si muove fra un «qui» e un «là», una deissi che riporta, di nuovo, ad un discorso tutto spaziale.

⁴⁶ H. BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

⁴⁷ F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, in ID., *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di Giorgio Colli undazzino Montinari, Bd. 3, München, De Gruyter, 1999.

Denk an die Orte

Denk an die Orte, die du in kurzer Zeit alle gestreift hast, diese unwahrscheinlichen Orte, alle nur tagweise betreten, kaum berührt, nie verstanden. Paris, Kopenhagen, Toronto, New York, Wien, Dakar, London, Chicago, Neapel, Seoul, Washington, Stockholm ... Nicht, daß du so lange von allen Handelsstraßen abgeschnitten warst, hat dich dein Draußensein, die Herkunft aus einer langsameren Welt immer spüren lassen. Es war etwas anderes, das Fehlen mancher Reflexe im richtigen Augenblick und daß du oftmals, wie ein bestrafter Langschläfer, von allen guten Geistern verlassen warst. Bedroht und ausgeraubt im Rotlichtdistrikt von Amsterdam, von klumpfüßigen Bettlern erpreßt in der afrikanischen Nacht jenseits des Flughafens von Dakar, in London abgelutscht und weggeworfen wie eine Zitronenschale, weil du den falschen Eingang benutzt hattest. Oder die kleineren Fehlritte am Rand, das ungeübte Hantieren an der Tastatur eines Hi-Fi-Geräts, der Slapstick am Parkautomaten, die Umwege in Einkaufspassagen, die tägliche Desorientierung, die ganze urbane Hochstapelei des falsch Konditionierten, der sich dabei beobachtet, wie er vergeblich Schritt zu halten versucht, mißtraurisch dennoch gegen jedes Gelingen. Längst wußtest du, daß im reinen Funktionieren das Glück liegt, aber geholfen hat es dir nichts. Die passenden Reflexe zum Geschehen, einziger Wunschtraum von wirklich utopischen Ausmaß, blieben immer verfehlt, knapp aus den Augen verloren der jeweilige Zeitgeist, Swing und Geheimnis jeder einzelnen durchstreiften Metropole. Eines Tages vielleicht wird sich zeigen, wie der Körper vorausgegangen ist, unmerklich hat er sich aufgemacht, durch die Schaufenster hindurch, die Haufen städtischen Mülls, ein Körper gekränkt und geschwächt, von lauter psychischen Einaktern, hingegeben an ein paar Seitenstraßen, die nur er so, in dieser Folge, durchquert hat, verloren in einem Netz aus Vororten, dubiosen Wohngegenden, abgehalfterten Boulevards und Plätzen, an denen wie zufällig ein Busbahnhof lag, ein Taxistand oder ein Kino. Dort, unterwegs, an den unkenntlichen Drehorten, den milden Alptraumorten, über die nicht einmal zu sprechen lohnt (weil jeder sie kennt), dort wird dieser Körper geblieben sein, wie sich zeigt, im Schlendergang, in der Unrast fixiert auf das bloße Hinaus und Fort, das melodramatische Immerwoandershin, von dem es nichts gibt als zusammenhangslose Notizen, kleine Erzählberichte und Photos, vor denen du selbst als dein eigener neutraler Betrachter erschrickst.

Durs Grünbein⁴⁸

⁴⁸ D. GRÜNBEIN, *Denk an die Orte*, in W. HEIDENREICH (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, p. 45.

Capitolo 1

1.1. Questioni terminologiche: ‘spazi’ e ‘luoghi’, un tentativo di classificazione

Qualora si intenda indagare lo spazio e i luoghi all’interno dell’opera di un singolo autore, conviene premettere all’analisi testuale un apparato metodologico che aiuti a fare dei doverosi distinguo, ed evitare quindi, per quanto possibile, eventuali insidie interpretative. La prima questione che si impone di essere chiarita è di natura terminologica: in che cosa consiste la differenza fra «spazio» e «luogo»? La questione non è facilmente risolvibile, né così immediatamente palese agli occhi di chi si accinge per la prima volta a compiere un’analisi di questo tipo.

Uno di coloro che hanno cercato in maniera sistematica di operare una distinzione fra i due termini è Michel De Certeau, che nel suo studio *L’invenzione del quotidiano*,⁴⁹ del 1990, dopo aver passato in rassegna la città, lo spazio navale e carcerario, intitola una sezione del suo volume *Lo spazio come racconto*, in cui sottolinea il contrasto fra «spazi» e «luoghi». Per Michel de Certeau un luogo va definito come segue:

Partiamo da una distinzione fra spazio e luogo che delimita un campo. È un luogo l’ordine (qualsiasi) secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro rapporti di coesistenza. Ciò esclude dunque la possibilità che due cose possano trovarsi nel medesimo luogo. Vale qui la legge del «luogo proprio»: gli elementi considerati sono gli uni a fianco agli altri, ciascuno situato in un luogo «autonomo» e distinto che esso definisce. Un luogo è dunque una configurazione istantanea di posizioni. Implica una indicazione di stabilità.⁵⁰

Un luogo è una porzione autonoma in cui un solo elemento ne definisce l’esistenza: non è prevista, infatti, la possibilità che due elementi possano trovarsi nello stesso «luogo»,⁵¹ che si

⁴⁹ M. DE CERTEAU, *L’invenzione del quotidiano*, traduzione di Mario Baccianini, Roma, Lavoro, 2005.

⁵⁰ Ivi, p. 175.

⁵¹ Augé nel suo studio sui «nonluoghi» riferendosi alla definizione di De Certeau afferma: «Michel de Certeau vede nel luogo, qualunque esso sia, «l’ordine in base al quale gli elementi sono distribuiti in rapporti di coesistenza»; e se esclude che due cose occupino lo stesso «posto», se ammette che ogni elemento del luogo sia a lato degli altri, in un «punto proprio, egli definisce il «luogo» come una «configurazione istantanea di posizioni»; il che significa che in uno stesso luogo possono coesistere elementi distinti e singoli, certo, ma di cui non si possono negare né le relazioni reciproche né l’identità condivisa che conferisce loro l’occupazione dello stesso luogo comune». M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione di Dominique Rolland, Milano, Elèuthera, 1993, pp. 52-53. Problematico è il termine «posto», che secondo quanto si evince dallo scritto da Augé si differenzia chiaramente da «luogo» nello scritto di De Certeau. Nella traduzione italiana, tuttavia, non è così, mentre in quella tedesca si mantiene la differenza proposta da Augé poiché la resa del termine italiano «posto» è «Stelle», traducibile con «posto», «posizione», ma solo in senso

presenta come una stabile configurazione istantanea di posizioni.⁵² L'idea dell'unicità della posizione si arricchisce, in un modo molto simile a quello appena menzionato, all'idea che la posizione unica che l'uomo occupa sia condivisa, dal momento che tutti occupano una posizione unica.⁵³ Non è l'azione – potenziale o in atto – a definire un luogo come tale, ma il fatto che in esso sia contenuto un elemento, e che questo elemento coesista a fianco di altri elementi, a loro volta compresi in altri luoghi. Mentre il luogo è caratterizzato da una certa stabilità, lo «spazio» si configura per De Certeau nel modo seguente:

Si ha uno *spazio* dal momento in cui si prendono in considerazione i vettori di direzione, quantità di velocità e la variabile del tempo. Lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno. È spazio l'effetto prodotto dalle operazioni che l'orientano, lo circoscrivono, lo temporalizzano e lo fanno funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali. Lo spazio sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione, mutata in un termine ascrivibile a molteplici convenzioni, posta come l'atto di un presente (o di un tempo) e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanze successive. A differenza del luogo, non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto.⁵⁴

Lo spazio è movimento, direzione e velocità. Esso prende vita grazie all'incrocio di «entità mobili» presenti al suo interno e a una serie di operazioni che lo modificano e lo «fanno funzionare». Il paragone con il linguaggio sembra significativo, non solo perché qui è chiarificatore della nozione di spazio, ma per il fatto che anche negli esiti più recenti relativi alla «Raumtheorie», la svolta spaziale, intesa in termini di privilegio della sincronia, sarà ricondotta al *linguistic turn*.⁵⁵

Per De Certeau il luogo «strada» diventa spazio nel momento in cui i passanti lo percorrono o lo attraversano, in altre parole lo praticano e in questo modo gli danno vita. Per lo stesso principio la lettura è uno spazio poiché il luogo segnico, ovvero il libro, viene «praticato»

figurato, certo non quindi nel contesto specifico, può essere tradotta con luogo: «Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden». Cit. in J. DÜNNE, S. GÜNDEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, p. 345.

⁵² Cfr. M. CRANG, *Relics, places and unwritten geographies in the work of Michel de Certeau (1925-1986)*, in M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, London, Routledge, 2000, pp. 137-138.

⁵³ Cfr. J. HOLLOWAY, J. KNEALE, *Mikhail Bakhtin. Dialogics of space*, in M. CRANG, N. THRIFT (a cura di), *Thinking space*, cit., p. 74: «However, this unique place I have in existence is shared, since everyone else also has a unique place in existence. In other words, we are presented with a paradoxical and almost contradictory idea of *differences in simultaneity*, that is best summed up in Bakhtin's phrase 'the unique and unified event of being».

⁵⁴ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 175-176.

⁵⁵ Per chiarimenti sul significato di *linguistic turn* si rinvia ancora una volta al volume di D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowolt, Rienbeck bei Hamburg, 2006, p. 285.

nell'atto della lettura: come rileva Jörg Dünne De Certeau rappresenta, in questo senso, un *Wegbereiter* del cosiddetto *performative turn*,⁵⁶ altra delle svolte che hanno caratterizzato lo sviluppo delle *Kulturwissenschaften* negli ultimi decenni. Alla stregua di Merleau-Ponty lo spazio si costituisce per De Certeau nell'esperienza, mentre il luogo è il risultato di una fissazione tecnica in uno spazio geometrico.⁵⁷ Il geografo Yi-Fu Tuan, l'esponente più rappresentativo del corso umanistico della geografia anglosassone, opera alcune precisazioni: cercando di dare una definizione di luogo egli afferma che «l'angolo di strada è un luogo, ma la strada stessa non lo è». Il geografo specifica che solo gli spazi omogenei e non diretti possono essere luoghi; per questo motivo quando la strada «è trasformata in un centro di festività, con la gente che vaga senza una direzione precisa, essa diviene uno spazio non diretto – ed un luogo».⁵⁸ Non basta quindi, per Yi-Fu Tuan, praticare un luogo per farlo diventare spazio (si noti che le definizioni di spazio e luogo risultano in questo caso invertite): per lo studioso uno spazio praticato diventa un luogo se chi lo pratica non ha una direzione.⁵⁹ Ciò che mi pare interessante nella teoria di Yi-Fu Tuan ha che vedere con la classificazione che egli opera dei luoghi, che da una parte possono essere «simboli pubblici» e dall'altra «campi d'attenzione»: i luoghi come «simboli pubblici» sono caratterizzati, oltre che da una facile riconoscibilità, da un alto potere di trasmissione d'immagine; ciò significa che hanno capacità di comunicazione perché colpiscono alla vista, stimolano l'attenzione e la soggezione.⁶⁰ I «campi d'attenzione», al contrario, non sono evidenti, non cercano nemmeno di trasmettere un'immagine e stimolano l'affezione. Con tutte le sfumature e le ambiguità della catalogazione operata da Yi-Fu Tuan – lui stesso ammette che a volte è difficile stabilire che cosa rientri nell'uno e nell'altro – si può dire che dei luoghi come simboli pubblici facciano parte i luoghi sacri, i giardini formali, i monumenti,⁶¹ l'architettura monumentale, la piazza e la città ideale. Nei luoghi come campi d'attenzione possono rientrare invece il parco, le case, i negozi, gli angoli di strada, il luogo del mercato, la città.⁶²

⁵⁶ J. DÜNNE, S. GÜNZEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, cit., p. 299. Si rimanda sempre a D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., in particolare al capitolo 2 (pp. 104-143).

⁵⁷ Ivi, p. 300.

⁵⁸ V. VAGAGGINI (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale. M. Castells, A. Fremont, D. Harvey, H. Lefebvre, V. Vagaggini, Yi-Fu Tuan*, Milano, Franco Angeli, 1980, p. 119.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ivi, p. 120.

⁶¹ Per il geografo i monumenti, così come le opere d'arte, gli edifici e le città sono luoghi «poiché possono organizzare lo spazio in centri di significato». Ivi, p. 123.

⁶² Ivi, p. 120.

Anche Marc Augé ridefinisce, *ex negativo*, l'idea di «luogo». I luoghi per Marc Augé presentano tre caratteristiche: essi sono identitari, relazionali e storici.⁶³ Facendo riferimento alla definizione di luogo di matrice aristotelica esposta da Marin, secondo cui esso si palesa come un corpo che ne circonda un altro, ovvero lo spazio in cui si trova un corpo, una superficie «prima e immobile»,⁶⁴ Augé lo accusa di relegare il corpo in una bara, togliendogli la vitalità. Se l'identità è, appunto, il risultato della nascita in un determinato luogo, la qualità relazionale dei luoghi è il risultato delle relazioni reciproche che si instaurano grazie all'occupazione, da parte di elementi «distinti e singoli», dello stesso luogo, che in seno a questo fatto condividono un'identità che potremmo definire collettiva. L'ultima caratteristica, ovvero la storicità, deriva direttamente dalle altre due: un luogo è storico nel momento in cui chi lo abita riesce a riconoscere all'interno di esso alcuni riferimenti, che non per forza rientrano nel suo bagaglio conoscitivo; è quello che diventerà un cosiddetto «luogo di memoria». L'intento di Augé non è, tuttavia, quello di quello di opporre il luogo, così come è definito da De Certeau, allo spazio, in termini di staticità o geometria *versus* movimento: per Augé anche all'interno del luogo antropologico sono ammessi percorsi, discorsi e linguaggi.⁶⁵ Da queste riflessioni nascerà la suddivisione fra «luogo» e «nonluogo», ovvero fra spazio simbolizzato e non simbolizzato. In linea generale Augé considera il termine «spazio» più astratto rispetto al termine «luogo», che può contenere un avvenimento, un mito oppure una storia.⁶⁶

Esso [un luogo, A.C.] si applica indifferentemente a un'estensione, a una distanza fra due cose o due punti [...] o a una grandezza temporale [...]. Esso è dunque eminentemente astratto ed è significativo che oggi se ne faccia un uso sistematico, sebbene poco differenziato, nella lingua corrente e nei linguaggi particolari di qualche istituzione rappresentativa del nostro tempo.⁶⁷

Prima di definire il «nonluogo» M. Augé riprende brevemente la suddivisione di De Certeau fra luogo e spazio, per poi riferirsi ad una classificazione analoga, operata da Merleau-Ponty nella sua *Fenomenologia della percezione*: Merleau-Ponty distingue infatti fra «spazio geometrico» e «spazio antropologico» o «esistenziale», ovvero lo spazio comprendente l'esperienza di un soggetto in relazione al mondo.⁶⁸

⁶³ M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 52.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ivi, p. 76.

⁶⁶ Ivi, p. 77.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ivi, p. 75.

Per il padre della fenomenologia la nostra nozione di spazio ci deriva da Kant, il quale distingueva fra spazio come forma dell'esperienza esterna e oggetti/cose dati all'interno di essa. La dimensione spaziale, ciononostante, per Merleau-Ponty non riguarda l'ambito reale o logico in cui le cose sono disposte, ma acquista un valore diverso, nel momento in cui è il mezzo grazie al quale è possibile il posizionamento di un oggetto: si tratta di uno «spazio spazializzante».⁶⁹ L'esperienza dello spazio non può essere però compresa né attraverso la considerazione dei contenuti, né attraverso un'attività di collegamento: la spazialità a cui fa riferimento il filosofo è una «terza spazialità», che sfugge all'analisi kantiana ma da essa è presupposta. Il corpo è naturalmente alla base di questo tipo di percezione dello spazio, che per questo può essere vista anche come «un certo possesso del mondo da parte del [...] corpo, una certa presa del mio corpo nel mondo».⁷⁰

Secondo Merleau-Ponty lo spazio degli oggetti sarebbe circondato e compreso in un altro tipo di spazialità variabile: questo spazio ulteriore è prodotto dalle proiezioni del mondo che l'uomo si crea, è il cosiddetto «spazio antropologico». A questo spazio vissuto, esistenziale, corrisponde per il filosofo uno «spazio geometrico», oggettivo e unico: «se riflettiamo sull'esperienza mitica dello spazio e se ci chiediamo che cosa essa significa, scopriremo necessariamente che tale esperienza riposa sulla coscienza dello spazio oggettivo e unico, giacché uno spazio che non fosse oggettivo e che non fosse unico non sarebbe uno spazio [...]».⁷¹ Lo spazio geometrico serve dunque da parametro per quello antropologico, poiché solo presupponendo la sua esistenza oggettiva e unica vengono giustificate le possibili variabili della percezione. Un uomo, infatti, non può vivere il solo spazio antropologico, ed è sempre radicato in uno spazio naturale e inumano.⁷² La condizione della spazialità è, per Merleau-Ponty, la fissazione del soggetto ad un ambiente e infine la sua inerenza al mondo.⁷³

Nel capitolo quattordicesimo del suo volume *Explanation in Geography* (1969), intitolato *Il linguaggio della forma spaziale*, il geografo David Harvey osserva che «i concetti di spazio sono basati sull'esperienza» e che questa esperienza è interamente «visiva e tattile», potremmo dire di nuovo, fenomenologicamente corporea.⁷⁴ Un altro aspetto significativo

⁶⁹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 332. Per un chiarimento sul concetto di spazio e luogo in Merleau-Ponty rinvio a V. BORSÒ, 'Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift', in S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 288-189.

⁷⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 334.

⁷¹ Ivi, p. 377.

⁷² Ivi, p. 383.

⁷³ Ivi, p. 369.

⁷⁴ V. VAGAGGINI (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale. M. Castells, A. Fremont, D. Harvey, H. Lefebvre, V. Vagaggini, Yi-Fu Tuan*, Milano, Franco Angeli, 1980, p. 29.

sottolineato da Harvey e che è che egli riconosce che il concetto di spazio non è statico, ma è sottoposto, fin dall'antichità, a cambiamenti: «il cambiamento culturale talvolta implica un cambiamento nei concetti spaziali, ma a volte la necessità improvvisa di riconsiderare i concetti spaziali attraverso l'attività scientifica ha dato una scossa potente all'insieme dei valori culturali esistente».⁷⁵ Da ciò si evince che lo spazio non è un'entità immobile, e tantomeno passiva, ma si presenta come un'istanza che interagisce con altre istanze, come la cultura, che influenza e da cui viene influenzato.

Anche Aleida Assmann, nel celebre *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen der kulturellen Gedächtnisses*, chiarisce la questione, per bocca di Goethe, della differenza fra spazio e luogo. Nella teoria di Goethe i luoghi sono significativi in quanto depositari e custodi del valore simbolico, che lo scrittore si esercita a riconoscere, come in un esperimento.⁷⁶ Gli spazi per Goethe sono «terre e luoghi conosciuti», sono esplorati, misurati, colonizzati, annessi e collegati. Al contrario i *luoghi*, di cui si può esplorare la profondità «in ogni piazza e in ogni momento», continuano a «mantenere un mistero». La differenza fra spazio e luogo consiste dunque per Goethe nel grado di conoscenza che di loro si può avere: nel caso dello spazio è alta, e in virtù di questo lo rende una «categoria neutra e desemiottizzata della fruibilità e della disponibilità»,⁷⁷ mentre per ciò che concerne il luogo è bassa, e gli dona così una certa valenza simbolica.

Anche Bernhard Waldenfels si domanda se sia preferibile parlare di luogo o di spazio: lo studioso riconosce che non può trattarsi semplicemente di un'alternativa, e spiega i due termini nel modo seguente: «der *Ort*, den wir durch Ortsangaben spezifizieren, gibt im Allgemeinen an, wo sich etwas oder jemand befindet oder wo etwas stattfindet (franz. *avoir lieu*, engl. *to take place*), während der *Raum* das »Umhafte der Umwelt« betont».⁷⁸ Da una parte quindi il luogo è localizzato, preciso; dall'altra lo spazio, se si vuole, è un concetto più vago che riguarda l'ambiente in generale.

Ad ogni modo è interessante notare che nel recente pensiero sullo spazio sembra farsi strada l'idea comune che lo spazio non sia più solo un contenitore di oggetti – come voleva

⁷⁵ Ivi, p. 32.

⁷⁶ A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandelungen der kulturellen Gedächtnis*, München, Beck, 1999, p. 299.

⁷⁷ Ivi, p. 300.

⁷⁸ B. WALDENFELS, *Topographie der Lebenswelt* in S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2007, p. 75. La riflessione di Waldenfels mi sembra interessante anche sotto un'altra prospettiva: egli ritiene che, come Husserl parla di «Leibkörper» per indicare che siamo fatti di «Leib» ma possediamo un «Körper», non sarebbe inadatto utilizzare il termine «Ortsraum» per indicare allo stesso tempo la «Örtlichkeit» per indicare l'aspetto situazionale, e l'aspetto misurabile della «Räumlichkeit» (p. 76).

Descartes un'estensione, oppure, come per Kant, una categoria assoluta a priori – bensì un prodotto sociale, uno spazio «as a process» e «in process».⁷⁹ Marcus Deul ritiene che il miglior modo di parlare dello spazio sia quello di considerarlo un verbo piuttosto che un nome: «*to space – that's all*».⁸⁰ In effetti l'azione mette in rilievo quello che è stato teorizzato da più parti, ossia il fatto che lo spazio consiste in un'azione, e, aggiunge Deul, in un evento e in un modo di essere.

Non solo la sociologia si è mossa in questa direzione, come nel caso dell'antesignano Henri Lefebvre, ma anche la geografia stessa, come osservano M. Crang e N. Thrift: «what is very clear is that space is not considered by any of these writers to be outside of the real of social practice. [...] Geography has taken the same path, moving away from a sense of space as practico-inert container of action towards space as socially produced set of manifolds».⁸¹ Il fatto che lo spazio non sia un *medium* neutrale, indipendente e diverso dalla maniera in cui è concepito, presuppone che si possano tracciare e discutere, secondo i due studiosi, i diversi cambiamenti nell'organizzazione dello spazio a seconda delle diverse forme di conoscenza e di determinate istituzioni sociali.⁸² Crang e Thrift hanno suddiviso la loro analisi secondo tre macrocategorie di pensieri sullo spazio: gli «spaces of language and spaces of self and other», da cui muove tutto il recente pensiero sullo spazio; una categoria più concreta della modernità cioè gli «spaces of place and spaces of agitation», e in fine un'altra che deriva dalla precedente e che ci interesserà particolarmente ai fini dell'analisi grunbeiniana, ovvero gli «spaces of experience and spaces of writing».⁸³

D. Harvey lamenta, nella geografia, la mancanza di una discussione su un concetto di spazio che possa essere compresa dalle scienze sociali. La filosofia dello spazio, per Harvey, prende in considerazione lo spazio così come è concettualizzato nella fisica moderna, fatto che è utile solo se si considerano anche altri punti di vista, ad esempio quello proposto da Cassirer.⁸⁴ Cassirer parte da un punto di vista generale sullo spazio e distingue fra tre tipi di esperienza spaziale: lo «spazio organico», ovvero un'esperienza spaziale che sembra essere trasmessa geneticamente; lo «spazio percettivo», che ha a che vedere con la sintesi neurologica di tutti i

⁷⁹ M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 3.

⁸⁰ M.A. DOEL, *Un-glunking geography. Spatial science after Dr. Seuss and Gilles Deleuze*, M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 125.

⁸¹ Ivi, p. 2. Per un approfondimento sul concetto di spazio in Ernst Cassirer rinvio al volume di S. THABE, *Raum(de)konstruktionen. Reflexionen zu einer Philosophie des Raumes*, Leske und Budrich, Opladen, 2002.

⁸² M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 3.

⁸³ Ivi, pp. 3-4.

⁸⁴ Ivi, p. 83.

tipi di esperienza sensoria, e in fine il cosiddetto «spazio simbolico», dove lo spazio viene rappresentato attraverso immagini simboliche che non hanno nessuna dimensione spaziale.⁸⁵

Per Yi-Fu Tuan la natura della geografia viene definita in termini di spazio e di luogo. Egli ricorda che al termine luogo sono sempre stati assegnati significati diversi, e il valore che egli gli attribuisce è che il luogo «incarna l'esperienza e l'aspirazione di un popolo». Per definire il luogo non basta, secondo il geografo, contrapporgli lo spazio come struttura più ampia, ma occorre tenere presente le prospettive di coloro i quali gli hanno dato significato.⁸⁶ Yi-Fu Tuan crede che «uno studio esaustivo dell'esperienza dello spazio richiederebbe l'esame successivo degli spazi sentito, percepito e concettuale». I luoghi sono per lui «modi funzionali dello spazio» e conducono a tecniche di analisi spaziale, ma chiamano in causa la conoscenza umanistica perché rivolti al passato e insieme al futuro, e perché altamente simbolici. Secondo lo studioso è comune assumere, erroneamente, che lo spazio geometrico corrisponda alla realtà oggettiva, mentre che gli spazi di tipo culturale e personale siano delle distorsioni.⁸⁷ Per Yi-Fu Tuan le nostre percezioni, quella visiva, il tatto, il movimento e il pensiero si combinano per produrre il *senso dello spazio*:⁸⁸ ai luoghi vengono solitamente assegnate le caratteristiche di «spirito» e «personalità», ma solamente gli esseri umani possono avere un «senso» del luogo.⁸⁹ Il termine spazio ha dunque per il geografo due accezioni principali: la propria posizione nella società e la localizzazione spaziale.

Vorrei concludere questo *excursus* sul problema della definizione di spazio e luogo considerando quello che Stephan Günzel vede come conseguenza dello *spatial turn* e, direi, della sua concezione dello spazio non più come *Gegenstand*: la rinuncia a una precisa definizione di ciò che lo spazio è,⁹⁰ ma piuttosto un'attenzione a quelle che sono le dinamiche spaziali, e nel nostro caso, alla loro rappresentazione. Vale la pena, quindi, di cercare di capire come siano rappresentati lo spazio e i luoghi nella poetica grünbeiniana, e che cosa significhi, per lui, parlare dell'uno dell'altro, soprattutto dal momento che è il poeta stesso a cimentarsi nella questione, che diventa in alcuni casi così vistosa da non poter fare a meno di essere scandagliata e indagata nel suo valore epistemologico, poetico e poetologico.

Anche perché, per concludere, nemmeno Grünbein sembra immune alla tentazione classificatoria che riguarda luoghi e spazi, come si può notare nel seguente passaggio:

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ivi, p. 92.

⁸⁷ Ivi, p. 94.

⁸⁸ Ivi, p. 95.

⁸⁹ Ivi, p. 94-95.

⁹⁰ S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 16.

Es scheint deshalb angebracht, noch einmal auf die himmelsweiten Distanzen zurückzukommen, die sich in dem einen, neutralen Wort Raum verbergen. Schon das Lateinische kannte die Unterscheidung von *locus* (bestimmter Ort), *area* (unbebauter Freiraum) und *spatium* (gegliederter Raum). Ein Platz, könnte man sagen, ist also jenes kostbare Etwas, das aus einem beliebigen, oft genug bedrohlicher Areal, aus der bloßen Wüste zwischen den einzelnen Gebäuden, auf dem Umweg des *spatiums* einen *locus* macht, im Glücksfall vielleicht sogar einen *locus amoenus*.⁹¹

È nella raccolta di saggi *Warum schriftlos leben* che si incontra questo passaggio in cui il poeta ragiona su quella che lui definisce la «neutrale parola spazio», nella quale sono contenute distanze molto lontane. Grünbein riflette esattamente sulla questione che ci riguarda e questa volta parte dalle origini di questi termini, per ricavarne una differenziazione che si ritrova già in latino nei termini di *locus*, ovvero luogo preciso; *area*, spazio aperto non costruito, e *spatium*, spazio strutturato. Un luogo si crea nel momento in cui un'area, che è un «deserto fra i singoli edifici» diventa spazio e poi luogo, e nel più fortunato dei casi, scrive il poeta, un *locus amoenus*. Nonostante in queste righe non sia esplicita un'idea poetologica dello spazio, si possono qui ricavare alcuni elementi che si dimostreranno fertili per una successiva analisi poetica: innanzitutto, dato che la questione ritornerà spesso anche in termini teorici in altri scritti molto più recenti, è utile vedere come Grünbein impiega, nella sua opera, i due termini: la domanda cui si cercherà di dare una risposta riguarda quindi la ricezione di questa suddivisione. Corrisponde nella poetica grünbeiniana, lo *spatium*, ad uno spazio strutturato ma neutrale ed ampio, è un *locus* ad un luogo preciso? Che valenza hanno i due termini? Quali spazi e quali luoghi andranno a descrivere?

Certo è, per lo scrittore, che se dello spazio esterno («Außenraum») con i suoi modelli geografici o storici, architettonici e di vita urbana non da molto è stata pensata una fine, la poesia diventa il mezzo per la creazione di un enorme spazio altro, che di questa fine è la dimostrazione, come teorizza l'autore in un passaggio tratto da *Reflex und Exegese*:

Noch ist ungewiß, ob der Außenraum mit seinem Mustern aus Geographie und Geschichte, Architektur und urbanem Leben, durch und durch codiert, nicht längst

⁹¹ D. GRÜNBEIN, *Der verschwunden Platz*, in ID., *WSL*, pp. 94-99 (p. 107). La classificazione di Grünbein in *areal* e *spatium* sembra essere fondata dal fatto che l'area è uno spazio libero, non costruito e non misurato, mentre lo *spatium* è qualcosa di strutturato. È un'ulteriore sfumatura rispetto a ciò che abbiamo visto fino ad ora è che si può ricollegare a quanto afferma Karl Schlögel: «Raum ist, solange er nicht vermessen ist, ungeheuer, wild, undiszipliniert, ungebändigt, leer, unermesslich. Erst der vermessene Raum ist gebändigt, erschlossen, diszipliniert, zur Vernunft gekommen, zur Vernunft gebracht». K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., p. 167.

ausgeschritten und zu Ende gedacht ist. Erst die Auferstehung eines *enormous room* in der Dichtung wird den Beweis erbringen.⁹²

1.2. Lo spazio e il tempo, «spacing history»

«Geschichte», spiega lo storico Karl Schlögel, «spielt nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum. Schon unsere Sprache läßt keinen Zweifel daran, daß Raum und Zeit unauflösbar zusammengehören. Ereignisse haben einen Ort, an dem sie stattfinden. Geschichte hat ihre Schauplätze».⁹³ Nel riferirsi al fatto che spazio e tempo si appartengono indissolubilmente – idea che avrà un peso decisivo sul giudizio che poi lo stesso esprimerà sullo *spatial turn* – Schlögel sottolinea qui altri aspetti non trascurabili della «Raumtheorie»: prima di tutto ricorda che indagare la dimensione spaziale (nella storia, nella geografia, ma anche nella letteratura) non significa prescindere dalla dimensione temporale o volerla escludere; inoltre dire che spazio e tempo rappresentano un tutto significa, necessariamente, creare un nesso fra le attuali indagini sullo spazio e uno dei suoi antesignani, Michail Bachtin. Nello scritto che risale al 1937-1938, intitolato *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, il critico con la teorizzazione del “cronotopo” getta infatti le basi per la riflessione sullo spazio che ha investito l’ultima parte del Novecento, nonostante spesso sia stata trascurata la sua portata.⁹⁴ Mentre la prospettiva bachtiniana accoglie un modo di procedere che considera lo spazio-tempo un’unità, Karl Schlögel calca sul concetto di tempo per esprimere il suo scetticismo sull’attuale predilezione dello spazio. Il titolo del suo corposo e oramai molto noto studio, *Im Raume lesen wir die Zeit*, vuole ricondurre di nuovo lo spazio al tempo, per dire che lo spazio è una dimensione nel quale si «legge» la storia. Più che di una spazializzazione in generale occorre secondo Schlögel una spazializzazione della storia («spacing history»),⁹⁵ infatti i saggi raccolti nel suo studio ruotano intorno al seguente pensiero: che cosa accade se si pensa insieme ai luoghi e alla storia? Karl Schlögel inoltre compie un’altra precisazione importante:

⁹² D. GRÜNBEIN, *Reflex und Exegese*, in ID., *Galilei*, pp. 61-66 (p. 66).

⁹³ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., p. 9.

⁹⁴ La riflessione bachtiniana sullo spazio e il tempo nella letteratura risiede nel concetto di *cronotopo*: «Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente «tempo spazio») l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l’inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura (noi ci occupiamo qui del cronotopo nelle altre sfere di cultura)». M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 231. Per un commento rinvio all’utilissima postfazione di Frank e mahlke, che segue l’edizione tedesca: M. BACHTIN, *Chronotopos*, a cura di M.C. Frank und K. Mahlke, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, pp. 201-242.

⁹⁵ Ivi, p. 10.

«Raum ist nicht identisch mit dem nazistischen Diskurs über »Lebensraum«, »Volk ohne Raum«, »Ostraum« usf. Es gibt eine Genealogie des Raumdensens, die älter ist und mit dem Nazismus nicht das Geringste zu tun hat [...]».⁹⁶ Parlare di spazio, in Germania e nel Novecento, non è poco problematico perché l'associazione con le teorie del nazionalsocialismo che riguardano il «Lebensraum», il «Volk ohne Raum» e l'«Ostraum» è molto facile. Schlögel tuttavia precisa che in Germania una tradizione sul pensiero spaziale è presente molto prima del nazionalsocialismo e fa capo a pensatori come Humboldt, C. Ritter, F. Ratzel e Walter Benjamin. Se la *Wende* del 1989 e la tragedia dell'11 Settembre⁹⁷ contribuiscono a produrre un ripensamento sullo spazio, per lo storico la questione importante parte sempre dalla storia, che aiuta a comprendere che ruolo ha lo spazio all'interno di essa e perché ad un certo punto questo ruolo sia andato perduto.⁹⁸ Le riflessioni di Schlögel prendono lo spunto da alcuni luoghi che hanno avuto una pregnanza storica fondamentale, fra cui il muro di Berlino, cui dedica un saggio dal titolo *Der Fall der Berliner Mauer*:

Irgendwann im ausgehenden 20. Jahrhundert hatten wir gelernt, daß die Geschichte zu einem Ende gekommen sei: aber dann kam 1989, und was so einleuchtend und plausible erschienen war, galt nicht mehr. Wir hatten auch gelernt, daß der Raum verschwunden sei und daß Geographie keine Rolle mehr spielte. [...] Nicht nur ein Imperium hatte sich aufgelöst, sondern auch der Raum, der Ostblock hieß. Nicht nur eine politische Revolution hatte sich ereignet, sondern eine »Raumrevolution«, die keinen Aspekt des Lebens unberührt gelassen hatte.⁹⁹

Lo storico qui evidenzia una questione che a me pare molto importante, non solo per la storia, ma anche per l'analisi della letteratura della DDR e della post-DDR, e quindi dell'*opus* grünbeiniano: il 1989 ha insegnato all'uomo, afferma Schlögel, che la storia era finita. Durante una lunga intervista Heinz-Norbert Jocks chiede a Grünbein perché egli si appoggi alla lirica come ad una possibilità di creare un insieme di relazioni e di nessi. A questa domanda il poeta risponde proprio partendo dalla sua concezione della storia, che, come l'affermazione di Karl Schlögel, di primo acchito potrebbe far pensare alla tesi di Francis Fukuyama contenuta nel saggio *The End of History and the Last Man*¹⁰⁰ (1992), dove egli riconosce, nella caduta dei regimi socialisti ed in particolare del muro di Berlino, la fine della storia intesa come evoluzione dell'uomo nella società il cui scopo è quello di creare uno stato liberale. Florian Berg, riflettendo su questo punto, ritiene che Grünbein – e allo stesso modo, a

⁹⁶ Ivi, p. 12.

⁹⁷ Sull'11 Settembre si pronuncia anche Durs Grünbein insieme all'artista Max Goldt. I. IRSIGLER, C. JÜRGENSEN (a cura di), *Nine/eleven. ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Heidelberg, Winter, 2008.

⁹⁸ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., p. 19.

⁹⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰⁰ F. FUKUYAMA, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, traduzione di Delfo Ceni, Milano, Rizzoli, 1992.

mio parere, lo è anche Schlögel – sia portatore della variante pessimistica della teoria della «end of history»: la concezione di Fukuyama, infatti, prevede che l'umanità, passando attraverso i falliti esperimenti prima del totalitarismo di destra e in seguito dei regimi di sinistra, attui come ultima sintesi storica l'avvio della costruzione di uno stato democratico e liberale.¹⁰¹ Al contrario nell'orientamento di Grünbein il processo storico si dipana in modo del tutto differente:

Es ist die Geschichte, die den Menschen in den Zustand des Weder-Noch versetzt. So vieles war schon einmal da und ist gescheitert, so vieles blieb uneingelöst. So viele Utopien sind auf der Strecke geblieben und in der Praxis verfault. Schließlich blieb nichts mehr zu tun, als das Überleben der Gattung recht und schlecht sicherzustellen. Wir sind am Ende, gerade weil so viele Neuanfänge gewagt wurden. Die Katastrophe ist nun nicht mehr nur das, was längst gelaufen ist, und man kann sich ausrechnen, dass auch die Zukunft nichts sein wird als eine Akkumulation weiterer Katastrophen. Seit es Geschichte gibt als Reaktion auf Geschichte, ist das Weder-Noch das Dilemma, aus dem nichts mehr herausführt. Mit anderen Worten: wir werden immer nur inmitten von Bruchstücken leben, zwischen den Resten abgebrochener Projekte. Der Horizont ist verstellt von lauter *abandoned works*. Die Trümmer der untergegangenen Kulturen, das ist alles, was wir an Zusammenhang haben. Diesen jedoch gilt es festzuhalten, solange der Mensch bei Bewusstsein bleibt. [...] Jedes Dokument der Kultur ist zugleich ein solches der Barbarei.¹⁰²

Grünbein afferma che la storia pone l'uomo nello stato del *Weder-Noch*. Dopo il fallimento delle utopie egli vede l'umanità – se stesso compreso – innanzi alla fine, proprio perché sono stati azzardati troppi inizi.¹⁰³ Per il poeta non è soltanto il passato una catastrofe, perché anche il futuro non sarà niente altro che un cumulo di ulteriori disastri. Se la storia è il risultato del passato, e quindi alle catastrofi seguono perpetuamente catastrofi, ecco che l'uomo da quello stato del *Weder-Noch* non potrà mai uscire. Grünbein non lascia spazio ad alcuna idea di progresso e pensa alla vita immersa nei resti di progetti interrotti e di frammenti, di fronte ad un orizzonte, ovvero ad un futuro, ostacolato da opere abbandonate («abandoned works»), macerie di culture sommerse e nel contempo di barbarie.

In un componimento di *Grauzone morgens* il poeta descrive attraverso il grigiore del paesaggio urbano e la staticità della vita quotidiana, di cui la mattina è simbolo,

¹⁰¹ Cfr. con W. ERHART (a cura di), *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp. 141-142.

¹⁰² H. N. JOCKS, D. GRÜNBEIN, *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Köln, 2001, p. 19.

¹⁰³ Ricolleggerci i «soviele Neuanfänge» a ciò che Gerhard Friedrich, rispetto alla nazione tedesca, osserva: «Innerhalb wenig mehr als eines Jahrhunderts zählt man – vom Wilhelminischen Reich bis zur Berliner Republik – sechs verschiedene staatliche Gebilde (mehr Staaten als Generationen!), die, teils in Abfolge, teils gleichzeitig, vermeinten, oder vorgaben Deutschland zu repräsentieren». G. FRIEDRICH, *Rot wie tot. Zur Symblik im Roman «Rot» von Uwe Timm*, in A. CHIARLONI (a cura di), *La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, Alessandria, Dell'Orso, 2002, p. 163.

l'impossibilità di quelle utopie di cui parlava poc'anzi, in cui molti dei predecessori del poeta avevano creduto. In questo paesaggio l'uomo si trova solo, «mundtot»,¹⁰⁴ messo a tacere, e mentre la storia gli si pone alle spalle il futuro non gli è concesso, come si vede nel componimento *Du, allein*:

Du, allein mit der Geschichte im
Rücken, »Zukunft« ist
schon zuviel gesagt, ein paar Wochen
im voraus (es gibt
keine Leere), dazwischen die

Augenblicke von Einssein mit dir
und den anderen, die
Seltsame Komik von Emigranten-
träumen in einer Zeit des
»alles erlaubt«.¹⁰⁵

In questa poesia un essere indefinito, «du», si trova a tu per tu con la storia: l'io lirico, in un'immagine che evoca quella dell'angelo di Benjamin, contrariamente ad *Angelus Novus* non dà le spalle al futuro bensì alla storia.¹⁰⁶ Karen Leeder riconosce nell'«alles erlaubt» dell'ultimo verso lo spostamento da un processo storico lineare ad un presente frammentato e discontinuo percepito in maniera soggettiva. Ad un altro livello la poesia si può leggere anche come una rappresentazione delle posizioni più estreme della generazione dei giovani poeti:

¹⁰⁴ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 14.

¹⁰⁵ Ivi, p. 53.

¹⁰⁶ Ricordando invece, come osserva Berg, «der glücklose Engel» di Heiner Müller: «hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, [...], während vor ihm sich die Zukunft staut». F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 169. L'immagine dell'angelo della storia è un motivo che ritorna più di una volta nella poesia di Grünbein. Ad esempio nel seguente componimento di *Grauzone morgens*, dove si legge: «[...] Wirbel grauer Pigmente davor, Tag und / Nacht grauer Regen vom / Kohlekraftwerk über der / toten Ähnlichkeit aller toten arm- und / beinlosen Engel auf den / Ruinen ringsum. Also schön, / dachtest du: dieser Ort / so gut wie ein anderer / hier in Mitteleuropa [...]». D. GRÜNBEIN, *GZM*, pp. 18-19.

L'angelo mutilato descritto in questa poesia diventa in *Nach den Satiren* un *Alzheimer Engel*, è una figura vecchia e stanca, privata sia della sua spada fiammeggiante, ora messa all'asta, sia delle ali, che si trovano in un magazzino teatrale («[...] Dein Flammenschwert / steht zur Auktion und die Flügel ruhn / im Theaterfundus [...]»). È un angelo ridicolo, dalla memoria labile, disoccupato e sordo che dorme di fronte alle nefandezze della storia come si addormentava il corpo del poeta dinnanzi al panzer della NVA nelle rivolte di Ottobre. In un passaggio della poesia si capisce che anche in questo caso il movimento storico non viene negato («Kranker Engel, du weißt, was geschieht / ist Geschichte, – danach [...]») ma corrisponde ad un perpetuo concatenarsi di catastrofi senza possibilità di riscatto. D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 90.

Grünbein, in un'annotazione del diario del 3 Agosto (data significativa perché corrisponde con quella della costruzione del muro di Berlino), rinvia di nuovo alle tesi benjaminiane sul concetto di storia, concepite nel 1939, mentre Hitler e Stalin firmavano il patto di Molotov-Ribbentrop. Poco dopo, riflette il poeta, l'Europa intera si trasformava in un'unica via dolorosa: «Geschichte, Geschichte, warum hast du mich verlassen?». D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 105.

«the end of history is given, and one is exiled alone into a radically emancipated but ultimately one-dimensional present».¹⁰⁷

Ritorniamo però a Schlögel, il quale nella precedente citazione affermava che ciò che la caduta del muro di Berlino ha prodotto è stata una *Wende* spaziale. Nel dire che «[...] non si era dissolto solo un impero, ma anche quello spazio di nome blocco orientale. Non si è verificata solo una rivoluzione politica, ma anche una rivoluzione spaziale» Schlögel denuncia ciò che vorrei dimostrare sull'esempio di Durs Grünbein: che effetti ha avuto questa rivoluzione spaziale nella sua poetica. Pur ammettendo che un grande cambiamento nella percezione dello spazio era già in atto al momento della ridefinizione dei confini dell'89 e aveva a che vedere con gli sviluppi delle nuove tecnologie e con la creazione degli spazi virtuali, come dimostrano gli studi sul postmoderno – non si può ignorare il fatto che, come di nuovo sottolinea Schlögel, «für jene, die im Schatten der Mauer aufgewachsen sind, werden Orte für immer jenen merkwürdigen Kosmos von Jalta-Europa bezeichnen».¹⁰⁸

E sarà proprio la scomparsa dello spazio uno dei fattori che hanno portato poi ai noti esiti della *Ostalgie*¹⁰⁹ dove *nòstos* (gr.), che sta a significare «il ritorno al paese», ovvero ad un luogo, viene sostituito dalla parola «Ost» e quindi dal dolore per la sua scomparsa. Quello che avviene secondo Schlögel a seguito della *Wende* consiste nella ridefinizione di un nuovo spazio, geografico, politico, culturale e sociale¹¹⁰ molto diverso da quello sovietico in cui è il corpo ad essere al centro dello spazio e dei discorsi del potere: «der Körper ist [...] das eigentliche Zentrum des Raumes und des Diskurses der Macht, irreduzibel und subversiv».¹¹¹ Mentre la storiografia si è occupata di una rappresentazione diacronica degli

¹⁰⁷ K.J. LEEDER, *Breaking Boundaries: a New Generation of Poets in the GDR*, Clarendon press, Oxford, 1996, p. 143.

¹⁰⁸ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., p. 27.

¹⁰⁹ Sull'argomento rinvio alla miscellanea curata da E. BANCHELLI (a cura di), *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, Bergamo, Sestante, 2006.

¹¹⁰ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., p. 28.

¹¹¹ Ivi, p. 32. Si potrebbe a questo punto aprire una grande digressione sul significato del corpo nella poetica grünbeiniana, ma questo occuperebbe un'altra dissertazione. Si preferisce allora rimandare direttamente ai testi primari, quali *Den Körper zerbrechen*, l'ormai notissimo discorso in occasione della consegna del Büchner-Preis del 1995, ma anche a tutte le prime raccolte del "primo Grünbein", fra le quali si segnalano in modo particolare *Schädelbasislektion* e la successiva *Falten und Fallen* in cui l'autore opera una vera e propria anatomia poetica e poetologica che parte da quel concetto di "sarcasmo" (nel suo etimo greco di, togliere la carne dalle ossa, scarnificare), di cui tutta la sua produzione iniziale è intrisa, come nel seguente componimento: «Erstes Arkanum, das hieß / Blanker Sarkasmus, List über alle Maßen / Zerrissenheit, was vom Wissen bleibt», D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 316. Cfr. anche con D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 9: «Aber wer hier an Ironie der Geschichte denkt, der ist schon auf halbem Wege zu einer Poetik des Sarkasmus, wie sie mir seit mienen frühesten Schreibversuche den Ton diktiert». Sulla stessa definizione cfr. anche con il *Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept*: «Denn statt irgendwelcher Lyrismen gibt es mit einem Mal Fleisch, von den Knochen gelöst, Blöße... was unter den Griechen sarkazein hieß». D. GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, in ID., *Galilei*, pp. 40-54 (p. 50). Cfr. anche un'annotazione del diario, dove il poeta ne parla sotto la forma di una fiaba *sui generis*, dal titolo *Das Sarkastische Kind*. D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 20. Grünbein ne dà un'ulteriore definizione in un altro passaggio dello

eventi in un cronologico «Nacheinander», la descrizione di un luogo avviene, per lo storico, secondo un «Nebeneinander»; inoltre anch'egli accoglie l'idea che lo spazio non sia da considerarsi soltanto come un contenitore in cui l'individuo si trova e si orienta, ma anche come un prodotto dell'uomo, che lo crea, è un'umanità che spazializza il mondo. A fronte di questo, però, parlare di *turn* è per Schlögel oramai inflazionato e preferisce vedere l'approccio spaziale come una «gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt – nicht mehr aber auch nicht weniger»,¹¹² verificatasi a seguito della dissoluzione dello spazio di potere sovietico.

1.3. 'Nonluoghi' ed 'eterotopie': Michel Foucault e Marc Augé

Mentre l'utopia garantisce uno spazio «meraviglioso e liscio», che può poggiare su un discorso, su una *fabula*, Foucault prevede, all'interno della sua archeologia del sapere, *Le parole e le cose*, uno spazio altro: le «eterotopie», che impediscono al linguaggio di tenere insieme le parole e le cose, «di nominare questo e quello»,¹¹³ e che lo fanno precipitare in una condizione di «atopia» e di «afasia».¹¹⁴ Secondo alcuni Foucault è uno dei pochi filosofi ad aver attratto l'interesse della geografia umana,¹¹⁵ anche se meno, da quei geografi solitamente intesi come teorici. L'eccezione rimane comunque E. Soja, che nel suo testo *Postmodern Geographies* del 1989 esamina la spazialità ambivalente di Foucault e lo include a tutto diritto fra i geografi postmoderni.

Il concetto di eterotopia, solo abbozzato nel testo sopra citato, trova sviluppo nel discorso tenuto presso il *Cercle d'études architecturales* nel Marzo del 1967, pubblicato nel 1984 e intitolato *Des espaces autres*. La riflessione da cui Foucault muove lo accomunerà ad altri rappresentanti del «Raumdenken» a partire da Lefebvre fino ad arrivare allo *spatial turn* e agli studi di E. Soja: l'ossessione del diciannovesimo secolo, rileva Foucault, fu notoriamente la storia, ma il nostro tempo si presenta al contrario come un'epoca dello spazio,¹¹⁶ un'epoca

stesso diario (p. 63). E ancora, nel saggio *Wir Buschmänner. Eine Erinnerung an Elias Canetti Masse und Macht*, in ID., *Galilei*, pp. 197-209 (p. 202), riprende lo stesso concetto e spiega come l'unico tipo di pensiero sopportabile, in quella situazione di dittatura, fosse «eine sarkastische Denkweise».

¹¹² Ivi, p. 68.

¹¹³ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit., p. 8.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ C. PHILO, *Foucault's geography*, in M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 206.

¹¹⁶ Mike Crang e Nigel Thrift non sembrano d'accordo con l'affermazione del filosofo, tanto che nel loro studio sullo spazio si esprimono nei seguenti termini: «Thus Foucault's celebrated announcement that the era of space was succeeding that of time needs to be taken with a pinch of salt». Ivi, p. 1. Dello stesso parere di Michel Foucault è invece anche Edward Soja, che già nelle prime righe della sua opera *Postmodern Geographies* afferma: «for at least the past century, time and history have occupied privileged position in the practical and

della simultaneità, dell'avvicinamento del vicino e del lontano, del disperso.¹¹⁷ La comprensione del mondo non si rifà più alla figura di un grande essere ma ad una «rete», i cui fili si incrociano in punti. In questa prospettiva di matrice strutturalista, perché privilegia la sincronia alla diacronia, Foucault riconosce che lo spazio non rappresenta nessuna novità all'interno di teorie o sistemi,¹¹⁸ dal momento che esso ha già una tradizione nella cultura occidentale così riassunta: nel Medioevo lo spazio si presenta come una quantità gerarchizzata di luoghi, sacri o profani, protetti o liberi, cittadini o rurali mentre per le teorie cosmologiche c'erano luoghi sopra il cielo e nel cielo, per lo più contrapposti a luoghi mondani. Si tratta di luoghi in cui le cose si trovavano per via di un'azione coatta, e luoghi in cui le cose si trovavano naturalmente e serenamente. Questo tipo di relazioni gerarchiche, di contrapposizioni e di incroci fra luoghi rappresenta uno «spazio della localizzazione»,¹¹⁹ che si è aperto, secondo Foucault, a partire da Galileo Galilei e la sua teoria eliocentrica e che ha rappresentato una messa in discussione dello spazio e della sua mappatura geocentrica.

La caratteristica dell'estensione (ripresa poi da Cartesio) viene via via sostituita con quella delle relazioni tra punti o elementi.¹²⁰ Sia Bachelard che gli studi dei fenomenologi hanno dimostrato, per Foucault, che non viviamo in uno spazio vuoto e omogeneo ma in uno spazio pieno di qualità e di caratteristiche meno visibili: è lo spazio della percezione, dei sogni e delle passioni, ossia di un tipo di spazio che Foucault chiama «interno». La sua analisi si sposta però sullo spazio esterno eterogeneo in cui l'essere umano vive, uno spazio formato da relazioni che definiscono luoghi. Di questi luoghi relazionali a Foucault ne interessano alcuni che presentano delle particolari caratteristiche, che rientrano, nella sua classificazione, in due gruppi: le «eterotopie» e le «utopie». Partendo da queste ultime, di cui è già stato accennato sopra, si può dire che esse creino degli spazi irreali che permettono il costituirsi di discorsi e di storie: le utopie sono luoghi senza un luogo reale, collegato direttamente alla società in quanto sua proiezione perfetta. Alle utopie Foucault contrappone dei luoghi che definisce invece reali, che appartengono alla società e che allo stesso tempo sono «Gegenorte», utopie

theoretical consciousness of Western Marxism and critical social science. [...] Today, however, it may be space more than time that hides consequences from us, the “making of geography” more than “the making of history” that provides the most revealing tactical and theoretical world. This is the insistent premise and promise of postmodern geographies». E. SOJA, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London, 1989, p. 1;10.

¹¹⁷ J. DÜNNE, S. GÜNDEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, cit., p. 317.

¹¹⁸ Ibid. L'idea sarà ripresa più avanti dai teorici dello spatial turn: in modo particolare sarà Karl Schlögel ad imporre, non a torto, uno sguardo più cauto rispetto a quella che a molti è sembrata una nuova conquista dello spazio.

¹¹⁹ J. DÜNNE, S. GÜNDEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, cit., p. 293.

¹²⁰ Ivi, p. 318.

realizzate in cui i luoghi reali, che da una parte rappresentano tutti gli altri luoghi, dall'altra li mettono in discussione e li volgono nel loro contrario. Le eterotopie sono luoghi che si trovano al di fuori di tutti gli altri luoghi, anche se si lasciano ad ogni modo localizzare. Dato che conservano una radicale diversità dai luoghi che riflettono e dei quali parlano, essi vengono chiamati «eterotopie». Foucault non elenca soltanto i punti di divergenza fra questi due concetti ma ne sottolinea una caratteristica che li accomuna, ovvero l'esperienza dello *specchio*: esso, in quanto luogo senza luogo, è un'utopia perché permette all'uomo di guardare se stesso dove in realtà non è; dall'altra parte si tratta pure di un'eterotopia, perché lo specchio esiste veramente, e ha un effetto su un luogo dove una persona in effetti si trova.¹²¹ Lo specchio funziona da eterotopia, perché mentre un individuo si riflette, esso riproduce il luogo in cui egli si trova, da una parte in maniera assolutamente reale e dall'altra in modo totalmente irreali, perché questo luogo può essere percepito solo attraverso un punto virtuale al di là dello specchio.

Foucault procede poi con un inventario eterotopologico, proponendosi di classificare e descrivere questa specie particolare di luoghi: innanzitutto ogni cultura produce le sue eterotopie;¹²² in ognuna esse le eterotopie assumono però forme diverse. Foucault ne distingue due gruppi: nelle società primitive esisteva la cosiddetta «eterotopia della crisi»: luoghi privilegiati, sacri o vietati, in relazione a una società in uno stato di crisi – il liceo nella sua forma originaria del 19 secolo; il servizio militare, oppure il viaggio di nozze, che prevedeva la deflorazione femminile in un «nonluogo».¹²³ Queste eterotopie della crisi oggi stanno scomparendo ma sono sostituite da altre eterotopie, «eterotopie della devianza»: sono luoghi come sanatori od ospedali psichiatrici, prigioni, case di riposo (che per Foucault stanno nel mezzo fra eterotopie della crisi e della devianza).

Il secondo principio di descrizione delle eterotopie enuncia che una società nel corso della sua storia può far funzionare le eterotopie in modi del tutto diversi, che varia al variare della cultura. Le eterotopie possiedono inoltre la capacità di porre vicino diversi spazi reali che solitamente condividono uno stesso luogo: ad esempio, sul palcoscenico teatrale così come al cinema, si susseguono molti luoghi di rappresentazione che sono tra di loro totalmente estranei.¹²⁴ Per Foucault l'eterotopia più antica è costituita dal giardino, che originariamente in oriente era un luogo sacro, una specie di microcosmo. Le eterotopie inoltre, e questo si

¹²¹ Ivi, p. 321.

¹²² Ibid.

¹²³ Ivi, p. 322.

¹²⁴ Ibid.

vedrà nel casa grünbeiniano, sono generalmente collegate a fratture di ordine temporale, questo significa che sono in stretta relazione con «eterocronie».¹²⁵

Esistono inoltre le cosiddette eterotopie del tempo, che prevedono «un alto fattore di accumulazione», come accade nelle biblioteche e nei musei. Il momento in cui si vuole creare un luogo che contenga tutti i tempi, ma che si mantiene al di fuori del tempo stesso e che non è sottoposto al suo scorrere, è tipico, per Foucault della modernità. Esistono anche delle eterotopie che sono collegate all'aspetto più mutevole, più fugace e più precario del tempo, ovvero la festa.¹²⁶

Un altro principio che fa di un luogo un'eterotopia prevede che esso premetta sempre un sistema di apertura e di chiusura, che da una parte la isola, dall'altra autorizza un accesso. Di solito ad un'eterotopia non si arriva casualmente: piuttosto si viene costretti ad arrivarci, come nei casi di caserme o prigioni, oppure è necessario espletare rituali di purificazione o di iniziazione. Allo stesso modo esistono eterotopie della purificazione, come nel caso dell'*hammam* musulmano. Altri tipi di eterotopie creano invece l'illusione dell'entrata, ma in realtà rimangono chiuse.¹²⁷ Queste eterotopie devono creare inoltre uno spazio illusorio, che svela però uno spazio reale ancora più illusorio, dei luoghi reali in cui la vita umana è rinchiusa. Oppure possono creare un altro spazio reale, che mostra un ordine perfetto in contrapposizione al disordine dello spazio in cui viviamo (es. le colonie del XVI secolo oppure le case del piacere).¹²⁸

In tutta questa quantità di esempi «la barca è l'eterotopia *par excellence*»,¹²⁹ la nave rimane l'eterotopia per eccellenza, e di conseguenza fonte inesauribile per la fantasia. Spazi al di fuori dello spazio ma con esso in relazione, *topoi* della realtà, utopie realizzate, che, se si vuole, impediscono il fluire e la linearità del discorso, la relazione fra *les mots e le choses*, ma d'altro canto rivelano il lato illusorio, e puramente fallimentare, della nostra realtà, le eterotopie risultano imprescindibili per il pensiero moderno e postmoderno sullo spazio.

Accanto a Michel de Foucault anche l'etnologo Marc Augé si è occupato di analizzare e studiare quei luoghi, che come le eterotopie, non sono luoghi reali ma fanno pur parte della realtà, nella misura in cui sono luoghi antropologici, per dirla con Merleau-Ponty, oppure spazi, come li chiamerebbe invece De Certeau avvalendosi della tassonomia topologica di cui si è trattato poc'anzi. Secondo la ricezione da parte di Karl Schlögel della lezione di Marc

¹²⁵ Ivi, p. 324.

¹²⁶ Ivi, p. 325.

¹²⁷ Ivi, p. 326.

¹²⁸ Ivi, pp. 326-327.

¹²⁹ Ivi, p. 327.

Augé la vita dell'individuo ha il suo teatro d'azione in quelli che l'etnologo definisce «nonluoghi»: «Das Leben scheint sich gerade und immer mehr an Orten abzuspielen, die Marc Augé *non-lieux*, Nichtorte, genannt hat. Es sind eher Anlaufpunkte, Provisorien, keinen festen und definitive Orte, die sich eine gebaute Form gegeben haben».¹³⁰

Marc Augé li chiama «nonluoghi», ma li distingue immediatamente dal senso che essi stessi hanno per Michel de Certeau, il quale si riferisce, con questo termine, a una qualità negativa del luogo. L'archetipo del «nonluogo» è, per Augé, lo spazio del viaggiatore: sono spazi non-identitari, non-relazionali e non-storici. Essi indicano due realtà complementari ma allo stesso tempo differenti:¹³¹ possono essere «costituiti in rapporto a certi fini (trasporto, transito, commercio, tempo libero) e [contemporaneamente possono rappresentare] il rapporto che gli individui intrattengono con questi spazi».¹³² I due aspetti, tuttavia, avverte Augé, sono sovrapponibili ma non possono essere confusi, perché mentre nel luogo antropologico è implicita l'idea della socialità che creano, il nonluogo crea, utilizzando le parole dell'antropologo, una «contrattualità solitaria».¹³³

A proposito della discussione sui nonluoghi mi pare interessante il riferimento proposto da B. Waldenfels, il quale afferma che l'altrove, da cui scaturisce la nostra esperienza, è paragonabile alla zone bianche nella mappa del mondo: questo conferirebbe ai luoghi dell'esperienza il carattere dei nonluoghi. L'aspetto valido della sua riflessione è che nessuno è mai del tutto «gänzlich an seinem Ort».¹³⁴ Il richiamo è all'*Apologia di Socrate*, in cui Platone descrive il filosofo come l'uomo senza luogo:

In diesem Sinne gilt Sokrates für Platon als der Atopos, als der Ortlose, der Seltsame, der als Bürger Athens zu seiner Heimatstadt gehört, aber eben nicht schlechterdings. In seiner Verteidigungsrede vor Gericht bekennt Sokrates: »Ganz ordentlich also bin ich ein Fremdling in der hier üblichen Art zu reden.« Die Fremdheit beginnt nicht nur im eigenen Haus, sie beginnt auch im eigenen Land.¹³⁵

Nei nonluoghi, come osserva Schlögel, tutto è ancora in uno stato provvisorio, è in movimento o è movimento.¹³⁶ Essi hanno una funzione centrale, poiché proprio da lì si sviluppano gli impulsi decisivi e in cui si contra l'energia vitale che infervora gli ambienti cittadini così come le comunità che li abitano. Il significato dei luoghi e dei non luoghi per

¹³⁰ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., p. 292.

¹³¹ M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 87.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid., p. 87.

¹³⁴ B. WALDENFELS, *Topographie der Lebenswelt*, cit., p. 82.

¹³⁵ Ivi, pp. 82-83.

¹³⁶ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., p. 293.

Schlögel non è fermo ma variabile: ciò significa che è possibile che i luoghi diventino nonluoghi, così come che i nonluoghi possano trasformarsi in luoghi.

In base a quanto detto fino ad ora si cercherà, nella seconda parte di questo studio, di tentare di riconoscere quali sono le eterotopie e i non luoghi grünenbeiniani, e quali funzioni ricoprono all'interno della sua poetica. Come vedremo questo discorso sfocierà almeno in due tipi di riflessioni: la prima riguarderà la città in ogni sua manifestazione; la seconda porterà a una riflessione di tipo poetologico.

1.4. *Erinnerungsräume*: sul carattere dei luoghi di memoria

L'ultima precisazione sullo statuto variabile di luoghi e nonluoghi, porta, giocoforza, ad approfondire il discorso sui luoghi di memoria. È necessario precisare, a questo proposito, che quanto affermato da Schlögel può essere vero solo in parte: «Wenn die Schlacht vorbei ist, sinken die historischen Orte meist wieder in die Rolle von Nichtorten zurück...».¹³⁷ La nozione di nonluoghi che lo storico fa discendere da Marc Augé è infatti da intendersi, più che altro, come una sua libera interpretazione e rielaborazione delle tesi espresse dall'etnologo, poiché dire che i luoghi storici possono diventare nonluoghi significa già porre una deroga a una delle tre condizioni che secondo Augé permettono di parlare di nonluoghi, ovvero che essi siano luoghi non-storici. La storicità di un luogo, infatti, esclude a priori che esso possa essere considerato un nonluogo. Se è può essere vero quindi – ma anche in questo caso solo in parte – che «tutti i luoghi erano un tempo nonluoghi» e che «tutti i luoghi possono diventare non-luoghi»,¹³⁸ possiamo concordare sul fatto che il luogo è una forma di resistenza ultima della memoria, una forma di conservazione in un'epoca della velocità e dello sradicamento: ma in questo caso dobbiamo introdurre il discorso sugli *Erinnerungsräume*, i luoghi della memoria. Tanto più che mentre Augé parla della storicità di un luogo egli fa un esplicito riferimento a Pierre Nora, dicendo che il luogo storico «è agli antipodi di quei «luoghi della memoria» di cui Pierre Nora scrive giustamente che sono i luoghi in cui apprendiamo essenzialmente la nostra differenza, l'immagine di ciò che non siamo più».¹³⁹

Aleida Assmann si è occupata dei luoghi di memoria e della formazione della cosiddetta «kulturelles Gedächtnis»: la studiosa attua una vera e propria tassonomia di alcuni luoghi significativi per la formazione della memoria culturale. I luoghi generazionali, ad esempio, sono luoghi che hanno un legame particolare con la storia familiare, caratteristica che conferisce loro una certa «intensità mnestica».¹⁴⁰ I luoghi sacri sono luoghi in cui invece è possibile riconoscere la presenza degli dei¹⁴¹ ed entrare in contatto con loro: sono luoghi esemplari della memoria, come Tebe o Gerusalemme, in cui il loro valore sacrale è soppiantato da quello storico, poiché questi siti si presentano come luoghi di testimonianza

¹³⁷ Ivi, p. 300.

¹³⁸ Ivi, p. 302.

¹³⁹ M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, cit., p. 53.

¹⁴⁰ A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, cit., p. 301.

¹⁴¹ Ivi, p. 303.

nei quali si concretizzava e veniva certificata, sul piano spaziale, la storia di Dio e del suo popolo.¹⁴² La Assmann annovera anche, nella sua classificazione, i luoghi della commemorazione, i quali a differenza dei luoghi generazionali, che si fondano su una serie di tradizioni e di stili tramandati in maniera inalterata, sono caratterizzati da una forte differenza fra il presente e il passato: il luogo della commemorazione è un luogo dove la storia, ad un certo punto, si è interrotta¹⁴³ ed è rinvenibile ancora sottoforma di «relitti o rovine», in contrasto dunque con il presente. Sono luoghi che possono cadere nell'oblio, ma il cui ricordo viene riattivato grazie ad esempio all'esperienza del viaggio culturale, di cui si discuterà durante il trattamento di alcuni testi grünenbeiniani. Il luogo di memoria, inoltre, ha bisogno di una storia per continuare ad esistere e avere un valore: «è necessario raccontare una storia che supplisca al valore andato perduto».¹⁴⁴ Questa affermazione, ripresa da Pierre Nora, non si riferisce soltanto a una tradizione orale come garante della creazione e della trasmissione della memoria culturale, come vuole la Assmann, ma anche a una storia intesa come testo letterario, che ricostruisca attorno ai relitti un ambiente che non c'è più, come accade nel caso della silloge *Porzellan*.

I luoghi, per la Assmann, hanno una capacità in più rispetto al tempo perché essi riescono a trattenere quello che il tempo «rapina e distrugge. La cronologia diventa una topografia della storia nella quale si può girovagare e che si può decifrare un pezzo per volta».¹⁴⁵ Oltre alle tombe e alle lapidi la Assmann passa poi in rassegna i luoghi del trauma, i quali a differenza dei luoghi commemorativi «non consentono una semantica affermativa»,¹⁴⁶ tantomeno permettono il racconto di una storia che li vivifichi nella memoria, a causa sia di motivazioni di tipo psicologico, che per ragioni storiche.

La Assmann dedica qualche pagina del suo libro anche a Durs Grünbein, unica menzione fra i giovani poeti tedeschi che fanno parte della cosiddetta terza generazione. Se il titolo del capitolo – *Lava und Müll. Durs Grünbein* – fa subito pensare alle riflessioni dell'autore su Pompei e su Dresda, la studiosa fa riferimento, all'inizio, a un reportage su Los Angeles pubblicato sulla FAZ del 1998,¹⁴⁷ in cui lo Grünbein denuncia la perdita della dimensione temporale degli abitanti della città, in cui «history is five years old», ed è

¹⁴² Ivi, p. 305.

¹⁴³ Ivi, p. 309. Mi pare qui che il luogo di commemorazione proposto dalla Assmann abbia qualcosa in comune con le eterotopie foucaultiane.

¹⁴⁴ Ibid. Cfr. J. RUPP, *Erinnerungsräume in der Erzählliteratur*, in W. HALLET, B. NEUMANN (a cura di), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 182.

¹⁴⁵ A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, cit., p. 309.

¹⁴⁶ Ivi, p. 328.

¹⁴⁷ Ivi, p. 404.

rinvenibile soltanto nella materialità dell'oblio rappresentato dai rifiuti e dalle sostanze tossiche che genera. Il pensiero riporta la Assmann alla comune opposizione fra cultura europea e cultura americana, la prima vista come depositaria e garante di memoria, la seconda considerata cultura dell'oblio.

La riflessione su Grünbein proposta dalla studiosa coinvolge successivamente altri due luoghi emblematici, simili pur nella loro diversità: si tratta del Vesuvio, da una parte, e dalle montagne di rifiuti della periferia di Dresda, in cui il poeta ha passato parte della sua infanzia e gioventù.¹⁴⁸ La montagna di rifiuti di Dresda, considerata dal poeta un Vesuvio artificiale, rappresenta «una contro memoria del materializzarsi dell'oblio, di tutto ciò che è stato buttato via o abortito». In questo caso, tuttavia, la riflessione è ancora più profonda poiché le macerie, nel testo grünbeiniano – mi riferisco a *Porzellan* – i fasti della vecchia Dresda distrutta durante la seconda guerra mondiale, scatenando un percorso a ritroso nella memoria.

La discussione in atto sullo *spatial turn* ha prodotto, inoltre, nuove riflessioni sul concetto di «Erinnerungsraum». Mi collego, nella fattispecie, a un contributo di Jan Rupp del 2009 intitolato *Erinnerungsräume in der Erzählliteratur*, in cui l'autore ha provato ad indagare il significato e il valore dei luoghi di memoria nel testo letterario: la sua analisi presuppone il postulato che «la rappresentazione e la messa in scena di luoghi di memoria nella letteratura non è una mera riproduzione di luoghi extra-letterari, ma una negoziazione produttiva e spesso a carattere conflittuale sui luoghi della memoria collettiva».¹⁴⁹ Da una parte, quindi, la letteratura è «Erinnerungsraum», spazio di memoria; dall'altra è la messa in scena letteraria di luoghi di memoria e queste due prospettive interagiscono continuamente.¹⁵⁰

Già a partire dalla mnemotecnica di Simonide di Keos, descritta in seguito da Cicerone – e guarda caso, ripresa poi da Grünbein¹⁵¹ – l'elemento fondamentale che permette la ricostruzione mnemonica di un evento passato non è l'ordine cronologico di eventi, bensì il ricordo della posizione che i commensali occupavano prima che l'edificio crollasse: lo spazio ha per questo una funzione fondamentale poiché va a strutturare, come ricorda la Assmann, il processo del ricordo. La studiosa attua anche una differenziazione fra memoria come *ars*, da intendersi come attività, capacità mnemonica di archiviazione «che miri all'esatta

¹⁴⁸ Ivi, p. 405. L'immagine dialettica, a partire dal presente, è un'immagine improvvisa, nella quale sono racchiusi il passato e il futuro, i quali si illuminano vicendevolmente a partire dal presente.

¹⁴⁹ J. RUPP, *Erinnerungsräume in der Erzählliteratur*, cit., p. 182. Salvo altra indicazione le traduzioni in italiano sono mie.

¹⁵⁰ Ivi, p. 188.

¹⁵¹ Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, cit. Cfr., anche con J. KAISER, D. GRÜNBEIN, *Auf Tauchgang im Abendland*, Theater der Zeit, Berlin, 2009, pp. 23-24, dove Grünbein, parlando della mnemotecnica di Simonide la definisce «ein topologisches Modell für Erinnern».

riproduzione del dato immagazzinato»,¹⁵² e memoria come *vis*, il ricordo soggettivo in cui la dimensione temporale, totalmente esclusa nel processo della mnemotecnica, riemerge: ne risulta che la «Gedächtnis» è un dato mnestico mentre quello della «Erinnerung» è un procedimento di tipo soggettivo.¹⁵³ Il rapporto fra spazio, memoria e ricordo va pensato secondo Rupp come un insieme di variabili, sia a partire da una prospettiva diacronica che sincronica: il termine stesso «Erinnerungsraum» è portatore, per Rupp, di questo potenziale variabile, perché lo spazio si relativizza nel ricordo, che come abbiamo appena detto, è costituito nel tempo, a partire dal presente.¹⁵⁴

L'importanza che la Assmann assegna alla letteratura ha a che fare con il fatto che i luoghi di per sé non hanno una funzione di memoria, ma la acquisiscono soltanto se viene loro associato un racconto che gli dia senso: il luogo diventa un «Erinnerungsraum» nel momento in cui è accompagnato da una narrazione. Per Rupp è nel potenziale di differenza e di conflitto degli «Erinnerungsräume» nella letteratura che le semantiche spaziali si mostrano particolarmente istruttive.¹⁵⁵

E da ultima è la letteratura stessa preposta alla creazione di uno spazio di memoria, come teorizza Renate Lachmann. In questo caso non si sottolinea solo la funzione del testo come contenitore di una memoria esterna ad esso, che grazie alla scrittura torna in vita, ma ci si riferisce ad un tipo di memoria e di rimando interamente testuale:

Nicht nur sind die [die Texte, A.C.] Gedächtnisstifter einer Kultur, sie entwickeln auch eine Ästhetik und seine Semantik des Gedächtnisses, die sich einer vergessener ›Grammatik‹ verdanken. Zum einen entwerfen diese Texte selbst einen Gedächtnisraum und treten in einen sich zwischen den Texten erstreckenden Gedächtnisraum ein, zum anderen konstruieren sie Gedächtnisarchitekturen, in die sie mnemonische Bilder deponieren, die an Verfahren der *ars memoriae* orientiert sind. Die Ästhetik des Gedächtnisses entfaltet sich in der komplexen Gestaltung von innertextlichen Gedächtnisräumen und deren Semantisierung. So wie der Text in das Gedächtnistheater der Kultur als in einen Außenraum eintritt, entwirft er dieses Theater noch einmal, indem er die anderen Texte in seinen Innenraum hereinholt.

Der Raum zwischen den Texten, ist er nicht der eigentliche Gedächtnisraum? Verändert nicht auch jeder Text den Gedächtnisraum, indem er die Architektur, in der er sich einschreibt, verändert? Der Raum zwischen den Texten und der Raum in den Texten, der aus der Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt jene Spannung zwischen extratextuell-intertextuell und intratextuell, die der Leser ›auszuhalten‹ hat. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.¹⁵⁶

¹⁵² A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, cit., p. 28.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ J. RUPP, *Erinnerungsräume in der Erzählliteratur*, cit., p. 184.

¹⁵⁵ Ivi, p. 188.

¹⁵⁶ R. LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in den russischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 35.

I testi fondano dunque la memoria culturale e nello stesso tempo vanno a sviluppare un'estetica e una semantica della memoria: il procedimento non va soltanto dal testo alla cultura, ma sviluppa nei rapporti intertestuali. Ciò significa che sono i testi stessi a creare un «Gedächtnisraum», nel senso che entrano a far parte di uno spazio di memoria che si estende fra i testi; dall'altra questi testi costruiscono delle architetture di memoria, in cui vengono depositate immagini mnestiche. Renate Lachmann parla di intertestualità e memoria da una prospettiva spaziale e definisce due tipi di «Gedächtnisraum»: il testo letterario è uno spazio di memoria che viene creato attraverso i metodi della «Gedächtniskunst», ovvero una memoria artificiale. Il testo funziona come un magazzino, che attua però delle modifiche su quanto salvato. L'insieme dei testi forma poi un ulteriore spazio di memoria, un «Außenraum» in cui si trova lo spazio interno del singolo testo. Alla luce di quanto detto il potenziale di memoria della letteratura consiste secondo la Lachmann nelle operazioni di «Verinnerlichung» e «Veräußerlichung». Oltre a questo il testo pone il lettore davanti a dei luoghi veri, come città, case o paesaggi, che contribuiscono a sviluppare la funzione mnestica dell'arte, e a dire che la letteratura è l'arte mnestica per eccellenza:

Wenn die Literatur im folgenden unter dem Blickwinkel des Gedächtnisses betrachtet wird, erscheint sie als mnemonische Kunst *par excellence*, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stinte; [...] einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.¹⁵⁷

Non è dissimile da quello che Grünbein postula per quanto riguarda la poesia, che egli nel diario definisce nei termini seguenti: «Das Gedicht ist der irrealer Ort, der transparente Wandschirm, auf dem die Schatten tanzen, unbekümmert um Biotope und Staaten, Epochen und Stammesgebiete. Im Gedicht ist man sofort hier und dort. Seine Zeit ist das ewige Jetzt».¹⁵⁸ Mettendo in collegamento le epoche la poesia è in grado di creare un luogo irrealer intorno a stati e biotopi, epoche e territori, dove mentre lo spazio si avvicina – «nella poesia si è subito qui e là» – il tempo è sospeso in un «eterno ora».

1.5. Lo *spatial turn*

Il geografo Henri Lefebvre, dopo un lungo insuccesso con l'uscita del libro che ora rappresenta un'opera fondamentale per i geografi e gli urbanisti contemporanei – *La*

¹⁵⁷ Ivi, p. 36.

¹⁵⁸ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 97.

*produzione dello spazio*¹⁵⁹ – fu riportato all’attenzione del pubblico, seppur ancora in maniera marginale, grazie a David Harvey e in seguito attraverso gli studi di Edward Soja, Fredric Jameson, Derek Gregory e in fine, entrò nel canone della *human geography* grazie alla sua traduzione inglese nel 1991. Il progetto di Lefebvre consiste nel voler ripensare allo spazio fisico, mentale e sociale come elementi non separabili l’uno dall’altro, errore che invece avrebbero commesso molti filosofi, sociologi e scienziati. Lo spazio, inoltre, nella teoria di Lefebvre, smette di essere descritto come un oggetto morto e inerte, ma come un qualcosa di vivo, di fluido e di organico che fluttua e collide con altri spazi.¹⁶⁰ Queste interconnessioni e collisioni creano il cosiddetto *spazio presente*, di cui Lefebvre vorrebbe ricostruire il processo di genesi e di sviluppo di significato.

Lefebvre distingue tre momenti nella sua concezione della produzione dello spazio: rappresentazioni dello spazio, spazio di rappresentazione e pratiche spaziali. Le **rappresentazioni dello spazio** (*représentations de l’espace*) si riferiscono a un tipo di spazio concettualizzato, creato da tecnici e professionisti, come architetti, urbanisti, geografi. È uno spazio concepito nel senso che è una rappresentazione carica di ideologia, potere e conoscenza, ed è lo spazio che domina la nostra società: lo spazio del capitale.

Lo **spazio di rappresentazione** (*espace de représentation*) è invece uno spazio vissuto, lo spazio dell’esperienza quotidiana: è uno spazio di cui si fa esperienza attraverso una simbologia complessa e le immagini dei suoi abitanti e dei suoi utilizzatori. A. Merrifield afferma che è uno spazio più vissuto che pensato, e che pertiene ad un regno esperienziale che lo spazio concepito cerca di governare e di controllare. Sono spazi «penetrati di immaginario e simbolismo»,¹⁶¹ sono strettamente collegati con la parte meno evidente della vita sociale e con l’arte, che può essere definita come il codice degli spazi di rappresentazione.

Le **pratiche spaziali** (*pratique spatiale*) dietro cui si cela lo spazio sociale, possono essere rivelate decifrando lo spazio e hanno molte affinità con lo spazio percepito. Le pratiche spaziali strutturano la realtà quotidiana e comprendono la produzione e la riproduzione dello spazio, la sua concezione ed esecuzione, lo spazio concepito e quello vissuto e assicurano una coesione sociale, una continuità e quella che Lefebvre chiama «competenza spaziale».¹⁶²

¹⁵⁹ *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, cit., pp. 330-342. H. LEFEBVRE, *La production de l’espace*, Paris, Anthropos, 1974.

¹⁶⁰ A. MERRIFIELD, *Henri Lefebvre. A socialist in space*, in M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 171.

¹⁶¹ V. VAGAGGINI (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale. M. Castells, A. Fremont, D. Harvey, H. Lefebvre, V. Vagaggini, Yi-Fu Tuan*, cit., p. 139.

¹⁶² J. DÜNNE, S. GÜNZEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, cit., p. 333.

La tripartizione spaziale di Lefebvre non mira alla distinzione fra uno spazio e l'altro, ma indica che lo spazio è sottoposto a una tripla determinazione dove ogni istanza interiorizza e trova significato nell'altra.¹⁶³ In questo senso si può dire che, attraverso le rappresentazioni dello spazio, che si possono collegare alle scienze naturali, e allo spazio di rappresentazione, ovvero lo spazio dei filosofi e degli artisti, Lefebvre supera la suddivisione fra *Geisteswissenschaft* e *Naturwissenschaft*. È anche per questo che il suo pensiero dà un forte impulso allo *spatial turn* nelle *Kulturwissenschaften* tedesche. Nel volume curato da Tristan Thielmann e Jörg Döring, dal titolo e *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, i due studiosi hanno il merito di aver cercato di fare chiarezza su un concetto che, di recente, è spesso utilizzato in maniera ingiustificata: ogni disciplina proclama il suo *spatial turn* ma ognuna utilizza un «transdisziplinäres Raumparadigma» che invece non si motiva da nessuna parte se non in nome del fatto che 'in altre discipline' si sia già stabilito.¹⁶⁴ Data la difficoltà di ritrovare un comune denominatore dello *spatial turn*, è più immediato rilevare alcune caratteristiche di questa svolta. Di solito si riconduce il concetto di *spatial turn* al 1989, quando il geografo urbanista Edward Soja nel suo celebre *Postmodern Geographies* critica lo storicismo materialistico e si richiama a Henri Lefebvre che nel 1974 con *La production de l'espace* supera l'oblio dello spazio del pensiero occidentale. Nei casi di Lefebvre e di Soja, tuttavia, per Döring e Thielmann *turn* allora non significava né un cambio paradigmatico,¹⁶⁵ tanto meno un rivolgimento di tipo interdisciplinare, come Soja vorrebbe invece dire ora.

È solo a partire dal 1996 con Soja che il cambio diviene paradigmatico, come egli osserva in *Thirdspace*: «contemporary critical studies have experienced a significant spatial turn [...] Scholars have begun to interpret space and the spatiality of human life with the same critical insight and emphasis that has traditionally been given to time and history on the one hand, and to social relations and society on the other».¹⁶⁶

All'interno dello *spatial turn* Döring e Thielmann riconoscono varie posizioni: quella più empatica proposta da Soja e quella invece più neutrale e strategica supportata da Nigel Thrift e Mike Crang. I due studiosi sostengono inoltre che la geografia può essere reinventata al di fuori di essa, anche grazie alla letteratura: «So kann die Geographie ausserhalb der Geographie immer wieder neu erfunden werden – von Stadtsoziologen,

¹⁶³ A. MERRIFIELD, *Henri Lefebvre. A socialist in space*, in M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 175.

¹⁶⁴ J. DÖRING, T. THIELMANN (a cura di), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Transcript, Bielefeld, 2008, p. 10.

¹⁶⁵ Ivi, p. 8.

¹⁶⁶ Ivi, p. 9.

Germanisten, Naturphilosophen, manchmal sogar von emphatischen Geographen selber: Sojas Thirdspace wird als bizarre Rueckwaerts-Neuerfindung der Geographie bezeichnet». ¹⁶⁷ Per Augé, Foucault, Jameson e Castells, come è già stato osservato, la supremazia dello spazio non è collegabile a una scomparsa del tempo, ma più a un cambiamento nei loro rapporti di forza; ¹⁶⁸ inoltre, quando si parla di scomparsa dello spazio si intende spazio fisico (comunicazione ecc.) mentre con «ritorno dello spazio» si intende non solo spazio fisico ma anche spazi sociali, virtuali, transnazionali, di identità. ¹⁶⁹

All'interno del volume citato Edward Soja afferma:

Der *spatial turn* beschleunigt sich mit ungeheuer Geschwindigkeit. Mittlerweile bleibt kaum ein theoretisches oder empirisches Unternehmen davon unberührt. Vielleicht war räumliches Denken – oder in den Worten von Derek Gregory: “geographische Imagination” – niemals so weit verbreitet wie heute. An dieser Stelle indes will ich mich nicht damit begnügen, den *spatial turn* zu beschreiben und zu feiern». ¹⁷⁰

Per Soja *spatial turn* non è nè mapping nè remapping: «Ich hingegen behaupte, dass der *spatial turn* von einer viel tiefer gehenden Wirkung ist als diese Klein-turn-Versammlung in der Sekundärliteratur». ¹⁷¹ Egli elabora poi il concetto di *thirdspace*, che rappresenta una specie di svolta ontologica nella terminologia spaziale. Il geografo ritiene che lo spazio di per sé possa essere qualcosa di dato primordialmente, ma l'organizzazione e il significato di spazio è prodotto di una traduzione, di una trasformazione e dell'esperienza. ¹⁷²

Mi pare invece importante riprendere quanto proposto da Nigel Thrift, secondo cui non si può più parlare di confine, perché ogni spazio è poroso, non più così nettamente circoscrivibile. È uno spazio sempre in movimento, non più statico e stabile, molteplice e multiforme: «Es gibt nicht nur eine Art von Raum. Der Raum erscheint in vielen Verkleidungen: Punkten, Flächen, Parabeln; Blots, Blurs and Blackouts». ¹⁷³

Doris Bachmann-Medick dedica allo *spatial turn* una parte del suo volume *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, un *excursus* attraverso le «svolte» che hanno caratterizzato gli orientamenti delle *Kulturwissenschaften* negli ultimi decenni. Secondo Bachmann-Medick lo *spatial turn* è figlio della postmodernità («der *spatial turn* ist ein Kind

¹⁶⁷ Ivi, p. 36.

¹⁶⁸ Ivi, p. 130.

¹⁶⁹ Ivi, p. 135.

¹⁷⁰ E. SOJA, *Vom „Zeitgeist“ zum „Raumgeist“*. *New Twists on the Spatial Turn*, in J. DÖRING, T. THIELMANN (a cura di), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, cit., p. 241.

¹⁷¹ Ivi, p. 243.

¹⁷² J. DÖRING, T. THIELMANN (a cura di), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, p. 370.

¹⁷³ Ivi, pp. 397-398.

der Postmoderne»)¹⁷⁴ perché in ragione della sua «raumgeprägten Selbstverständnis», a una coscienza postmoderna sincronica, scardina la bussola orientativa del tempo e privilegia quella dello spazio in tutte le sue manifestazioni. Tempo,¹⁷⁵ storia ed evoluzione anche per la studiosa cedono il posto a spazio, contemporaneità e costellazione («Raum, Gleichzeitigkeit und Konstellation») dove lo spazio diviene unità percettiva ma allo stesso tempo anche concetto teorico. Oltre che essere figlio della postmodernità, lo *spatial turn* è successore del *linguistic turn*, poiché pone il sincronico sopra il diacronico, il sistemico sopra lo storico, il sistema linguistico oltre il «sukzessiven Redegebrauch».¹⁷⁶ Anche il concetto di sviluppo viene rimosso nella sua accezione di rappresentazione legata al tempo oppure evoluzionistica. Lo spazio viene concepito, in questa svolta, in prima linea non tanto come *Diskursproblem*, problema teorico oggetto della «Raumtheorie» classica, ma come costruzione sociale: si vedrà che questa posizione si pone sulla scia di una serie di pensatori attivi prima degli anni '80, come Henri Lefebvre.¹⁷⁷

La *spatial turn* è dunque un discorso e insieme un processo produttivo sociale,¹⁷⁸ che si dipana dalla nuova definizione concettuale di una categoria sociologica e culturale per arrivare alla sua rappresentazione. Tuttavia, come osserva Flavio Sorrentino, la definizione di *spatial turn* non è universale: esistono infatti dei rapporti di tensione fra discipline, quello più chiaro per la Bachmann-Medick è tra prospettive politiche di tipo postcoloniale, che vedono lo spazio legato al potere a un *remapping* eurocentrico fra centro e periferia, e ad esempio le idee espresse dallo storico Karl Schlögel, secondo il quale lo *spatial turn* non è altro che una maggiore attenzione spaziale del mondo storico. In un articolo apparso nel 2007 Schlögel osserva:

¹⁷⁴ D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 284.

¹⁷⁵ Yi-Fu Tuan così si esprime a riguardo: «la dimensione tempo ha un maggiore significato, si può asserire, poiché sembra che le persone siano più interessate alla narrazione che a configurazioni statiche, ad eventi che si dispiegano nel tempo (lavori teatrali) che ad oggetti dispiegati nello spazio, che possono essere compresi simultaneamente. La dote esclusiva delle specie umane, il linguaggio, è molto più adatto alla narrazione di eventi che alla descrizione di scene». Sembra però, che, in questo punto, Yi-Fu Tuan abbia fatto una considerazione un po' frettolosa. Mentre il geografo assegna al teatro la caratteristica della temporalità, che non è sbagliato – cosa che si potrebbe dire però anche del romanzo – dimentica la lirica, come genere che offre la possibilità, a un'arte, di dispiegarsi nello spazio, attraverso immagini simultanee che giustappone. La riflessione tornerà utile alla nostra analisi grunbeiniana. V. VAGAGGINI (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale. M. Castells, A. Fremont, D. Harvey, H. Lefebvre, V. Vagaggini, Yi-Fu Tuan*, cit., p. 96.

¹⁷⁶ D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 285.

¹⁷⁷ Ad esempio il discorso è affrontato nelle prime righe di una miscellanea curata da Stephan Günzel, il quale nell'introduzione *Raum – Topographie – Topologie* premette: «Für kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen relevant ist nicht der Raum als Begriff einer physikalischen Entität, sondern die Möglichkeit einer Beschreibung räumlicher Verhältnisse hinsichtlich kultureller und medialer Aspekte». S. GÜNDEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 13.

¹⁷⁸ D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 285.

Das Resultat dieser Reflexion [sulla storiografia, A. C.] ist nicht die Proklamation eines *spatial turn*, sondern die Überzeugung, dass die Steigerung der Aufmerksamkeit für die räumliche Dimension geschichtlichen Geschehens unabdingbar für eine Geschichtsschreibung auf der Höhe der Zeit ist. Die Fähigkeit gesteigerte Aufmerksamkeit zu entwickeln ist nicht primär die Sache eines methodischen Dezisionismus und einer paradigmatischen Wende, sondern hat mehr zu tun mit Geschichtskultur, mit Erfahrung im Umgang mit Materialien, Dokumenten, mit der Ausbildung der Register transtemporaler, generationsübergreifender, eben: historischer Kommunikation, kurz: mit der Erfahrung des Geschichte Recherchierenden und Geschichte Schreibenden. So etwas muss man lernen – die Einsicht und die Bereitschaft vorausgesetzt.

Ich halte die Geschichtsschreibung, die nun (nach einer langen Zeit einer gewissen Blindheit oder Unaufmerksamkeit) partout zu einer »Geschichte von Räumen« werden will, für einen Irrweg und eine Sackgasse, eine jener grassierenden Moden mit immer kürzerer Verfallszeit: Der »Raum« der Geschichtsschreibung steckt zwischen den Zeilen, in der Ausbildung des Blicks, in der Entfaltung der Register der Wahrnehmung und der Geschichtsschreibung.¹⁷⁹

Schlögel dunque, pur ammettendo una rinnovata attenzione per l'elemento spaziale da parte della storiografia, critica la proclamazione di uno *spatial turn* come decisione metodica di una svolta paradigmatica così come quella storiografia che vuole diventare la storia una «storia di spazi». Lo *spatial turn* sarebbe, alla luce di quanto detto, una di quelle mode dilaganti con una data di scadenza sempre più breve. Qui si inserisce perfettamente, a mio parere, la riflessione di H. Böhme, il quale è scettico sul fatto che un *turn* indichi una dimensione del tutto nuova, ma crede piuttosto che si tratti di richiamare alla memoria un sapere rimosso o dimenticato.¹⁸⁰ Proprio la rivalutazione attuale dell'elemento spaziale implica, giocoforza, che in un momento passato questa sia andata perduta: Bachmann-Medick riconosce la perdita di una prospettiva spaziale nell'Illuminismo e più tardi nelle idee di sviluppo colonialistico e nelle interpretazioni storiche legate al progresso che risalgono al XIX secolo. Dopo lo storicismo e le sue concezioni evoluzionistiche del tempo, della cronologia, della storia e del progresso, negli anni ottanta le *Kulturwissenschaften* si riorientano nello spazio e nella spazialità. In modo analogo si esprime anche lo scettico Schlögel, il quale ritiene che lo spazio sia una categoria importante, ma di cui la storiografia ha tenuto troppo poco conto:¹⁸¹ «eppure a volte capita di dar vita a qualcosa di nuovo parlando di ciò che per troppo tempo si è dato per

¹⁷⁹ K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, cit., pp. 33-34. È d'accordo anche H. Böhme, che nell'introduzione al suo *Topographien der Literatur* riconosce che ogni processo non è mai solo spaziale o temporale, ma coinvolge degli elementi di entrambe le dimensioni: «Zeitordnungen kommen nicht ohne Verräumlichungen aus, Raumordnungen sind immer auch historisch-temporalisierend». H. BOHME, *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, Metzler, 2005, p. XXI, introduzione.

¹⁸⁰ Ivi, p. XII.

¹⁸¹ «In genere la storiografia segue il tempo, il suo modello fondamentale è la cronaca, la successione temporale degli eventi». K. SCHLÖGEL, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Milano, Mondadori, 2009, p. 1, introduzione.

scontato o anche recuperando qualcosa che è caduto nell'oblio, nella fattispecie la dimensione spaziale di tutta la storia umana». ¹⁸² Si capisce subito da questa situazione che l'approccio di Schlögel è diverso da quello di molti altri esponenti dello *spatial turn*: lo spazio, per lui, serve infatti per realizzare una maggior chiarezza o profondità negli eventi storici, aiuta il tempo a diventare maggiormente leggibile e interpretabile.

Quello sullo spazio e sulla spazialità è un argomento che in Germania ha una tradizione lontana, da far risalire ai principi geopolitici del XIX secolo, ¹⁸³ nelle idee di Carl Ritter, Friedrich Ratzel e Karl Haushofer che più tardi hanno subito la manipolazione ideologica della geopolitica nazionalsocialista. ¹⁸⁴ Proprio per questo motivo lo *spatial turn* secondo la Bachmann-Medick trova un forte scetticismo in area germanofona. Di conseguenza dopo la seconda guerra mondiale le scienze sociali in Germania si sono concentrate sulla categoria temporale, ¹⁸⁵ pur tenendo conto di importanti pensatori come Georg Simmel e Walter Benjamin.

Dagli anni '80 si assiste a una rinascita del pensiero sullo spazio nelle scienze sociali e culturali che è favorita dai cambiamenti politici e sociali avvenuti in quel periodo. ¹⁸⁶ In

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 286.

¹⁸⁴ Circostanza osservata anche da H. Böhme, che scrive: «Gleichwohl gilt, daß die Besetzung räumlicher Kategorien durch die rechtskonservative und nationalsozialistische Geopolitik die Raumforschung nach 1945 mindestens behindert, wenn nicht diskriminiert hat». H. BÖHME, *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, cit., p. X, introduzione. Cfr. anche con K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, p. 52: «Es hat seinen besonderen Grund, wenn in Deutschland der Raum aus dem Repertoire der wissenschaftlichen Diskurse – für eine Zeitlang jedenfalls – gestrichen worden ist. Raum und alles, was mit ihm zu tun hatte, war nach 1945 obsolet, ein Tabu, fast anrühlich. [...] Raum zog eine ganze Kette von Assoziationen und Bildern nach sich». A p. 54 fa poi il punto su come venivano visti gli ebrei proprio da un punto di vista spaziale di sradicamento e di mancanza di confini: « »Der Jude« steht für das Fremde schlechthin in allen nur denkbaren Konnotationen: Beweglichkeit, Ungebundenheit, Nichtseßhaftigkeit, Bodenlosigkeit, Grenzenlosigkeit, Ortlosigkeit, Formlosigkeit, Entwurzelheit, Ubiquität, Modernität, Mondänität, Mondialität, Globalität».

In fine è utile ricordare che anche la biopolitica ha una forte componente spaziale e geopolitica, basti pensare alla rilevanza del concetto di «Ausnahmeraum». Nella biopolitica il corpo si trova in uno spazio di eccezione, dove l'eccezione diviene norma. Cfr. G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, in particolare pp. 185-211.

¹⁸⁵ Cfr. S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., pp. 14-15, il quale afferma che diversamente dall'epoca di Newton, oggi lo spazio non è più oggetto di un interesse epistemologico ma soprattutto politico. Lo spazio non è più un'entità indipendente, ma cultura e natura sono collegate in una relazione funzionale, che produce la spazialità. Questo pensiero, che Günzel riferisce ad alcuni storici, come Vidal de la Blache e più tardi Marc Bloch e Ferdinand Braudel, ha influenzato le più recenti riflessioni sullo spazio.

¹⁸⁶ Come osserva Karl Schlögel dagli anni '80 si è anche iniziata a redigere una vera e propria topografia del terrore: «la carta geografica dell'Europa è punteggiata di luoghi di dolore. È qui che si mostra nel modo più evidente la disperata impotenza della lingua della cartografia e della geografia di fronte alla concretezza del vivere e del morire». K. SCHLÖGEL, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, cit., p. 212. Di seguito Schlögel fa riferimento ad alcune pubblicazioni significative per quanto riguarda la topografia del terrore, fra cui M. GILBERT, *Atlas of the Holocaust*, London, Michael Josef, 1982. Cfr. anche con A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, cit., pp. 328-336, in cui la studiosa affronta il tema dei «Traumatische Orte», fra cui Auschwitz.

particolare la caduta del blocco comunista, una svolta sia territoriale che politica, dà l'impulso alla svolta spaziale: lo scenario del conflitto fra Est e Ovest, che è uno scenario oltre che politico, tutto spaziale, da un momento all'altro non si trova più ad esistere e di conseguenza urge la necessità di ritornare a fare geografia. Che tipo di geografia? Quella che studia «l'inerte natura» è ormai fuori uso, anacronistica, e ci si trova a fare un passo indietro, alla riconquista, secondo Schlögel, della tradizione teorica che come abbiamo detto è scomparsa ed è stata contaminata dall'ideologia nazista.¹⁸⁷

La *Wende* però non consiste soltanto in un'apertura dei confini, ma in un conseguente loro ripensamento e in generale nella nascita di nuovi altri confini e pretese territoriali: «diese 'Raumrevolution' nach dem Ende des kalten Krieges, ausgelöst vom Fall der Mauer und der Aufhebung der Grenzen, gilt auch für ihre Kehrseite: für das Aufkommen neuer Grenzziehungen, neuer räumlicher Disparitäten, Raumansprüche und Abgrenzungen [...] Der Raum kehrt zurück!».¹⁸⁸ Se gli eventi storico-politici degli anni Ottanta danno un nuovo impulso al discorso sullo spazio, la globalizzazione, come «Phänomen der globalen Enträumlichung und Entortung»¹⁸⁹ ne decreta la scomparsa: «Translokaliät, Heimatlosigkeit, Ortlosigkeit, Fließen von Informationen usw.» diventano le cifre di questa situazione in cui lo spazio si trova ad avere un ruolo secondario e in cui teorici come Marc Augè iniziano a parlare di «Transiträume».¹⁹⁰ Anche K. Schlögel problematizza la questione in un saggio dal titolo "*Atrofia spaziale*". *La scomparsa dello spazio* in cui fa riferimento, come gli altri, alla rivoluzione che ha investito i sistemi di informazione negli ultimi trent'anni: non solo le nuove tecnologie sarebbero responsabili di una riduzione dello spazio, ma addirittura della sua scomparsa, così come la definisce Paul Virilio.¹⁹¹

L'ambivalenza del discorso sullo spazio, che da una parte viene posto al centro della riflessione, dall'altra si trova ad essere al margine nella discussione sulla globalizzazione, crea una tensione produttrice, per Bachmann-Medick di una riflessione spaziale di tipo critico:

¹⁸⁷ K. SCHLÖGEL, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, cit., p. 4, introduzione. Cfr. con il saggio, contenuto nello stesso volume, Il caso tedesco: lo spazio come ossessione. Ivi, pp. 27-34.

¹⁸⁸ D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 287.

¹⁸⁹ Ibid. Mi piace il commento di Bernhard Waldenfels, che scrive: «eine ›Wiederkehr des Raumes‹ stellt uns vor die Frage, was da wiederkehrt – und auch nicht wiederkehrt». B. WALDENFELS, *Topographie der Lebenswelt*, cit., p. 69.

¹⁹⁰ Dall'altra parte, rileva la Bachmann-Medick, si riscopre anche ciò che è locale, che riguarda il luogo o la terra, fino alle manifestazioni più eccessive di differenze locali e regionali. D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 287. La riflessione della Bachmann-Medick è vicina a quella teorizzata da altri studiosi della cosiddetta «narrative of time-space compression» come Baumann, Harvey, Jameson e Virilio, i quali sul tema spazio affermano due opinioni che si escludono vicendevolmente: «space becomes more important exactly as sit becomes less important». M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 17.

¹⁹¹ K. SCHLÖGEL, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, cit., p. 15, introduzione.

Denn in der neuen Konzeptualisierung meint Raum gerade nicht Territorialität, Behälter von Traditionen oder gar Heimat, im Unterschied zum bisherigen Raum- und Ortsverständnis etwa in der Volkskunde. Raum meint soziale Produktion von Raum als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten.¹⁹²

Dato che lo *spatial turn* è da intendere come una comprensione critica dello spazio, le cui basi si trovano nella geografia postmoderna e postcoloniale per la Bachmann-Medick è lecito parlare di «geographische Wende»:¹⁹³ non sarebbe importante una classificazione di concetti spaziali, né la mera riflessione concettuale, ma piuttosto l'utilizzo della prospettiva spaziale nelle diverse discipline. Accanto al ruolo chiave dei principi di Lefebvre sono da annoverare anche le teorie di Michel Foucault e di Pierre Bourdieu (per quanto riguarda la produzione dello spazio sociale),¹⁹⁴ che contribuiscono alla creazione di quella che la Bachmann-Medick chiama una geografia culturale, che oltre a considerare la categoria spaziale si concentra sulle relazioni di potere.

Per quanto riguarda il geografo Edward Soja, il primo a coniare il concetto di *spatial turn* argomenta a partire da un punto di vista postcoloniale: egli critica la geografia eurocentrica con le sue marginalizzazioni delle altre culture e società e dall'altra parte si libera dalle dicotomie della costruzione spaziale, già oggetto della critica di Said, il quale ha gettato le basi per una «geografia culturale» critica nei confronti dell'imperialismo.¹⁹⁵

Arjun Appadurai ha riferito lo *spatial turn* a spazi transnazionali, e questa dispersione spaziale porta a una nuova scoperta concettuale dello spazio, che parte dalla seguente domanda: «cosa significa località come esperienza vissuta all'interno di uno spazio globalizzato e despazializzato?»¹⁹⁶ Una delle conseguenze è la creazione di spazi immaginari, come accade ad esempio nel caso di Durs Grünbein: «zwar wird hier – auch durch Literatur – ein eher fiktiver Raum von imaginären 'Heimatsländern der Phantasie' geschaffen – so der Titel eines Essaybands von Salman Rushdie –, etwa ein jeweils 'ganz persönliches Indien der Phantasie'».¹⁹⁷

Le rappresentazioni dello spazio e di confini spaziali si differenziano e si spostano. Il collegamento tradizionale dello spazio a identità e tradizioni nazionali, collettive e sociali

¹⁹² D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 288-289.

¹⁹³ Ivi, p. 290.

¹⁹⁴ Ivi, p. 292.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 293-294. Per un approfondimento rinvio inoltre al saggio di D. GREGORY, *Edward Said's imaginative geographies*, in M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., pp. 302-348.

¹⁹⁶ D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 296.

¹⁹⁷ Ibid.

viene messo in discussione mentre il tema dei confini e del loro superamento si sviluppano da campi di ricerca derivanti dallo *spatial turn*: lo spazio diviene una metafora della dinamica culturale.¹⁹⁸ I nuovi concetti di «Raum», «Verräumlichung» e «Verortung der Kultur» fanno emergere secondo la Bachmann-Medick la complessità degli spazi, il loro sovrapporsi. La prospettiva spaziale si estende su spazi che non sono solo reali, territoriali o fisici, e nello stesso tempo non sono soltanto simbolici, ma entrambe le cose, come accade per quanto riguarda le eterotopie foucaultiane, le geografia immaginaria di Said, gli «global ethnoscares» di Appadurai e le teorie del *thirdspace*¹⁹⁹ e degli spazi reali e immaginari di E. Soja.

Bachmann-Medick attua successivamente una classificazione dello *spatial turn* in alcune sottocategorie: il *topographical turn*, ad esempio, è interessato più che altro alle tecniche e alle forme di rappresentazione dello spazio. Per quanto riguarda il *mapping* esso non è più qualcosa di riferito soltanto alle carte, ma diviene in generale un «Ordnungsmuster», un modello di organizzazione del sapere.²⁰⁰ Si passa quindi dalle carte fisiche alle *mental maps*, a un caricamento simbolico e soggettivo dei punti di riferimento cartografici con diversi significati: le mappe mentali si riferiscono alla complessità della prospettiva spaziale, all'interfaccia spazio-tempo, sulla base della sovrapposizione delle strutture fisiche-spaziali attraverso atti di memoria soggettiva.²⁰¹ Sigrid Weigel differenzia lo *spatial turn* dei *cultural studies* da quello delle *Kulturwissenschaften* tedesche. Il primo parte da una critica alla storia coloniale; il secondo, il *topographical turn* nella «Literaturwissenschaft» è storicizzato, prende in esame luoghi concreti, è argomentato su base semiotica e ed è ancorato storicamente e filosoficamente.²⁰²

In dieser unterschiedlichen Behandlung von Kartographie und Topographie und in den unterschiedlichen Schriftkonzepten, die der jeweiligen Lektüre räumlicher Darstellungen einhergehen, verweist die genannte Kontroverse aber auf Differenzen in der Entwicklung amerikanischer und europäischer Theoriebildung, genauer: auf konzeptionelle Ungleichzeitigkeiten zwischen den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften. [...] Wo es einerseits um eine Aussage zur Semiotik der Kartographie geht, wird andererseits

¹⁹⁸ Ivi, p. 297.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 298-299.

²⁰⁰ Ivi, p. 299. Molto importante, a questo riguardo, è anche un saggio di Sigrid Weigel, la quale ha parlato di «topographical turn» nel 2002 in relazione alle *Kulturwissenschaften*. Il discorso di Weigel si sposta da una problematizzazione del concetto di spazio ai modi di rappresentazione tecnici e culturali della «Räumlichkeit», in particolare sotto forma di carte. In altre parole la Weigel si concentra sul significato della topografia e della cartografia per la costituzione delle culture. Cfr. con S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 18 e con S. WEIGEL, *Zum »topographical turn«. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in «KulturPoetik», 2/2, 2002, pp. 151-165.

²⁰¹ D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 300.

²⁰² Ivi, p. 302.

die Macht symbolischer Konstruktionen bzw. der Einsatz von Karten in der Geschichte der Kolonisierung hervorgehoben.²⁰³

1.6. Lo spazio nelle *Literaturwissenschaften*

In una recentissima miscellanea dal titolo *Spatial turn: space, place, mobility in German literary and visual culture* J. Fisher e B. Mennel spiegano che i *German Studies* sembrano particolarmente adatti all'analisi dello spazio e dell'immaginario spaziale nella cultura tedesca, che comprende sia la battaglia per lo stato nazione e le guerre di aggressione territoriale, sia i confini in perenne cambiamento.²⁰⁴ Più in generale gli autori osservano che lo *spatial turn* non riflette soltanto la recente svolta spaziale, come categoria teorica, nelle scienze umane e sociali, ma rappresenta anche un interesse rinnovato per lo spazio nella produzione culturale, in ambito locale, nazionale e globale.

Nell'introduzione alla miscellanea *Thinking space* i coautori Mike Crang e Nigel Thrift scrivono che lo spazio sarebbe ovunque nel pensiero contemporaneo. Il problema che rilevano fin dall'inizio del loro studio ha a che vedere con l'ubiquità propria dello spazio in tutte le discipline, che ne plasma significati molto diversi che molte volte si sovrappongono prima di essere definiti e discussi in modo preciso. Nella letteratura ad esempio si mettono insieme lo spazio della comunicazione, la teoria sullo spazio e lo spazio reale, mentre diverse discipline concepiscono lo spazio in maniera molto diversa fra loro: «for example, in literary theory, space is often a kind of textual operator, used to shift registers»,²⁰⁵ nella teoria letteraria lo spazio sarebbe una specie di operatore testuale che serve a cambiare registro all'interno del testo; è, in altre parole una strategia rappresentazionale («a representational theory»). Il secondo problema che Crang e Thrift rilevano consiste nella difficoltà di indagare lo spazio libero dalla sua relazione con il tempo, perché lo spazio senza il tempo è improbabile così come il tempo senza lo spazio.²⁰⁶ Trasportato di nuovo alla letteratura questo significa inoltre, per Thrift e Crang, che la teoria non può più rivendicare il fatto che l'autore rimanga fuori da ciò che è descritto e che la posizione dell'autore sia esterna e superiore, al di fuori dello spazio e anche del tempo.²⁰⁷

²⁰³ S. WEIGEL, *Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 153.

²⁰⁴ J. FISCHER, B. MENNEL (a cura di), *Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2010, p. 9.

²⁰⁵ M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 1.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ivi, p. 3.

Franco Moretti ha sviluppato il metodo d'analisi delle mappe letterarie, che consente di fare due tipi di analisi: la prima mette in rilievo il fatto che le forme letterarie sono «ortgebunden». Dall'altra le mappe portano alla luce «la logica interna della narrazione, il dominio semiotico intorno al quale il *plot* si unisce e si organizza».²⁰⁸ Similmente a K. Schlögel, il quale afferma che le carte «non soltanto ritraggono spazi, ma anche li costruiscono, li proiettano e ne fanno dunque dei territori»,²⁰⁹ egli sottolinea il valore della geografia, e del metodo del *mapping*, come aspetto importante della creazione letteraria. Per tanto si pone l'obiettivo di mettere in rapporto geografia e letteratura, in due modi: «lo studio *dello spazio nella letteratura*; oppure, della *letteratura nello spazio*», dove nel primo caso lo spazio è immaginario, mentre nel secondo è uno spazio storico reale. Una prima parte del volume di Moretti è dedicata dunque ai luoghi e allo spazio dei romanzi (soprattutto inglesi) di fine Settecento e Ottocento, mentre il terzo e il quarto capitolo cercano di indagare la diffusione e la ricezione del romanzo europeo in Europa. Il *pendant* metodologico innovativo di Moretti consiste nell'alternare al discorso testuale molte carte geografiche, che, a differenza degli atlanti letterari precedenti – dove esse sono poste come in maniera più che altro decorativa – hanno un ruolo fondamentale perché sono «strumenti di analisi che cambiano il [...] modo di leggere».²¹⁰ Il metodo consiste nel creare, a partire da determinati dati, una carta geografica e nel ragionarci cercando di capire perché una certa disposizione spaziale in un romanzo può trasformarsi in una storia avvincente. Della stessa scuola di Stanford fa parte anche Hillis Miller, che Sigrid Weigel ricorda per il suo volume *Topographies*, in cui lo studioso si pone l'obiettivo di indagare il significato di luoghi, paesaggi e concettualizzazioni spaziali sia nella letteratura che nella filosofia: «die literarische Topographie ist ihm Paradigma für all jene Verfahren, mit denen Bedeutungen in Räume bzw. auf Landschaften projiziert werden».²¹¹ La topografia per Miller, così come per Moretti, non è una rappresentazione, ma un processo attraverso il quale vengono proiettati dei significati all'interno di spazi e paesaggi. Pertanto Weigel osserva che il *topographical turn* nelle *Kulturwissenschaften* ha portato a considerare i luoghi non solo come figure narrative o *topoi*, ma anche come luoghi concreti, geograficamente

²⁰⁸ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800 – 1900*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7: «Nel frattempo, che cosa ci fanno vedere, le carte letterarie? Due cose, direi. Primo, dimostrano la natura ortgebunden, legata-al-luogo, della letteratura: ogni forma, vedremo, con la sua geometria, i suoi confini, i suoi tabù spaziali e flussi di movimento. E poi, le carte mettono in luce la logica interna della narrazione: lo spazio semiotico, di intreccio, intorno al quale essa si auto-organizza. La forma letteraria apparirà così come la risultante di due forze contrarie, ed egualmente importanti: una esterna, e una interna». M. CRANG, N. THRIFT, *Thinking space*, cit., p. 24.

²⁰⁹ K. SCHLÖGEL, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, cit., p. 5, introduzione.

²¹⁰ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800 – 1900*, cit., p. 7, nota a piè di pagina.

²¹¹ S. WEIGEL, *Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 157.

identificabili.²¹² Per la studiosa la topografia è un aspetto importante di molte teorie letterarie proprio perché la rappresentazione letteraria si cimenta nel compito di indagare il rapporto spazio / tempo all'interno del flusso letterario narrativo, perché lo spazio è un importante processo letterario per la rappresentazione dello sviluppo dei personaggi nella dimensione del tempo. In relazione a ciò la Weigel menziona già gli studi di Bachtin sul cronotopo, la poetica dello spazio di Bachelard e lo scritto di W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.²¹³ Anche se, come rileva Ascar Nünning in un recente volume sullo *spatial turn* e le *Literaturwissenschaften* dal titolo *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*,²¹⁴ sono molti i casi di studio sulla rappresentazione dello spazio in romanzi e racconti di autori, la narratologia strutturalista si è occupata dello spazio solo in maniera marginale. Anche Flavio Sorrentino lamenta la stessa mancanza, sul piano teorico, di studi che esulino dai singoli casi e diano un apporto metodologico alla *Wende* spaziale applicata alle scienze letterarie.²¹⁵ Secondo Nünning nei testi narrativi sono soprattutto la descrizione, la rappresentazione della coscienza, e anche per quanto riguarda la lirica, le figure retoriche (metafore, metonimie o sineddoche) a fungere da mezzi per la formazione di un *setting* e dello spazio concretizzato indicato attraverso deissi nella «Ich-Erzählung». Anche la descrizione ha un ruolo fondamentale nella «Raumdarstellung» di testi finzionali, pur essendo stata declassata a lungo a puro ornamento. Il fatto importante è che lo spazio nel testo non funge soltanto da palcoscenico, ma ha anche una funzione «narrativa», in cui le opposizioni spaziali possono tradursi spesso in opposizioni semantiche.²¹⁶ Nonostante questo momento di grande attenzione per la «Raumforschung» secondo Nünning devono essere ancora approfonditi molti aspetti: manca una teoria narratologica dello spazio e delle tecniche di rappresentazione dello spazio narrativo-finzionali; la categoria del confine e del suo superamento offre ancora un gran numero di applicazioni; i principi e i modelli della narratologia cognitiva offrono ancora diverse

²¹² Ivi, p. 158.

²¹³ Ivi, p. 157.

²¹⁴ W. HALLET, B. NEUMANN (a cura di), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Transcript, 2009.

²¹⁵ Cfr. F. SORRENTINO, *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit., p. 10.

²¹⁶ A. NÜNNING, *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*, in W. HALLET, B. NEUMANN (a cura di), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, cit., p. 46. A questo proposito Nünning fa riferimento alla produttività della categoria del confine («Grenze») e del superamento dello stesso («Grenzüberschreitung»), come caratteristiche topologiche importanti che chiariscono la funzionalizzazione e la semantizzazione della rappresentazione dello spazio in un testo.

possibilità di annessione; i principi elaborati dalle *Kulturwissenschaften* aprono nuove prospettive di ricerca per la ricerca sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura.²¹⁷

Frank riassume in maniera appropriata le due posizioni differenti dicendo che questa «räumliche Wende» rinforza e rende visibile quello che prima era latente e si chiede inoltre: «welche Rolle spielt der *spatial turn* für die Literaturwissenschaften, und welche Rolle spielen die Literaturwissenschaften im *spatial turn*?»²¹⁸ La discussione sullo status dello *spatial turn* è ancora completamente in atto, e secondo Frank le due prospettive portate come esempi – ovvero quella dell’apporto sociale alla produzione dello spazio della Bachmann-Medick e quella di matrice bachtiniana di Schlögel, devono essere combinate. Per quanto riguarda l’apporto dello *spatial turn* alla letteratura, per alcuni sembra che questa ne rimanga esclusa e partecipi soltanto a quello che invece è stato definito come *topographical turn*: mentre lo *spatial turn* si occupa di pratiche di costruzione spaziale, il *topographical turn* riguarda tecniche e forme di rappresentazione.²¹⁹ La Bachmann-Medick lo considera come una sottocorrente dello *spatial turn* mentre Günzel aggiunge un’ulteriore ramificazione, il cosiddetto *topological turn*:

In der Topologie geht es kurz gesagt darum, *die Entsprechungen im Verschiedenen zu beschreiben* oder um die Identifikation einander ähnlicher Strukturen. Während in einer topographisch-kritischen Hinsicht danach gefragt wurde, was sich räumlich verändert, wenn etwa eine Karte vorgibt »nur zu repräsentieren«, wird unter topologischen Gesichtspunkten zunächst danach gefragt, *was gleich bleibt, wenn ein Betrachter meint, was habe sich verändert.*²²⁰

La topologia, a differenza della topografia, tiene conto delle corrispondenze nella diversità, cosa rimane inalterato, mentre nella topografia ci si chiede che cosa cambia nello spazio quando una carta intende rappresentare qualcosa. Waldenfels riconosce la differenza fra «Topologie» e «Topographie» nel fatto che, mentre la prima discute del contesto teorico della spazialità, la seconda mette in primo piano la molteplicità dell’esperienza spaziale.²²¹ Mentre il concetto di topologia è ampiamente trattato e discusso nel volume di Günzel, per quanto riguarda la topografia facciamo riferimento alla classificazione operata da H. Böhme, il quale

²¹⁷ Ivi, p. 52.

²¹⁸ M.C. FRANK, *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei J. Lotman und Michail Bachtin*, in W. HALLET, B. NEUMANN (a cura di), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, cit., pp. 55-56.

²¹⁹ Ivi, p. 61.

²²⁰ S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 21.

²²¹ B. WALDENDELS, *Topographie der Lebenswelt*, in S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 76.

nell'introduzione della miscellanea *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext* riassume in undici punti ciò che si può intendere con topografia culturale:

1. Topographien sind räumliche Ordnungsverfahren, durch die Räume handlungsrelevant markiert werden [...] [und] bezeichnen immer einen *semiotisch organisierten Raum* [...].
2. [...] Topographien sind Präfigurationen von Aktionen. Sie performieren einen *Aktionsraum*.
3. Topographien sind Aufzeichnungssysteme [...]; sie ermöglichen dadurch den Stoffwechsel einer Gesellschaft.
4. Topographien sind Darstellungen, im Doppelsinn von ›darstellen‹. Sie sind Darstellungen von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl *repräsentierende* wie *performative* Dimension aller Topographien.
5. Topographien bestehen immer aus *Verortungen* und *Bahnungen* [...].
6. Richtungsräumlichkeit nimmt ihren Ausgang am menschlichen Leib und den symbolischen Zuschreibung, die leibliche Ausrichtungen erfahren haben [...].
7. Verortungen, Bahnungen, Richtungsräumlichkeiten werden in Topographien *kulturell semiotisiert und medialisiert* [...]
8. Topographien erfordern seitens eines Subjekts eine doppelte Lese-Kompetenz: man muß ›Karten‹ (aller Art) lesen können [...]; und man muß im Realraum (einer Landschaft, einer Stadt) die verzeichneten Orte und Bahnen ›wieder-erkennen‹ können. Und drittens muß die kartographische Information in die leibliche Richtungsräumlichkeit übersetzt werden, um die Bewegung zielführend in Praxis umzusetzen.
9. Topographien sind kulturell orientierter Raum. Der Gegensatz dazu ist Anomie, gelegentlich wird auch Atopie oder glatter Raum gesagt. [...]
10. Topographien sind Funktionen der *Handlungserweiterung*, der Routinisierung von Bewegung sowie der ›Landnahme‹. Topographien steigern *Macht* und Kontrolle.
11. Topographien haben eine eigentümliche Objektivität, die aus ihrer Zwischenstellung zwischen Leibraum und Realraum hervorgeht. Wir glauben uns in ihnen vorzufinden, als seien sie in der Welt, – und doch sind die kulturelle Konstrukte [...] ²²²

Böhme pone l'accento sul fatto che la topografia si presenta come una «Kulturtechnik», attraverso la quale la cultura emerge; sono tecniche spaziali, attraverso cui le culture si incorporano. Il limite della teoria letteraria rispetto allo *spatial turn*, consiste secondo Frank nel fatto che la letteratura non si concentra sulla produzione dello spazio mediante pratiche di tipo sociale, ma alla produzione di uno spazio ideale.

Per Flavio Sorrentino, curatore del primo volume in Italia che prende avvio dallo *spatial turn* e lo applica alla teoria letteraria, la svolta spaziale indica «un'attenzione rinnovata, particolarmente nelle scienze umane, alla dimensione spaziale affermatasi negli ultimi anni». Anch'egli rimane comunque scettico sul valore universale di questa definizione e preferisce distinguere, all'interno di questa macrocategoria generale, la singolarità e la peculiarità dei molteplici approcci proposti dalle diverse discipline: «Diversi sono gli interessi e le finalità,

²²² H. BÖHME, *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, cit., p. IXX-XX, introduzione.

diverse sono le metodologie usate dagli storici, dai geografi, dai sociologi, dagli studiosi di politica o letteratura». ²²³ Sorrentino riconduce lo *spatial turn* al lavoro di geografi quali Edward Soja e Denis Cosgrove, oppure di teorici del postmoderno come Fredric Jameson cui si è aggiunta negli ultimi anni una quantità di studi provenienti dall'area tedesca e dalla scuola delle *Kulturwissenschaften*.

Sorrentino si spiega la rinnovata attenzione per lo spazio e della cosiddetta «Raumtheorie» attraverso alcune fenomeni che hanno segnato la nostra contemporaneità: «la crisi dello Stato-nazione e la globalizzazione, due processi eminentemente spaziali, cui se ne può aggiungere un terzo, elaborato da Agamben; la moltiplicazione di dispositivi, ovvero di spazi [...] o di oggetti e di pratiche [...] che interagiscono con le soggettività tramite gli investimenti nelle pratiche della consacrazione e della profanazione». ²²⁴ Dare rilevanza al tema dello spazio significa secondo Sorrentino indagare il rapporto fra spazio reale e immaginario e di conseguenza indagare la questione mai risolta del rapporto fra reale e finzione e fra referente e testo. ²²⁵ Il suo volume è infatti ricco di contributi che ripensano alla teoria letteraria a partire dallo *spatial turn*, per cercare di capire che un approccio spaziale può portare per l'analisi di un testo letterario, come accade nel caso di Franco Moretti, coautore all'interno della miscellanea.

Nelle *Literaturwissenschaften*, secondo la Bachmann-Medick l'«erzählter Raum» – dalla fenomenologia alla semiotica dello spazio letterario – viene trattato ancora prima dello *spatial turn*. ²²⁶ Tuttavia nello *spatial turn* non si tratta solo dei luoghi come referenti all'interno della letteratura, ma come testi letterari creano e riflettono sulla «Verortung»: è un problema interculturale o relativo alle *Kulturwissenschaften*, e nello stesso tempo che riguarda la «Verortung» delle nuove letterature, come nel caso della «Migrationsliteratur». Per Bachmann-Medick la nuova scoperta della spazialità e della località, di superamento del confine e delle topografie rappresenta per le *Literaturwissenschaften* senz'altro una svolta: «sie führt weg von der Überwertung innerer Räume und hin zu einer Aufwertung realer Räume, als Thema, aber auch als Bedingungsumfeld literarischer Texte». ²²⁷ È questa una svolta sia topografica sia spaziale, perché legata a delle rappresentazioni, in quanto scrittura e descrizione di uno spazio: i paesaggi letterari, ad esempio, non sono semplicemente oggetti

²²³ F. SORRENTINO, *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit., p. 8.

²²⁴ Ivi, p. 9.

²²⁵ F. SORRENTINO, *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit., p. 11. Cfr. A. NÜNNING, *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*, cit., pp. 33-52.

²²⁶ Cfr. D. BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, cit., p. 308.

²²⁷ Ivi, p. 310.

dati relativi alla descrizione, ma il risultato di attività, proiezioni e attribuzioni linguistico-poetiche umane: «das performative Vermögen der Sprache ist es, das Räume herstellt, die mehr sind als bloße Verhaltensumwelten».²²⁸

Vincent Jouve ritiene che la dimensione simbolica di un testo sia indissociabile dall'analisi dello spazio: è proprio quando modelli semantici astratti vengono messi in rapporto con strutture figurative di tipo spaziali che il testo diventa un discorso simbolico.²²⁹ Daniel-Henri Pageaux sostiene invece che la geografia non vada considerata un *a priori*, un quadro nel quale verificare se questo o quel testo illustrino più o meno bene una questione di geografia umana, fisica o quant'altro.²³⁰ Al contrario secondo Pageaux la dimensione geografica all'interno di un testo letterario, ovvero l'organizzazione poetica di uno spazio, dovrebbe avere come risultato «l'evidenziazione di uno schema, di un modello, di una particolare strutturazione propria del testo studiato, o propria di certi insiemi di testi [...] come lo spazio geografico venga riscritto e rielaborato poeticamente».²³¹

Bertrand Westphal propone prima di tutto un *excursus* dalla teoria delle forme spaziali di J. Frank per arrivare ai diversi approcci spaziali proposti negli anni '60: l'imagologia, la xenologia e la geopoetica.²³² Westphal critica tuttavia la maggior quasi tutti questi approcci, che pur prendendo in considerazione alcuni temi e questioni riguardanti lo spazio, non tengono conto della sua trasformazione, come fanno invece M. Foucault e prima di lui Lefebvre, oppure E. Soja e P. Zumthor. Inoltre Westphal accusa gli studi letterari del fatto che il tema dello spazio «non ha coinvolto un ripensamento della relazione tra il cosiddetto oggetto referente e la rappresentazione artistica, ovvero tra mondo reale e mondo fittizio». Per questo il fondatore della geocritica si fa rappresentante di un approccio geo-centrico, che pone quindi lo spazio al centro della riflessione.²³³ Westphal considera la geocritica come un «campo interdisciplinare», che prevede interazioni fra studio letterario, geografia, urbanistica, architettura, e un'attenzione anche verso la sociologia e l'antropologia:²³⁴ la geocritica offre un approccio geocentrico, piuttosto che egocentrico; ciò significa che l'analisi si focalizza su uno spazio di rappresentazione globale piuttosto che su spazi individuali; smette di

²²⁸ Ibid.

²²⁹ V. JOUVE, *Spazio e lettura: La funzione dei luoghi nella costruzione del senso*, in F. SORRENTINO, *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit., p. 65.

²³⁰ D.H. PAGEAUX, *Dalla geocritica alla geosimbolica*, in F. SORRENTINO, *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit., p. 85.

²³¹ Ivi, p. 94.

²³² B. WESTPHAL, *La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari*, in F. SORRENTINO, *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit., p. 116.

²³³ Ivi, p. 122.

²³⁴ Ivi, p. 123.

privilegiare un punto di vista; promuove «un approccio polisensico dei luoghi», dove luogo significa uno spazio concreto o realizzato e in fine associa le coordinate sia geografiche che filosofiche della vita – spazio e tempo – in uno schema spaziotemporale.

Vittoria Borsò nel 2007 pubblica un contributo su Borges dal titolo *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift* in cui analizza il rapporto fra topologia e topografia in alcuni testi dello scrittore argentino Jorge Luis Borges.²³⁵ La romanista inizia la sua analisi affermando che le scienze della letteratura, così come le *Kulturwissenschaften*, non intendono la topografia come la riproduzione di uno spazio dato, un contenitore di rappresentazioni che stanno in un rapporto mimetico con il mondo; piuttosto «Topo-graphie» è scrittura intesa qui come creazione dello spazio.²³⁶ La sua tesi generale, come vedremo spesso condivisa, consiste nel fatto che lo spazio non è un qualcosa di dato, ma prodotto, e quindi anche la «Topo-logie» è teoria sullo spazio ma anche riflessione critica sulle condizioni di produzione, di dinamica e di emergenza dello spazio stesso.²³⁷ Il contributo della Borsò si propone di analizzare le «topo-grafie», ovvero le rappresentazioni dello spazio, e i rapporti fra topologia e topografia nell'opera di Borges, ricavandone alcune tesi principali, utili in generale all'analisi dello spazio nella letteratura:

1. La produzione dello spazio come atto performativo, creato da mezzi linguistici o visivi;
2. La topologia come possibilità d'analisi degli aspetti politici (a questo proposito la Borsò cita Kafka, James, fino agli esponenti sudamericani di quello che viene chiamato «realismo magico»); in questi casi la topologia diventa uno strumento

²³⁵ Non è la sola, Borsò, a prendere spunto da Borges. Anche Edward Soja, infatti, attinge dall'opera dello scrittore, la cui prospettiva è spesso di tipo spaziale. Cfr. E. SOJA, *Taking Los Angeles Apart*, in ID., *Postmodern Geographies*, cit., pp. 222-247.

²³⁶ In un altro contributo presente nello stesso volume l'autore scrive: «So viele Arten der Raumreflexion es gibt, so viele Räume werden auch hervorgebracht, denn: Jede Raumreflexion »produziert« einen spezifischen Raum». Secondo l'autore nel ventesimo secolo la discussione sullo spazio si emancipa da quella prettamente filosofica, e, anzi, non è possibile parlare di una «Raumreflexion». K. EBELING, »In situ«: von der Philosophie des Raums zur ortspezifischen Theorie, in S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 310. Una riflessione analoga è proposta anche da H. Böhme: «Wie wird Raum überhaupt thematisch? Und ist es sinnvoll, von einem Raum zu sprechen? Sind es nicht immer viele Räume, in denen wir gleichzeitig leben?», in H. BÖHME, *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, cit., p. XV, introduzione.

²³⁷ V. BORSÒ, *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*, in S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 279.

d'analisi del potere e delle pratiche del suo depotenziamento, così come una metodologia d'analisi dell'elemento politico,²³⁸

3. La topologia come possibilità di un'epistemologia della produzione di una dinamica spaziale. Questo aspetto ci interessa in modo particolare perché serve a introdurre il discorso successivo: dagli anni ottanta in poi, secondo la studiosa, l'accento viene posto su sugli «spazi trasversali di resistenza», e in particolare a quello che si intende per “terzo spazio”, come luogo di costituzione dell'identità;
4. La dinamica dello spazio non è una sua qualità ontologica, ma risiede nel fatto che esso è vissuto, praticato;
5. Topologia come analisi dei posizionamenti del corpo nello spazio;
6. Topologia come scuola degli occhi (della percezione), che permette di riflettere sul rapporto fra sguardo e corpo;
7. La topologia come un'implicita «Bildtheorie», che riporta alla prima tesi, perché l'immagine secondo la Borsò non va intesa come una *riproduzione* ma come una pratica di *produzione* di costellazioni topologiche. L'arte e la letteratura in questo senso servono all'analisi dello spazio perché le topografie immaginarie o letterarie sono «topologiche Maschinen, Praktiken der Produktion des Raums».²³⁹

1.7. Il “terzo spazio” come metodo d'analisi della letteratura tedesca

Wolfgang Emmerich afferma in un importante contributo apparso nel 2005 che la domanda «was ist deutsch?» ha sempre accompagnato la germanistica facendola diventare «la scienza

²³⁸ Per quanto riguarda Kafka mi sembra doveroso aprire una breve digressione. Negli studi più recenti sullo spazio, infatti, il suo nome compare molto spesso: la Freie Universität di Berlino, ad esempio, ha organizzato lo scorso Maggio un *workshop* dal titolo *Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Modellanalysen zu Kafkas Erzählung »Der Bau«*. L'anno scorso, invece, in un volume edito in Italia sullo *spatial turn*, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie* Vincent Jouve cita all'inizio del suo contributo *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso* proprio l'incipit del frammento *Das Schloß*: «Es war spät abends als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führt, und blickte in die scheinbare Leere empor», per dimostrare come i luoghi descritti nell'opera siano funzionali all'immedesimazione del lettore. Così la Borsò: «Kafkas *Der Bau* kann zum Beispiel als topologische Metapher zur kritischen Reflexion des Raums der Macht und des wechselseitigen Verhältnisses von Inklusion und Exklusion, aber auch der technologisch herbeigeführten Steigerung dieser Strategien angesehen werden». V. BORSÒ, *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*, in S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 290. Cfr. E. GEULEN, S. KRAFT. (a cura di), *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 129, 2010, Sonderheft, p. 2.

²³⁹ V. BORSÒ, *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*, cit., p. 292.

tedesca» *par excellence*. Negli ultimi anni per il germanista i fenomeni culturali e sociali sono legati ai termini di multiculturalità, interculturalità e transculturalità – dove l'ultimo termine, *transculturalità*, sta ad indicare la processualità e la molteplicità delle manifestazioni vitali, fatta di sincretismi, ibridità, commistione di culture diverse, superamento di confini.²⁴⁰ Emmerich si riferisce di seguito alle teorie postcoloniali sul “terzo spazio” elaborate da Homi K. Bhabha, il quale analizza specificamente il fenomeno della transculturalità. Per colonizzati e colonizzatori, infatti, si apre secondo il pensiero di Bhabha un «Dazwischen», un “terzo spazio”, che si presenta, secondo le parole di Emmerich, nei seguenti termini:

Einen dritten Raum, der nicht mehr territorialisiert, sondern virtuell, imaginativ, als Bewußtseinsraum zu fassen ist [...]. Freilich meint der Begriff – das ist wichtig – nicht die Vermischung der Elemente aus den beiden (ggf. aus mehreren) Kulturen zu einer neuen homogenen, integralen Einheit (die das verschiedene Alte zum Verschwinden bringt), vielmehr ist von einem bleibenden, unverbundenen Nebeneinander, einem multiplen Ich auszugehen [...].²⁴¹

Emmerich cerca quindi di adattare il discorso di Bhabha alla storia tedesca e al presente, staccandosi ovviamente dal contesto in cui opera Bhabha, ovvero quello della situazione postcoloniale e della globalizzazione: in Germania, a partire dal regime nazionalsocialista molte persone sono state costrette ad emigrare, sono state deportate, espulse, sono fuggite e di conseguenza sono entrate in quello spazio transculturale chiamato “terzo spazio”. Da qui Emmerich intravede l'urgenza e la necessità, per chi si occupa di letteratura e cultura tedesca, di tenere conto di questa specificità.²⁴² Lo studioso applica l'approccio metodologico preso in prestito da Bhabha alla letteratura tedesca del Novecento, con una particolare attenzione ai seguenti periodi:

1. La letteratura dell'esilio in lingua tedesca, 1933-1945, e anche successiva;
2. Gli autori ebrei di origine tedesca, nati dal 1915 al 1925;
3. Gli autori ebrei di lingua tedesca della cosiddetta seconda, o anche terza generazione nati dopo il 1945;

²⁴⁰ W. EMMERICH, „Dritte Räume“ als Gegenstand der Deutschlandforschung, in *Germanistentreffen Deutschland – Großbritannien, Irland 30.9. – 3.10.2004. Dokumentation der Tagungsbeiträge*, DAAD, Siegburg: Daemisch Mohr, 2005, p. 67. Il termine *transculturalità* è il favorito fra i tre menzionati, perché la *multiculturalità* pone ancora l'accento sul fatto che le culture sono entità fisse, mentre *interculturalità* presuppone già uno scambio, un incontro e un dialogo.

²⁴¹ Ivi, p. 68.

²⁴² Ivi, p. 72: «eine Germanistik oder Deutschlandforschung, die sich für die deutsche Geschichte und Kultur insgesamt zuständig sieht, wird sich dieser Thematik auch umfassend annehmen müssen, jenseits von Sprach- und Literaturwissenschaft im engeren Sinne».

4. Autori che hanno lasciato la Germania dopo il 1945;
5. La cosiddetta *Migrantenliteratur*;
6. Gli autori della DDR che dal 1949 al 1989 hanno lasciato la loro terra, più o meno volontariamente;
7. Dopo la riunificazione tedesca del 3 Ottobre 1990 l'intero campo letterario diventa un gigantesco "terzo spazio".

La classificazione risulta particolarmente interessante, se si considera come la letteratura tedesca del secolo scorso, sia, in effetti, una storia connotata da una serie di specificità storico-politiche, e di riflesso anche culturali, molto diverse fra loro. Emmerich analizza i casi di trasculturalità della letteratura a partire da quegli autori nati poco prima e durante la Repubblica di Weimar, ma ai fini della mia analisi risultano utilissime più che altro le riflessioni riguardanti gli autori tedeschi della DDR e della post-DDR, tenute conto delle diversità e omogeneità che li caratterizzano. Per quanto riguarda quegli autori nati nella DDR che hanno lasciato la loro terra, Emmerich ritiene che il trasferimento non abbia avuto conseguenze soltanto sulla loro identità individuale, ma anche sulla loro scrittura, in quanto cambiamento di «spazio culturale».²⁴³ Questi autori hanno vissuto in anticipo ciò che, secondo Emmerich, vivranno i restanti 16 milioni di cittadini della DDR dopo la svolta del 1990. La riunificazione, infatti, fa diventare l'intero campo letterario un immenso "terzo spazio", in cui si scontrano diverse ideologie, mentalità, habitus,²⁴⁴ concezioni di scrittura e l'idea di se stessi degli intellettuali della ex DDR. Emmerich non tralascia, in ogni caso, dovute precisazioni, relative al prestito della teoria postcoloniale di Bhabha per l'analisi della letteratura post-DDR: l'intenzione del germanista, infatti, non è certo quella di pensare alla «deutsch-deutsche Geschichte» come a una storia di colonizzatori e colonizzati, come invece secondo lui l'avrebbero volentieri intesa alcuni nostalgici del vecchio regime. Il discorso riguarda più che altro questo:

Ich behaupte, daß man die staatlich vollzogene Wiedervereinigung Deutschlands im Sinne Bhabhas als transkulturelle Situation (wenn auch nicht als postkoloniale) verstehen

²⁴³ Ivi, p. 76: «Meine These ist, daß nicht nur die individuelle Identität, sondern auch das Schreiben dieser Menschen von dem Staatenwechsel als einem Wechsel auch des kulturellen Raumes zutiefst geprägt ist».

²⁴⁴ Dal vocabolario che utilizza Emmerich si capisce quanto importante sia stato, per le sue riflessioni, il sociologo francese Pierre Bourdieu: «capitale simbolico», «campo» e «habitus», termini che Emmerich utilizza più volte all'interno dell'articolo, non sono pensabili, infatti, senza il suo apporto. Un'altra osservazione da fare è che Bourdieu è un pensatore sicuramente importante per quanto riguarda il pensiero sullo spazio, e in particolare sullo spazio sociale. Rinvio a J. DÜNNE, S. GÜNZEL (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, cit., pp. 354-368.

kann, die, pointiert gesprochen, ganz Ostdeutschland zu einem „dritten Raum“ gemacht und gleichzeitig auch alle Ostdeutschen in einen virtuellen „dritten Raum“ des Bewußtseins gestoßen hat, ob sie nun geblieben sind oder Ostdeutschland verlassen haben und jetzt irgendwo im Westen leben.²⁴⁵

Naturalmente, dato che, come ricorda in un altro punto del suo saggio Emmerich, la differenza fra DDR e BRD non era solo parziale ma anche costitutiva, nel senso che i miti fondatori dei due stati, ad esempio, erano diversi e quindi anche la costituzione di un'identità tedesca occidentale e orientale, «die Akteure der deutschen Vereinigung bilden ihre Identität also vor dem Hintergrund verschiedener Bezugssysteme in einem Dazwischen»:²⁴⁶ dopo la riunificazione, vengono meno, oltre che un territorio, anche le premesse per la costituzione della «deutsch-deutsche Identität», che ora può soltanto essere creata in un «Dazwischen», ed essere, come racconterà anche Grünbein, un'identità multipla e ibrida.

La trasposizione di Emmerich del “terzo spazio” alla cultura tedesca del Novecento e in particolare della post-DDR mi sembra di fondamentale importanza,²⁴⁷ poiché può rappresentare una chiave di lettura efficace anche per alcune specificità dell'opera grünbeiniana. L'analisi della produttività del confine e del suo superamento,²⁴⁸ ad esempio, riporterà a quanto detto in questa sezione, poiché per Grünbein il confine non è visto soltanto come linea di demarcazione fra un territorio e l'altro, ma costituisce un “terzo spazio” caratterizzato da un'altissima produttività poetica.

²⁴⁵ W. EMMERICH, „Dritte Räume“ als Gegenstand der Deutschlandforschung, cit., p. 79: come per Bhabha il terzo spazio non è soltanto quello dei colonizzati ma anche dei colonizzatori, Emmerich precisa che per la Germania dell'ovest è accaduta la stessa cosa, solo che con peculiarità diverse e in misura decisamente minore, perché le istituzioni e il sistema tedesco occidentale non sono stati messi in discussione come accade per la DDR.

²⁴⁶ M. HILLEBRAND, *Die deutsche Einheit als transkulturelle Situation, Ostdeutschland als dritter Raum?*, tesi di Dottorato, cit. in W. EMMERICH, „Dritte Räume“ als Gegenstand der Deutschlandforschung, cit., p. 76.

²⁴⁷ Non tutti sono d'accordo, afferma Emmerich, e sono già state sollevate numerose obiezioni in merito: ad esempio si è messa in discussione la validità della trasposizione di una teoria che fa parte dei *postcolonial studies* in altri contesti, come quello tedesco-tedesco, non sia fallimentare. E ancora, se questa applicazione non ne legittimi qualsiasi altro uso, e che in base a questo anche il trasloco da un paese a un altro non possa essere visto come un complicato processo transculturale con la conseguenza della costituzione di un'identità ibrida. La risposta di Emmerich alle due obiezioni è la seguente: «Es so zu sehen, könnte unser Verständnis (und unsere Toleranz) gegenüber den Schwierigkeiten zahlloser Menschen, einen kulturellen Ort zu finden, vermehren, im Kleinen wie im Großen. Und das wäre doch gut so». Ivi, p. 81.

²⁴⁸ Si rinvia al capitolo 3.2.

Capitolo 2

2.1. «Großstadtmenchen» e «Großstadtgedichte»: immagini urbane fra passato e presente

Dopo aver fornito un apparato metodologico, un *excursus* attraverso le teorie sullo spazio, la mia analisi d'ora in avanti si calerà nel vivo dell'*opus* grünbeiniano, con l'obiettivo di creare una «topografia» dei luoghi e degli spazi prediletti da Grünbein e di capire quale sia il loro significato all'interno della sua poetica. Per fare questo ho deciso di iniziare con i testi grünbeiniani che rientrano sotto la generica definizione di «Großstadtgedicht», in altre parole i lavori che riguardano la città, e in particolare Berlino, Dresda e Roma.

Mi si potrebbe facilmente obiettare di aver compiuto una scelta arbitraria perché queste non sono certo le uniche città a cui Grünbein dedica delle poesie: esistono, solo per citarne alcune, poesie su New York (*Rhapsodie im Midtown; Grund, vorübergehend in New York zu sein*)²⁴⁹ e un saggio dedicato alla stessa città, *Manhattan Monolog*;²⁵⁰ Los Angeles è tema della riflessione *Aus der Hauptstadt des Vergessens*²⁵¹ e del componimento *Grüße aus der Hauptstadt des Vergessens*;²⁵² e poi ancora Parigi (*Pariser Euphorie*),²⁵³ Tokyo e Copenhagen (*Tokyo-Kopenhagen*),²⁵⁴ Gotha (*Gotha*),²⁵⁵ Torino (*Warum wir in Turin sind*)²⁵⁶ Atene (*Ankunft in Athen*)²⁵⁷ e una serie di testi su Venezia (*Ponte dell'anatomia; In Venedig mit Kind; Veneziana; Venezianischer Sarkasmen; Venezianischer Dreisprung, Bones of Venice*).²⁵⁸ Non solo. La gran parte della poesia grünbeiniana parla di luoghi o si sviluppa a partire da luoghi di qualsiasi genere e da qualsiasi epoca: citati esplicitamente all'interno dei testi, allusi in alcune descrizioni, indicati espressamente fra parentesi all'inizio dei componimenti, o addirittura ai luoghi può essere dedicata un'intera silloge, come nel caso di *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, pubblicato nel 2010 a seguito del soggiorno del poeta presso Villa Massimo.

²⁴⁹ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, pp. 42-44; *GZM*, p. 48.

²⁵⁰ D. GRÜNBEIN, *Manhattan Monolog*, in ID., *Galilei*, p. 129-135. Sulle immagini di New York nella poesia di Durs Grünbein rinvio allo studio di C. HAMANN, *Grenzen der Metropole. New York in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden, Deutsche Universität Verlag, 2001, in particolare al capitolo 4.

²⁵¹ D. GRÜNBEIN, *AD*, pp. 307-317.

²⁵² D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 123.

²⁵³ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, pp. 39-40.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 61.

²⁵⁵ *Ivi*, pp. 31-33.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 41.

²⁵⁷ D. GRÜNBEIN, *EN*, pp. 79-81.

²⁵⁸ D. GRÜNBEIN, *LG*, p. 31; *LG*, pp. 32-34; *LG*, p. 67; *NdS*, pp. 164-183; *SfÜ*, pp. 179-190; *EN*, p. 26; *EN*, p. 30; *EN*, p. 79.

La mia intenzione però è quella di concentrarmi soltanto sulle città che ho menzionato, per diverse ragioni: innanzitutto sono luoghi a cui Grünbein dedica una cospicua parte dei suoi sforzi poetici (se volessimo farne una classifica al primo posto ci sarebbe Dresda, e a seguire Berlino, Roma), pertanto vale la pena di chiedersi che cosa ci sia, in quei luoghi, di così altamente “poetico”. Secondo, la mia scelta cade su Dresda e Berlino per un semplice motivo: esse sono città tedesche, anzi, sono *le* città tedesche del poeta, la prima luogo natio, culla di ricordi d’infanzia, dei giorni trascorsi vicino alle «montagne di rifiuti» della periferia; la seconda, Berlino, città d’adozione del poeta dalla fine degli anni ’80, dove egli vive ancora oggi. Oltre a questo sfondo privato, biografico, le due città permettono un altro tipo di riflessione: esse sono archivi mnestici, luoghi di una memoria collettiva che ha a che vedere con la storia tedesca del Novecento. Sono cumuli di macerie o di rifiuti, come Dresda, o città che vivono una specie di «amnesia volontaria», come Berlino, ma in entrambi i casi i segni che la storia ha lasciato sul luogo permettono al *flâneur* contemporaneo (il modello, lo si evince dal componimento *Daguerreotypie Baudelaire*, è baudelaireano),²⁵⁹ mezzo *dandy* elettronico²⁶⁰ mezzo *enfant perdu*, come l’ha appellato la critica, ma soprattutto sapiente archivista, di garantire che il verso si iscriva come engramma, traccia mnestica e *Widerstand*, resistenza contro l’oblio.

Laddove Grünbein trasfigura Berlino nel volto anonimo di una qualsiasi città contemporanea, nei labirinti delle metropolitane e nelle stazioni, allora essa potrebbe – il condizionale, lo vedremo, è d’obbligo – essere sostituita da New York, come osserva il poeta durante il discorso *Kurzer Bericht an eine Akademie*:

Seit dem entscheidenden Jahr 1989 bin ich auf Reisen. Berlin, die Stadt in der ich seit zehn Jahren wohne, in der Transitraum, von dem aus ich den verschiedenen Einladungen folge, es könnte ebenso gut auch New York sein, ihr Gegenüber und mein Metropolis seit frühesten Tagen.²⁶¹

Questa specie di indifferenza che fa di Berlino una città “sostituibile” è però da verificare attraverso l’analisi del trattamento che Grünbein riserva ai due luoghi: potrebbe veramente Berlino essere una qualsiasi altra metropoli? Su questa domanda si cercherà di riflettere nel corso di questo capitolo.

²⁵⁹ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 87. Cfr. con R. WINKLER, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn, Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Hamburg, Kovač, 2000, p. 100.

²⁶⁰ P. HAMM, *Vorerst- oder: Der Dichter als streunender Hund*, in «Manuskripte», 122, 1993, in W. HEIDENREICH (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, p. 91.

²⁶¹ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, in ID., *WSL*, pp. 9-13 (pp. 12-13).

Su Roma invece la riflessione è di natura differente: da una parte si tratta della Roma delle satire di Giovenale, e in particolare della terza satira, che vede come protagonista Umbricio, un amico del poeta, il quale lascia la città, corrotta e pericolosa, per stabilirsi in Campania, dove condurre una vita modesta ma tranquilla. In *Aroma, ein römisches Zeichenbuch* Grünbein ripropone la traduzione della terza satira,²⁶² mentre il saggio *Bruder Juvenal*,²⁶³ apparso qualche anno prima, suggella una fratellanza fra Giovenale e Grünbein che è già da far risalire alla raccolta *Nach den Satiren*,²⁶⁴ del 1999, dove nell'omonima sezione della silloge compaiono quattro satire, sul modello dei testi romani: la terza, che porta il sottotitolo *Der lange Schlaf*, associa la Roma delle satire di Giovenale alla Berlino del Novecento. Come osserva Fischer non solo, in questa satira, vengono citate delle note località Berlinesi – ad esempio Wannsee, Unter den Linden oppure la Karl Marx Allee – ma all'interno di essa viene tematizzata anche la Berlino del terzo Reich²⁶⁵ oppure quella contemporanea della caduta del Muro.²⁶⁶

Gli antichi per Michael von Albrecht, non interessano Grünbein in quanto «passato» – nelle loro peculiarità storiche – ma nell'ambito dello sviluppo della propria visione del mondo.²⁶⁷ Inoltre il sottotitolo della satira grünbeiniana, *Il lungo sonno*, introduce anche il discorso sulla *Schaflosigkeit in Rom*, in cui il Grünbein fa dell'insonnia la caratteristica del poeta contemporaneo.²⁶⁸ Roma però non è soltanto da considerare nella sua viva relazione con Berlino, ma anche nel suo forte contrasto con Dresda, soprattutto nel contesto degli esiti piuttosto sterili di una certa recente poesia grünbeiniana, in cui l'autore, dalla sua «Cashmere-Pullover-Perspektive» produce testi che sono stati ironicamente definiti «Postkarten-Gedichte», stroncati dagli stessi *feuilletons* che in molte altre occasioni ne avevano tessuto le lodi.

²⁶² D. GRÜNBEIN, *Aroma*, pp. 71-82.

²⁶³ Ivi, pp. 85-100.

²⁶⁴ Cfr. con M. VON ALBRECHT, *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in B. SEIDENSTICKER (a cura di), *Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin [u.a.], de Gruyter, 2001, pp. 100-116.

²⁶⁵ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 106: «[...] Mit Schaum / Vorm Mund war hier ein Gnom die Attraktion gewesen / und seine Nummer war der Haßanz zwischen Eintopf-Tellern. / Von Bierzelt führte ihn sein Weg in Sportpalast und Oper, / Bevor sein Publikum verstummte in Ruinenkellern. / Und übers Radio kam der Spruch Das war Europa... (Das war Europa, – und Stier ein Hexenbesen.)».

²⁶⁶ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 106: «Und man sah Mauern wachsen, untertunnelt, Mauer fallen, / Die Stadt, den Riesenspielplatz, unter den vier Mächten / Zerstückelt und auf hellem Sand verhärtet / zu transsibirischem Beton. / Berlin, das letzte, / Sah man verschwinden, wiederkehren und erneut verschwinden / Mit jeder Sprengung, wenn vom Grau die Staubwand fiel. / Wenn unter halben Himmeln, auf den kellern, nie geräumt, / Die neuen Häuser ihre Reihen schlossen, die zerfetzten / Platanen wieder Blätter trieben und Busse unter Linden / Für Sozialismus warben und Persil».

²⁶⁷ M. VON ALBRECHT, *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, cit., p. 102.

²⁶⁸ Ivi, pp. 106-107.

2.2. “Nonluoghi” metropolitani

Dann was ist Berlin? Ich würde sagen, Berlin ist ein Sack, in den seit Jahrhunderten alles mögliche hineingestopft wurde, viel Geschichtsgerümpel und jede Menge urbane Plunder, manche Prinzipien auch, vor allem preußische.²⁶⁹

Prima di procedere con l'analisi dei testi è utile fare il punto su un concetto molto caro a Grünbein, che ha a che vedere sia con la sua riflessione poetologica che con l'argomento del nostro discorso, i luoghi e gli spazi della città. Partirei quindi dal saggio *Transit Berlin*, dove il poeta inizia a riflettere sul concetto di “transito”: la situazione descritta nell'*incipit* del saggio vede un cosmonauta russo in orbita da più di cento giorni, che una volta ritornato a casa ritrova ogni cosa mutata in una notte. Il potere dello stato dopo più di settant'anni è crollato, il governo e il sistema politico dissolti nel nulla, la valuta è stata sostituita e la topografia dell'Europa dell'Est, una volta fatta di un «orizzonti chiusi»,²⁷⁰ ha lasciato il posto al dinamismo dell'Ovest:

Der geschlossene Horizont, die typische Campanella-Infrastruktur, das von Mauern, Grenzen, Baracken, Satellitensiedlungen und Kasernen gebildete Flächenraster reißt im Zeitraffer auf, und darunter implodiert wie eine alte Bildröhre der Raum. Dem Auswandern der Ikonen und unerfüllbaren Visionen folgt die Einfuhr der Waren und Werte.²⁷¹

L'orizzonte chiuso da muri e da confini implode come un tubo catodico, fra l'emigrazione delle icone e delle visioni inappagate.²⁷² Il poeta si cala successivamente nella situazione dell'artista «im Jahre zwei nach der Vereinigung»²⁷³ – la *Wende* produce quindi un anno zero – tratteggiando la figura di un artista di transito che si muove in zone di mezzo e in terre di nessuno, e che ha capito che l'identità è un rebus («Vexierbild»), somma di singole illusioni. Mentre l'io si dissolve diventando «millionenfach zerlegt», una moltitudine di stimoli, l'artista ha «solo nervi» e un «fine fiuto per le coordinate».²⁷⁴ Quello che nel ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund* era un poeta «cane guarda frontiere», che si muoveva al confine e cercava di oltrepassarlo attraverso la poesia, diventa definitivamente, dopo la riunificazione, un «Transit-Künstler», in una condizione di perenne transito: «Ist es ein Zufall, daß sie so oft auf Reisen sind, eine Generation von *jet-settern*, immerfort unterwegs,

²⁶⁹ D. GRÜNBEIN, *Der große Bluff. Eine Berlinade*, in ID., *GuG*, pp. 127-134 (p. 127).

²⁷⁰ Per un discorso più approfondito sull'argomento si rimanda al capitolo 3 di questa dissertazione.

²⁷¹ D. GRÜNBEIN, *Transit Berlin*, in ID., *Galilei*, pp. 136-143, p. 137.

²⁷² Cfr. D. GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, cit., p. 48: «Was daneben noch blieb an seelischem Komfort und Eigensinn zog in die Träume ab, verflüchtigte sich in unerfüllbaren Visionen und süchtigen Kinobesuchen oder verschloß sich in Monologen vor den eigenen vier Wänden».

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ D. GRÜNBEIN, *Transit Berlin*, cit., pp. 140-141.

beschäftigt mit Uhrenvergleichen und Übersetzungen von einer Lebenssphäre in die nächste, nieregends zu Hause und nie angekommen».²⁷⁵ Egli non è altro che il cosmopolita contemporaneo,²⁷⁶ di cui Grünbein parlerà ad esempio nel componimento *Kosmopolit*²⁷⁷ o *Julia Livilla*.²⁷⁸

Il poeta dedica poi una breve digressione alla parola latina «transitio», che contiene secondo la sua etimologia tre accezioni: *transitio* significa «passare al nemico», cosa che effettivamente secondo Grünbein è successa all'artista dell'Est, arrivato proprio là (ad Ovest), dove il regime poteva immaginarlo solo perduto. Il secondo significato della parola è di tipo patologico, perché *transitio* significa anche essere contagiati da una malattia. Anche questo è successo all'artista dell'Est, se la dinamica, l'efficienza o la tecnologia sono malattie tipiche dell'Ovest. Da ultimo *transitio* significa anche «Durchgang durch einen Ort», passaggio attraverso un luogo:

Das frühe Zuhausesein in den Medien, die ihrerseits transitorische Orte, also Nicht-Orte sind, die Flüchtigkeit aller Ansätze, das auffällige Umschwärmen gerade der Übergänge und Schnittstellen, dieses ganze nur mehr zoologisch verstehbare Verhalten entlang der Fluchtlinie vom Punkt A (Geburt) zum Punkt B (Tod) läßt erahnen, wie rasant die Veränderung sich vollzieht.²⁷⁹

E qui Grünbein introduce un discorso che svilupperà anche in altri punti della sua opera e che riguarda i cosiddetti «nonluoghi», i «luoghi transitori» rappresentati in questo caso dai media. «Transitio» per Grünbein in quanto passaggio è anche sinonimo della vita, il rapporto lungo la linea di fuga da un punto A, ovvero la nascita, ad un punto B, la morte. Per Ahrend quello del «Transitpoet» è un concetto che Grünbein sviluppa in una prima fase della sua produzione,²⁸⁰

²⁷⁵ Ivi, p. 141.

²⁷⁶ Korte non sembra d'accordo con la mia opinione, ma alla data del suo saggio non erano ancora stati pubblicati alcuni lavori importanti, in cui Grünbein definisce meglio che cosa intende per «Kosmopolit», come i *Bars von Atlantis*: «So gibt es ein häufig wiederkehrendes Rollen-Ich, das wie kaum eine andere Figur seinen Platz in den urbanen, schwer zu durchschauenden Räumen der Metropolen hat, ein urbaner Nomade, der sich in New York, Paris und Venedig souverän zu bewegen weiß und dessen ortlose Existenz weniger mit Kosmopolitismus im herkömmlichen Sinne als vielmehr mit sozialen Distinktionsgewinnen gegenüber der träge bewegten touristischen Masse zu tun hat». H. KORTE, *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*, Berlin, Lit, 2004, p. 211-212.

²⁷⁷ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 85.

²⁷⁸ D. GRÜNBEIN, *EN*, p. 70.

²⁷⁹ D. GRÜNBEIN, *Transit Berlin*, cit., p. 143.

²⁸⁰ Ahrend cerca di precisare la suddivisione dello sviluppo della poetica grünbeiniana teorizzata da Florian Berg, ma tralascia, a sua volta, di considerare un ulteriore sviluppo della poetica grünbeiniana, rappresentato in modo particolare dalla pubblicazione delle meditazioni su Cartesio, nel 2008, e dei *Bars von Atlantis*, nel 2009: «Vor diesem Hintergrund lässt sich Florian Bergs Diagnose, der lediglich zwei Phasen der grünbeinschen Poetik unterschied – nämlich die physiologisch-reduktionistische Frühphase und die dialogisch-metaphysische Spätphase –, dergestalt präzisieren, dass sich und drei Tendenzen offenbaren: Zunächst vollzieht Grünbein so etwas wie eine antiutopische und antikollektivistische Erdung der Lyrik durch Anbindungsversuche an

ma in realtà questa osservazione può essere accettata soltanto nella sua parzialità, poiché se è certo che è una riflessione che Grünbein teorizza già all'inizio del suo percorso, va rilevato che lo studio di Ahrend si ferma alla raccolta *Strophen für übermorgen*, non tenendo conto dei *Bars von Atlantis*, successivi di due anni, dove Grünbein riprende, riformula e soprattutto pone le basi di una riflessione poetologica in cui la poesia è il transito per eccellenza²⁸¹ e una categoria tutt'altro che superata.

La decima immersione dei *Bars von Atlantis*, dal titolo *Moderne Höllen*, funge da preambolo alla poesia *Von den Flughafen*, inizialmente pubblicata nelle *Strophen für übermorgen* e riproposta nel volumetto marino per fare da contrappunto a uno dei luoghi prediletti della poesia grünbeiniana, il mare. La digressione – così viene definita dal poeta – si apre con una domanda: da dove «parla» la poesia? in quale luogo si trova «a casa»? e dove rimane lo spazio per il suo eco? Il poeta ritiene che il teatro della poesia non sia tanto uno di quei «Seminarbunkern der Literaturwissenschaftler», ma assomigli piuttosto a uno dei cosiddetti «spazi di transito degli aeroporti internazionali».²⁸² Lo stato del «Transit-Künstler» contemporaneo, in perpetuo transito da un luogo ad un altro,²⁸³ si rispecchia, sul piano poetico, in una poesia e in una lingua che è «*perpetuum mobile*»,²⁸⁴ e in cui, il poeta così come il lettore, sono allo stesso tempo «qui e là»:

Ebenso wie ich von der Doppelsexistenz jedes einzelnen Menschen überzeugt bin, von seiner gleichzeitigen Anwesenheit als Körper und Seele – die allen seinen Auftritten etwas von einem *Pas de deuz* verleiht, ebenso unabweislich (aber leider auch unabweisbar) scheint es mir, daß wir im Sprechen immer zugleich hier sind und dort.²⁸⁵

La doppia natura umana quindi si rispecchia in una lingua caratterizzata a sua volta da una natura doppia, che è sia «weltschöpferisch» che «empfänglich für die Dinge der Welt».²⁸⁶ La poesia deve suscitare il «sentimento dell'esterno», di un mondo che va oltre la costruzione del

Physiologie und Naturwissenschaft. Er inszeniert sich in radikaler Weise als heimat- und geschichtsloser Transitpoet, als Einsamer und Empirist. Die Radikalität dieser Anfänge wird dann abgemildert durch eine phänomenologisch-anthropologische Läuterung zur Dichtung als Wissenschaft der Phänomene und schließlich erfolgt eine weitere, nun schon klassisch-modern zu nennende Dämpfung durch die Rückkehr zur Metaphysik in Gestalt von Gedächtnis und Philosophie». H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 371.

²⁸¹ Cfr. con il capitolo 4 della dissertazione.

²⁸² D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 45. La poesia è nematicamente legata ad un altro testo delle *Strophen für übermorgen*, dal titolo *Überquerung der Alpen*, dove l'io lirico riporta ad un pubblico indefinito che cosa ha visto sopra le nuvole, durante l'attraversamento delle Alpi. L'io lirico descrive uno strano Olimpo, dove i muscoli di Achille sono «verkrampft» e dove le colline sono fatte di «Ambrosia und Kokain». D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 117.

²⁸³ Cfr. anche con H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 60 e nota.

²⁸⁴ D. GRÜNBEIN, *Erratum*, in ID., *Galilei*, p. 268.

²⁸⁵ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 46.

²⁸⁶ Ivi, p. 46.

verso e deve creare nel lettore l'immagine di un volo: una volta sollevata la copertina di un libro la poesia si eleva per iniziare il suo volo, che tocca tutti i luoghi in cui si è soffermato il poeta scrivendola, per poi atterrare nel «cuore del lettore».²⁸⁷ Nel componimento *Von den Flughafen* il lettore partecipa dell'atmosfera negli aeroporti internazionali, «luoghi che si passano con una meta certa»,²⁸⁸ dove il pendolare postmoderno «fluttua» («schwebt») «come se qui non fossimo / quasi già là». Lo spazio aeroportuale quindi, come aveva già teorizzato Marc Augé, è caratterizzato dal fatto di essere un incrocio di transiti, un «nonluogo» in cui il viaggiatore si trova ma *non è*, perché nel frattempo si sta già proiettando verso la meta del suo viaggio:

Die sind die Orte, die man zielbewußt passiert,
 Und denkt sich nichts und schwebt umher: als wär man hier
 Nicht fast schon dort. Das Tor zum Himmelreich
 War dann ein Flugstiege, den man eben noch erreichte.
 Rollentreppe gab es, Reisegruppen wogten hin und her
 Durch ein System von Röhren. Alles war Transit, Transfer;
 Auch das Bistro für einen Cappuccino auf die schnelle.
 Doch nichts hier deutete auf die geheime Schwelle. [...]

Va rilevato che qui Grünbein tenta l'utilizzo della categoria del «nonluogo» augéana: essa in questo caso è valida, ma in altri sarà soggetta a una serie di dovute precisazioni. Similmente a *Von den Flughafen* anche nel componimento *Kosmopolit* l'io lirico si trova a bordo di un aeromobile, colto nella situazione del transito da un luogo ad un altro luogo. Il «Transit-Künstler» fa parte per Grünbein «dell'esercito mobile dei globalizzati»,²⁸⁹ posto in luoghi «merkmalsarm», gli spazi di transito: è comprensibile che proprio nei «Transiträume» l'essere umano sia colto da un sentimento di vertigine nel constatare che transitare lo illumina nella consapevolezza della sua nullità. Ecco perché nella chiusa di *Kosmopolit* il poeta scrive che viaggiare è una «pregustazione dell'inferno» e alla fine di *Von den Flughafen*, «viva la *muerte*» suona come un inno alla transitorietà umana. «Tutto era Transit, Transfer», si dice allora l'io lirico, mentre osserva che solo in aria lo spazio è continuo, senza «soglie» e senza «separazioni».

Grünbein ripropone poi la stessa riflessione sul dualismo anima / corpo di cui parlava nei *Bars von Atlantis*, perché mentre il soggetto si trova al controllo prima dell'imbarco l'anima soffre dal suo interno per il corpo perquisito:

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ D. GRÜNBEIN, *Strofe*, p. 95.

²⁸⁹ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 18.

[...] Der Blick aufs Paßbild nicht und das Durchleuchtetwerden;
 All die Schikanen, Trennungen geschahn auf Erden.
 Da waren Schleusen, und man gab den Schlüssel ab, die Uhr.
 Die Seele litt, denn jemand fummelte an der Statur.
 Im Warteraum, schon unerreichbar, tauschte man die Seiten.
 Und zwischen Ankunft, Abflug mischten sich Tageszeiten
 Zu einem allgemeinen Zwielight, das zum Kaufen animierte.
 Der Körper, eh Turbinenkraft ihn wolkenwärts katapultiert,
 Vertröstet mit Kosmetik sich, Pralinen, teurem Rum.
 Nur Zufall, daß er nicht versiegelt wird, verzollt als Mumie.
 Ein Hauch von Babylon weht durch die Hallen. Polyglott
 Desorientiert, hat mit den Hinweistafeln mancher seine Not.
 An solchem Ort entweicht die Gegenwart wie frische Luft
 Und läßt nur Zukunft, die neutral wie Nummern Namen ruft.
 Dann sah man sie, durch Panoramafenster groß (O Lord!):
 Die Fähre mit den Riesenschwingen, den Transporter.
 Die Stewardessen, sibyllinisch lächelnd, abgehärtet,
 Die schwarze Bremsspur auf dem Rollfeld. *Viva la muerte.*²⁹⁰

La stessa sovrapposizione di piani spaziali che si crea nel «Transitraum» si ritrova anche sul un piano temporale totalmente sincronico, dove «fra arrivo e partenza si confondevano le ore del giorno / in un chiaroscuro generale [...]», ma anche dove, nel mezzo di questo spazio di transito e di consumo si respirava contemporaneamente l'aria della vecchia Babilonia e del presente che svaniva per lasciare il posto al futuro. Inoltre, nonostante Grünbein, soprattutto nell'undicesima immersione – *Europa Point* – si prodighi nel far luce sulla differenza fra un aereo e una nave ecco che verso la fine di *Von den Flughäfen* i due oggetti si fondono, metaforicamente, in un'unica immagine che vede l'aeroplano come «un traghetto dalle gigantesche ali, il trasportatore».²⁹¹

È in particolare nel ciclo *Niemand's Land Stimmen*, di *Schädelbasislektion*, che si possono ritrovare alcuni componimenti utili allo sviluppo del discorso: *Unten am Schlammgrund*, *In Tunneln der U-Bahn*, *Vorm Fernseher die Toten*, *Inside out outside in*, *Begegnen...dem Tag* sono testi che riguardano la città dalla prospettiva del «Transit-Künstler», che si muove nei meandri sotterranei metropolitani.²⁹² Lo dimostra anche il disegno che precede il ciclo: è lo schizzo della sezione laterale umana dove sono messi in evidenza tutti i nervi della testa e del collo di un individuo.²⁹³ Se il «Transit-Künstler» dispone solo di nervi e di un fine fiuto per le coordinate, se il suo è «ein millionenfach zerlegtes Ich», e ancora, se egli si muove fra

²⁹⁰ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 63.

²⁹¹ D. GRÜNBEIN, *Strofe*, p. 96.

²⁹² Per un'analisi di questi componimenti è utile lo studio di R. WINKLER, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*, cit., in particolare al capitolo 2.2.3, *Drinne spricht draußen. Niemand's Land Stimmen* (pp. 52-57).

²⁹³ Riferimento che rimarrà ad esempio anche nel ciclo *Trigeminus*, di *FuF* (pp. 299-303).

«Niemandsländer» e «Zwischenzonen» ecco che il componimento che ne potrà scaturire sarà esattamente corrispondente a *Unten am Schlammgrund*. Il titolo indica che il luogo da cui parla l'io lirico è un fondo melmoso sotterraneo: il soggetto al primo verso è genericamente «auf dem Boden gesunken», ma poco dopo il poeta precisa che si tratta di un io «stanco in una metropolitana». La situazione dunque è quella del viaggio, del transito verso un luogo imprecisato: non interessa infatti dove questo soggetto stia andando, ma semplicemente il fatto che la sua sia una condizione di *transitio*. «Was fährt, das fährt», si chiede una voce fra parentesi nelle prime righe. Ad un certo punto infatti il lettore non sa più se l'io lirico stia facendo effettivamente un viaggio in metropolitana o se non si tratti piuttosto di un viaggio tutto cerebrale: «sotto, sul fondo melmoso delle strade» non ricorda soltanto un «nonluogo» metropolitano, ma allude anche a ciò che c'è sotto la scatola cranica, ai ricordi nei quali l'io oscilla, «una lenta carrellata attraverso le lacune / di un cervello scisso». Possono essere sia ricordi della musica ascoltata durante la mattinata (il componimento si svolge nell'oscurità, della notte oppure del cerebro), ma anche ricordi di una storia passata che si presentano davanti all'io lirico come luci abbacinanti, nell'immagine del guaire e dell'ululare di un «dupo dei binari» («Lichtpunkte, Schreie / und jähe Blendungen / auf einer / Unendlich schleichenden / Schnellen Fahrt / ohne das Jaulen, / ohne das Heulen des Schienenwolfs»).²⁹⁴ E qui però la categoria del «nonluogo» grünbeiniano inizia già a sgretolarsi. Nel termine «Schienenwolf» si cela infatti un importante riferimento storico: esso è una macchina utilizzata soprattutto da Hitler durante la seconda guerra mondiale, che aveva la funzione di distruggere i binari per rendere inutilizzabili al nemico le ferrovie. Il rimando è inoltre intertestuale perché la parola viene utilizzata da Arno Schmidt nella variante di «Schwellenreißer» nel suo racconto *Leviathan*, del 1945, come simbolo del male. Il leviatano, il grande organismo statale hobbesiano, è ripreso a mio avviso anche nella poesia di Grünbein poiché l'autore, ad un certo punto, fa riferimento ad un individuo «rimasto infilato in uno / di questi esofagi della città».²⁹⁵ Ad ogni modo che sia effettivamente un viaggio in metropolitana o nel cervello dell'individuo non importa, perché tutto corrisponde a una zona di mezzo, «mitten im Zwischendrin», «in der Mitte von Nirgendwo», oppure, peggio ancora, il soggetto si ritrova in un luogo di illusioni, nella caverna di Platone. La ripresa del mito della caverna, descritto da Grünbein successivamente, ha una funzione specifica all'interno del testo, dal momento che ripropone una situazione simile a quella nella metropolitana:

²⁹⁴ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 115.

²⁹⁵ Ivi, p. 116.

So dämmerst du
wieder einmal
mitten im Zwischendrin:

»In der Mitte von Nirgendwo«

Oder schlimmer noch
wie in Platos Höhlengleichnis.
Alles entrinnt
Wo ein Gemäuer die Blicke schwärzt
Hinterrücks auf die deutlichen Dinge
Sonnlichtgetränkt.
Nur ihr Abbild ist sichtbar:
Halbschatten entzündeter Dünste
In Werbespots hingehaucht,
Fotografien in Hochglanz,
Illusionen gelackter Dinge,
Scheinfrüchte im Hologramm,
Tropfen kandierte Schweißes
und diese großen Brocken
Erotisierter Luft
unter 500-Watt-Strahlen
hoch aufgetürmt.²⁹⁶

Dentro la caverna gli sguardi si oscurano mentre dietro le spalle stanno gli oggetti imbevuti della luce del sole. Di essi rimane soltanto l'immagine che i prigionieri di Platone vedono alla parete: mezze ombre, fotografie, illusioni, ologrammi sotto una luce a 500 Watt. Anche il soggetto stesso è solo una «Imago im Niemandsland».

Karen J. Leeder osserva che un motivo molto comune nella letteratura a partire dagli anni '60 è il viaggio da Bahnhof Zoo a Friedrichstraße, fra le due metà della città divisa. Il viaggio non è possibile per gli *Hineingeborene*,²⁹⁷ così che i mezzi della U-Bahn e della S-Bahn acquistano delle connotazioni particolari nell'opera degli scrittori più giovani. Per la Leeder, ad esempio, i due testi di Grünbein «si focalizzano sulla metropolitana come l'anima

²⁹⁶ Ivi, pp. 116-117.

²⁹⁷ A questo riguardo trovo interessante l'osservazione proposta da Gerhard Friedrich, il quale in relazione alla celebre poesia che apre *Schädelbasislektion* nota: «L'espressione "Io sono" (qui nella forma del "tu sei") viene degradata e topograficamente marginalizzata in quanto percezione illusoria della somma di ogni singolo componente del proprio corpo, e privata così della sua tradizionale centralità. In ciò si rispecchia senza dubbio anche l'esperienza di una marginalità, di un "io" che vive alla periferia della società, comune alla generazione di Grünbein, in particolare a quella cresciuta e vissuta nella DDR».

Il «margine» quindi, sia esso il confine del cane di *Portrait des Künstlers* oppure della tavola anatomica, oppure la metropolitana, è il luogo di una certa generazione di autori. G. FRIEDRICH, *Panorami cerebrali. La lirica di Durs Grünbein*, in A. CHIARLONI, G. FRIEDRICH (a cura di), *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, Alessandria, Dell'Orso, 1999, pp. 233-261 (p. 237).

unter den Füßen verpachtet?³⁰⁴

Il passeggero della metropolitana è tranquillizzato e allo stesso tempo confuso «dietro la fronte murata» («Stirn» ritorna di nuovo come eco benniano), di una Berlino ancora divisa. Ai versi successivi le allusioni si fanno ancora più interessanti: «quando ti volti / si svolta in te anche la paura» è interamente giocato sull'allitterazione di “we”, “wen”, nonché su un gioco semantico che avvicina attraverso un politptoto due declinazioni della parola Wende («wendest» e «wendet»), mentre ancora ritorna il «Niemandsländ». Il processo insomma è molto analogo alla poesia precedente poiché l'espedito esterno del viaggio metropolitano cala il soggetto in un mondo sotterraneo interiore, quello del suo cervello e dei suoi ricordi: «raschelndes Zwielicht / vorm Abstieg in eine Dunkelkammer / Druckausgleich: / Von lauwarm zu steinkühl, / von blickfern zu hautnah, / vom Außen nach Innen».³⁰⁵ La discesa nella camera oscura è quindi sia la discesa nella metropolitana ma anche quella all'interno dell'individuo, dal tiepido al freddo, dal lontano al vicino, dal fuori al dentro (vedremo che il motivo sarà ripreso anche nell'ultima poesia del ciclo, *Inside out outside in*). A poco a poco questa corrispondenza fra il fuori e il dentro appare del tutto sospesa: «ogni collegamento col mondo esterno / appare interrotto, corso / sconosciuto, sei tu signore / su ogni comfort della memoria, / condotto da un senso di equilibrio, / da solo in una metropolitana». Così isolato negli abissi di se stesso e nella constatazione del movimento inesorabile della sua vita, senza ritorno, il soggetto si chiede poi che cosa sia successo veramente fuori – siamo sempre al preterito – «lassù davanti a questa finta / parete divisoria»: il paesaggio che si apre appare di nuovo storico – «trennende Wand» non può non ricordare il muro – mentre la prospettiva spaziale cambia di nuovo. L'io lirico è sottoterra mentre nel mondo esterno, «sotto l'astro fisso falsato» si susseguono «geometrie ed economie», «ironiche architetture» (in *Grazuzone morgens* si leggeva: «entlang der Straßen tobt / architektonischer Kalter Krieg, stalineske / Fassaden, an denen noch immer / kein Riß sichtbar wird / (TRAUM oder TRAUMA) / schattenlos»),³⁰⁶ in un paesaggio «die immer zerrissener wird»,³⁰⁷ sempre più lacerato come il soggetto che lo abita, «presto relitto, presto rovina».³⁰⁸

In questa situazione il soggetto è annoiato e spersonalizzato, perché si riconosce in ogni altro individuo nella metropolitana: «Vollkommene Langweile des Ich / Das sich in jedermann

³⁰⁴ D. GRÜNBEIN, *SBL*, pp. 121-122.

³⁰⁵ Ivi, p. 122.

³⁰⁶ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 24.

³⁰⁷ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 123.

³⁰⁸ Ivi, p. 120.

wiedererkennt, Ende / des Zweiten Jahrtausends / In einer U-Bahn».³⁰⁹ La metropolitana diventa così «einer der letzten Räume unfreiwilliger Vermassung», uno spazio dove l'essere umano in maniera coatta si ammassa. Non solo: U-Bahn è anche «Durchgangsort» («Hier unten am Durchgangsort / rollender Halden, vergessener Deponien / einer neuen Art Dinosaurierfleisch»), luogo di passaggio. In questo caso, Grünbein, secondo Döring, si inserisce in un discorso più ampio sulla sociologia e sulla etnologia della città, e il riferimento ai «nonluoghi» di Augé, luoghi di transito tipici della surmodernità diventa solo apparentemente immediato:

Durchgangsort meint einen Ort, den man aufsucht, nicht um zu bleiben, sondern um ihn zu durchqueren, und zwar nicht allein, aber in gemeinsamer Anonymität. Ethnologe Marc Augé hat solche Durchgangsorte sogar als „Nicht-Orte“ bezeichnet – zu ihnen zählen Autobahnen, Flughafen-Lobbys, Shopping-Malls etc. Die Mehrzahl unserer sozialen Lebensvollzüge zwischen Wohn- und Arbeitsort spielen sich – nach Augé – in solchen Transiträumen ab, die öffentlich zwar noch sind, aber strukturell nicht mehr z.B. die Begegnung mit dem Fremden forcieren [...] sondern in geteilter Einsamkeit nunmehr durchquert werden.³¹⁰

I luoghi di transito descritti da Augé, come abbiamo visto, predispongono l'essere umano ad una “contrattualità solitaria”, solitudine ribadita più volte dal poeta nel corso del componimento: «in einer U-Bahn allein»; «Einsamkeit»; «alleinzusein». Döring si chiede però quanto la U-Bahn descritta da Grünbein³¹¹ come «Durchgangsort» si discosti oppure corrisponda ai «Transiträume» descritti da Marc Augé: da una parte la metropolitana non funziona completamente come la categoria della surmodernità di Augé. Essa per Döring è piuttosto «anachronistischer Rest einer traditionellen großstädtischen Öffentlichkeit, in der sich durchaus Erfahrungen und Affekte der alten Moderne reproduzieren lassen».³¹² Il mondo sotterraneo descritto da Grünbein è per lo studioso a metà «scenario di un film sotterraneo» – si pensi a *Metropolis* di F. Lang – e un mondo mitico («Hadesstiegen», «Schattenvolk»). Aggiungerei che la categoria dei «nonluoghi» augéana è applicabile solo parzialmente alla poesia grünbeiniana: ritornando infatti alla triade di caratteristiche necessarie a fare di un luogo un «nonluogo», ovvero che sia non-identitario, non-relazionale, non-storico, sembra che questi tre elementi nel testo grünbeiniano siano facilmente confutabili: il soggetto si

³⁰⁹ Cit. in J. DÖRING, *Großstadtlyrik nach 1989. Durs Grünbeins In Tunneln der U-Bahn und Bert Papenfuß' hunger, durst und sucht*, cit., p. 101.

³¹⁰ Ivi, p. 102.

³¹¹ La U-Bahn si trova anche nella poesia *Bayerischer Platz*: «Aber heute die Kirschblüte, die einen umschäumt, / Kaum taucht man aus kühlem U-Bahn-Schacht auf». D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 97.

³¹² J. DÖRING, *Großstadtlyrik nach 1989. Durs Grünbeins In Tunneln der U-Bahn und Bert Papenfuß' hunger, durst und sucht*, cit., p. 103.

relaziona, seppur *ex negativo*, con i suoi simili – «eine träge Masse war ich, / ein Passagier / unter Tiermasken flüchtig» –; riflette sulla sua identità, per quanto frammentaria e atomizzata, separata e riunita; e da ultimo egli, fingendosi «ortlos» e «zeitlos» riflette tra le righe sulla storia, facendo dei tunnel della metropolitana l'immagine di una Berlino post-DDR che si ricorda del suo passato.

La conferma è data anche dal componimento successivo, dal titolo *Vorm Fernseher die Toten*, in cui il soggetto, che fino a poco prima si trovava in un mondo sotterraneo, ora vuole uscire: «wir wollen raus hier, hört ihr. Wir wollen raus», dichiara una voce collettiva per ben due volte verso la fine del testo. E alla fine delle mani aiutano a uscire lentamente, «es war wie ein Film / der *Das Ende des Wartens* hieß. Amigo, erleichtert / Sah ich, es war vorbei, die Geduld verbraucht».³¹³ È significativo che anche nella celebre poesia dei sette telegrammi, *12 novembre 1989*, Grünbein, tre giorni dopo la caduta del muro scrivesse: «Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt. / Wehleid des Wartens [...]»,³¹⁴ un'attesa che nel testo successivo dei sette telegrammi diventa «Ende der Pause, Amigo».³¹⁵

Anche se la categoria del «nonluogo» non può essere applicata quindi al ciclo *Niemand's Land Stimmen* sicuramente un «nonluogo» grünbeiniano, questa volta al pari di *Von den Flughafen* e *Kosmopolit*, è rappresentato dalla poesia *Ostbahnhof*, delle *Strophen für übermorgen*. Il testo fa parte di una serie di componimenti dedicati alla città di Berlino, ma scelgo di trattarlo in questa parte della mia analisi perché a differenza degli altri luoghi³¹⁶ si tratta questa volta di un «Transitraum» allo stato (quasi) puro:

Unter dem Gleisbett liegt das Paradies der Mäuse.
Sie huschen lautlos über Stahl und grauen Schotter
Und sind verschwunden, eh der nächste Zug einfährt.
Der Schwanz als letztes zittert lange noch vorm Loch.

Kurzsichtig träumt man ihnen nach. Dort wohnen sie
In einem Nest aus Schrauben, Zigarettenskippen, Müll.
Ihr lieben Bahnofsgeister, ahnt der Reisende, was er
Euch, den Gesandten aus dem Untergrund, verdankt?

Daß er davonkommt heil nach Wien und Warschau?
Er überfliegt die Zeitung, und die Landschaft draußen,
Zum Märchenbild verkleinert, gleitet stumm vorbei.
Kein Unglück reißt ihn unterwegs aus seinem Schlaf.³¹⁷

³¹³ D. Grünbein, *SBL*, p. 126.

³¹⁴ Ivi, p. 152.

³¹⁵ Ivi, p. 153.

³¹⁶ Ivi, rispettivamente p. 96 e p. 97.

³¹⁷ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 93.

La prospettiva è simile ai componimenti precedentemente analizzati, poiché il poeta sceglie di nuovo di parlare “dal basso verso l’alto”: nell’*incipit* della poesia i protagonisti sono i topi che abitano le stazioni, e che «senza rumore sgusciano su ghiaccio e ghiaia grigia / e ogni volta spariscono prima che arrivi un treno». ³¹⁸ I topi, gli abitanti dei rifiuti urbani, sono, scrive il poeta, «spiriti della stazione», «inviati del sottosuolo», messaggeri da quella «Unterwelt» da cui parlava l’io lirico nei testi di *Niemands Land Stimmen*. Nella terza quartina lo sguardo del poeta si alza e si poggia su quello del viaggiatore, inconsapevole di dover essere grato ai topi per «arrivare sano e salvo a Vienna e a Varsavia», mentre si addormenta al finestrino del treno leggendo un giornale.

Peggior è la sorte che tocca ai protagonisti di altri testi. Nel ricordo dell’Ade, ma anche nella considerazione che Grünbein esprime alla fine del testo *Von den Flughafen*, bisogna tenere presente che i luoghi di transito sono anche i luoghi della caducità umana, luoghi di morte, ³¹⁹ come accade nei due componimenti posti dopo la poesia *Inside out outside in*:

In einer U-Bahn, früh am Morgen, lag ein Toter
Erwürgt mit einem Draht. Aus seinen Ohren quoll
Musik aus einem *walkman* irgendwo im Innern

Der Lederjacke, blutverschmiert. Sein kahler Schädel
Hing über die zerstochnen Sitzbank wo mit Filzstift
In Kinderschrift geschrieben stand »Du Arschloch!« ³²⁰

In questo primo breve testo in una di quelle mattine che tanto ricordano la *Grauzone morgens* della prima silloge, in una metropolitana giaceva il cadavere di un uomo strangolato con un laccio. Dalle sue orecchie fuoriusciva la musica di un *walkman* e la sua giacca di pelle era sporca di sangue. Il testo si chiude in maniera sarcastica: il cranio rasato del morto pende da una panchina dove impera, in una grafia infantile, un volgare epiteto. Nessuna dignità alla morte qui: è la «Scheiß Sterblichkeit» dei primi testi che viene messa in scena, l’assoluta

³¹⁸ D. GRÜNBEIN, *Strofe*, p.123.

³¹⁹ Così accade, ad esempio, anche nel componimento *Berlin Posthum* (EN, p. 11), dove l’io lirico non si trova in una metropolitana, ma in un taxi in una mattina di Dicembre. Passando davanti ai muri cimiteriali («im Taxi, an Friedhofsmauern vorüberfahrend»), l’io lirico diventa geloso dei morti, «coloro che ce l’hanno fatta». La città diventa uno scenario di morte, tanto che il soggetto non riesce a contare con le dita delle sue mani tutte le ditte di onoranze funebri che ci sono nel tratto da casa sua alla stazione («so viele Bestattungsfirmen gibt es entlang / Der Strecke von der Haustür zum Bahnhof [...]»). Mentre la città di mattina si sveglia – Grünbein qui inverte il *topos* dell’inizio con quello della fine – nelle azioni dei lavoratori che la abitano, il cervello rimane freddo penetrato dal cinismo del tempo, assonnato («Fröstelnd das Hirn, exklusiv vom Zynismus der Zeit penetriert, / Reagiert mit Schläfrigkeit»). Mentre nel viaggio verso la stazione la radio riporta le notizie dal mondo del denaro, che sembra quasi un aldilà, nella città aleggia un’atmosfera di morte, esemplificata, quasi alla fine del testo, con il cartellone pubblicitario della svendita di bare funebri, in cui impera la scritta «Schon mal vorausgedacht?».

³²⁰ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 136.

spersonificazione di un uomo qualunque che muore senza nome mentre la vita va avanti indifferente, nell'immagine della musica che continua a fuoriuscire dalla sue orecchie.

Nel testo successivo persiste il motivo del cadavere:

Verzagt. – Im Schießfach eines Fernbahnhofs in B.
Fand sich die Leiche eines neugeborenen Kindes,
Kaum eine Woche alt. Die Nabelwunde war noch frisch.

Noch war der Name auf der Haut nicht angetrocknet,
Kaum sichtbar das Geschlecht, da lag das Bündel
Schon festverschnürt bereit zur Reise

In einen andern Automaten-Limbo, in andres Licht.³²¹

Disperato, nel deposito bagagli di una stazione di un luogo non specificato – «B.» è facilmente un'allusione a Berlino – si trovava il cadavere di un neonato di nemmeno una settimana di vita. Non aveva fatto in tempo a cicatrizzarsi la ferita dell'ombelico, né il suo nome ad asciugarsi nella sua pelle o il suo sesso ad uscire del tutto che il piccolo, legato con lo spago, era già «bereit zur Reise», pronto al trapasso verso la morte. Anche nella poesia posta fra *Vorm Fenseher die Toten* ed *Inside out outside in*, legata ai due componimenti appena citati non solo per il tema ma anche per l'analogia cornice grafica, similmente al ciclo *In der Provinz*, che analizzeremo fra poco, il testo inizia con l'indicazione di un luogo: «Berlino», posta come se fosse all'inizio di un articolo di cronaca. E in effetti di cronaca si tratta, poiché la situazione descritta è quella di un altro cadavere, rimasto per tredici settimane dritto davanti alla televisione che continuava a funzionare, come il *walkman* del cadavere alla stazione. L'*interieur* è però stavolta domestico: un fetore di decomposizione investe la stanza mentre una luce tremolante si scorge da dietro le tende, mentre più tardi saranno le ossa del cadavere a rilucere:

Berlin. Ein Toter saß an dreizehn Wochen
Aufrecht vorm Fernseher, der lief, den Blick
Gebrochen.
Verwesung und Gestank im Zimmer,
Hinter Gardinen blaues Flimmern, später
Die blanken Knochen.
Nichts
Sagten Nachbarn, die ihn scheu beäugten, denn
Sie alle dachten längst dasselbe: »Ich hab's
Gerochen.«
Ein Toter saß an dreizehn Wochen...
Es war ein fraglos schönes Ende.

³²¹ Ivi, p. 137.

Come del corpo del cadavere rimarranno, sarcasticamente, solo le ossa, anche della comunità circostante non resta che il sarcasmo con cui i vicini curiosi dicono «ich hab's / gerochen», ne ho sentito l'odore, e naturalmente, al verso finale, il sarcasmo del poeta che sentenzia: «un morto sedette per tredici settimane... / senza dubbio una bella fine. / svolta secolare».³²³

I «nonluoghi» grünbeiniani possono costituirsi in un generico *In* e *Out*, dentro e fuori, ma anche in questo caso la genericità del luogo è solo parziale. In una riflessione negli appunti berlinesi a proposito di quell'«immagine ridicola di nome Repubblica Democratica Tedesca», infatti, Grünbein fa riferimento ad una poesia del poeta americano Robert Frost, *Mending Wall*, in cui l'io lirico ironicamente si interroga, prima di costruire un muro, su che cosa stia «murando dentro» – *walling in* – e su cosa stia murando fuori – *walling out* –. Con la stessa indecisione, osserva il poeta, nemmeno in Germania nel 1961 durante la costruzione del muro di Berlino si sapeva, in realtà, che cosa si stesse murando dentro e che cosa si stesse murando fuori. L'epilogo della paradossale costruzione del muro è una specie di disorientamento spaziale esperito sia ad Est che ad Ovest, soprattutto nella notte della sua caduta:

Die Eingemauerten zeigten sich als die Ausgemauerten, und auf einen Streich war der Spuk vorbei. Keine zwölf Stunden später war jedem Diplomaten klar: die DDR hatte aufgehört zu existieren. In oder out, eine einzige Silbe war ihm zum Verhängnis geworden.³²⁴

In e *out* è anche il tema del quarto componimento del ciclo *Niemand's Land Stimmen*, dove l'accento sul dato spaziale (dentro o fuori) diventa un vero e proprio gioco illusionistico perché ciò che è all'interno è all'esterno, e ciò che è fuori è anche dentro. Il risultato di questa apparente confusione è la lunga poesia *Inside out, outside in*. Essa, sulla scia dei due testi già analizzati *Unten am Schlammgrund* e *In Tunneln der U-Bahn* è un coacervo di associazioni, frammenti, immagini. Secondo Gerhard Friedrich il *Leitmotiv* del testo è la «decomposizione dell' "Io" attraverso una sorta d'entropia del "soggetto" [...]. Qui invece l'interno – lo spazio

³²² Ivi, p. 127-128. Per un commento sulla poesia cfr. anche con M. FISCHER, «Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen». *Zur Großstadthematik im Werk Durs Grünbeins*, R.S. KAMZELAK (a cura di), «Historische Gedächtnisse sind Palimpseste». *Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies*, Paderborn, Mentis, 2001, pp. 31-32.

³²³ Rinvio al commento sulla poesia di L. REITANI, «Berlin. Ein toter saß an dreizehn Wochen...». *La morte in diretta*, in A. CHIARLONI, R. MORELLO, (a cura di), *Poesia tedesca contemporanea*, Alessandria, Dell'Orso, 1996, pp. 269-273. Cfr. anche con G. CORDIBELLA; *Il sarcastico di Dresda. Zur Grünbein-Rezeption in Italien*, in K. BREMER, F. LAMPART, J. WESCHE (a cura di), *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, pp. 57-76 (in particolare pp. 62-63).

³²⁴ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 73.

del soggetto – è contiguo all'esterno – allo spazio degli oggetti. La barriera è pertanto caduta: Inside out outside in». ³²⁵ Lungo il componimento i segni di una critica alla società dei consumi e dei mezzi di comunicazione di massa si interseca ancora una volta ad alcuni riferimenti storico-politici, riferiti alla storia della Germania, e ad alcuni *topoi* cari alla poesia grünbeiniana, come il «Müllberg», oppure come quella capsula di papavero dove l'io lirico sogna, che ricorda alcune poesie di *Falten und Fallen*. ³²⁶

In conclusione si può dire che soltanto alcuni dei «Transiträume» grünbeiniani sono rispondenti alla definizione che ne dà Augé: lo sono nella loro scelta – si parla di stazioni, di aeroporti, di metropolitane – ma non lo sono quasi mai nella loro essenza, che decifrata cela il volto di luoghi e di epoche riconoscibili.

2.3. Berlino, *Transit-* ed *Erinnerungsraum*

La città di Berlino viene descritta, nel saggio *Transit Berlin*, come segue: «wenn es stimmt, daß jenes großangelegte soziale Experiment im Osten zu einem anderen anthropologischen Typus geführt hat, dann ist Berlin wie kein anderer Ort in Europa prädestiniert, dies zu bezeugen». ³²⁷ Berlino è insomma l'esempio perfetto della recente storia tedesca, una storia che va su due binari paralleli, su due modelli politico-economici e sociali, diversi tanto quanto lo erano le popolazioni native per i missionari europei. Berlino era l'occhio del «ciclone», luogo di isteria che vedeva concorrenti «Markt und Marx», capitalismo e comunismo. ³²⁸ Dopo aver descritto le caratteristiche del «Transitkünstler» Grünbein sposta la sua attenzione di nuovo sul luogo in questione, Berlino:

Berlin ist für ihren Film aus endlos sich überlagernden Bildern der beste Drehort, eine Art hastig von zwei Weltmächten eingerichtetes Realitäts-Studio, ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte, ein preußisch-protestantisch-sozialistisches Cinecittà aus Parodiestraßen, Hinterhöfen, Bürozentralen, Villen, Museen, Schienennetzen – irrwitzig bis in die kleinsten Nischen mit winzigen Fallen gespickt oder an manchen Stellen, wo der märkische Sand offen zutage tritt, einfach nur flächig leergefegt, der ideale Kulissenstellplatz. Auf dieser Drehscheibe zwischen Ost- und Westeuropa, die demnächst Hauptstadt werden soll, erwachen sie als die ersten mit dem neuen Schwindelgefühl, das für den Transit-Künstler, anderswo längst der gewöhnliche

³²⁵ G. FRIEDRICH, *Panorami cerebrali. La lirica di Durs Grünbein*, cit., p. 259.

³²⁶ Come anche nel caso dei seguenti versi: «Als ich noch ein Foetus war / Sperrte man miche in // Labyrinth der Plazenta / Hieß mein warmes Heim // Wo ich schaukelnd fast ein Jahr / Über mir allein // Wie auf Meeren trieb». D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 132.

³²⁷ D. GRÜNBEIN, *Transit Berlin*, cit., p. 138.

³²⁸ Ivi, p. 139.

Typus, so charakteristisch ist. In hiesigen Breiten sind sie die ersten Rückkehrer aus jenem langen Alptraum Geschichte.³²⁹

Berlino diventa il *set* del «jet-setter» contemporaneo, uno *studio* allestito da due potenze mondiali, una Hollywood di elementi scenici mobili della più calda storia europea, Cinecittà «prussiana, protestante e socialista», destinata a diventare capitale, «piattaforma rotante» fra l'Est e l'Ovest Europa. La sensazione che questa città crea è quella di uno «Schwindelgefühl», un sentimento di vertigine caratteristico del «Transit-Künstler». In questa città, Berlino, gli artisti sono «i primi rimpatriati dal quel lungo incubo chiamato storia». Basta questa affermazione a farci capire due cose: innanzitutto come Berlino sia solo in parte interscambiabile con qualsiasi altra città – lo è nelle sue manifestazioni più superficiali, quelle comuni ad ogni altro centro, ma non nella sua anima, nella sua storia. Conseguentemente l'artista del transito non è soltanto colui che è abituato a viaggiare da un luogo a un altro: egli è il primo rimpatriato, di ritorno da un viaggio ben preciso, un incubo storico durato quarant'anni. Non sono del tutto d'accordo quindi con la tesi proposta da Gerhard Friedrich, secondo cui «Berlino era predestinata a divenire il luogo, o meglio il non-luogo per eccellenza di progetti oscillanti, eternamente sfuggenti a qualsiasi vincolo», nonostante si possa condividere l'idea di «una costante tensione al superamento dei confini, anche nel senso più concreto del termine».³³⁰

Berlino secondo la mia opinione è «nonluogo» solo se della città Grünbein coglie il lato prettamente metropolitano, come ad esempio la U-Bahn. Quando però egli si aggira nella topografia berlinese la città non è più «nonluogo», ma diventa piuttosto *Erinnerungsraum*, luogo di memoria. Nel saggio *Der große Bluff. Eine Berlinade*, il poeta si chiede che cosa sia la città di Berlino: la risposta, in esergo di questa sezione, è che Berlino è come un sacco bucato, riempito di ogni cosa possibile, di molto ciarpame storico e di una certa quantità di cianfrusaglie urbane, e di qualche principio, soprattutto prussiano. È la città dell'ozio collettivo, una «palude occidentale-orientale» di caffè e di negozi,³³¹ ma è anche una città dove si susseguono le vicende storiche.³³² Berlino è altresì un «Vakuum», uno spazio vuoto che ha la caratteristica di riempirsi sempre di nuovo, non importa di che cosa ma l'importante

³²⁹ Ivi, pp. 141-142.

³³⁰ G. FRIEDRICH, *Panorami cerebrali. La lirica di Durs Grünbein*, cit., p. 235.

³³¹ D. GRÜNBEIN, *Der große Bluff. Eine Berlinade*, cit., p. 127.

³³² Ivi, p. 128: «Einmal Hochburg der Angestellten, Mitteleuropa als Zentrale des sachlichen Realismus, einmal quallige Kapitale eines aufquellenden Reiches, später ein Trümmerhaufen für verlorene Seelen, heute ihr föderales Rückzugsgebiet, ein Mottensofa am Straßenrand und ein ausgeweideter Kulturpalast, etwas tief Unterirdisches immer, Labyrinth aus Bunkern und U-Bahn-Tunneln, zuletzt Hort bummernder Techno-Parties, doch kaum tritt man ans Licht hinaus auf eine der gewaltigen Brachflächen, fallen die Mauern, man sieht die Sternklare nacht und anderntags das seltsame Blau unter Deutschlands Himmeln».

è che abbia un certo «Unterhaltungswert», un valore di intrattenimento. La città corrisponde ad un «provisorisches Nirgendwo», una metropoli e una Gerico insieme; fu anche «un grande bluff», come il poeta dichiara nel titolo, una promessa non mantenuta, una città doppia, un «historisches Provisorium»,³³³ in cui la toponomastica cambia con il cambiare del governo. Se quindi nel saggio *Mein Babylonisches Hirn* Grünbein descrive il cervello babilonico del poeta che si aggira attraverso scene urbane e pinacoteche («Das Babylonische Hirn, heute die Grundausrüstung des Dichters, geht durch die Szenen der Städte wie durch Gemäldegalerien. Teleskopisch nähert es sich den Sternen genauso wie einer Mauerecke im Alten Rom»),³³⁴ un artista eclettico che si avvicina indistintamente alle stelle e alla Roma degli antichi, creando fra loro delle iperboli fatte di connessioni e di allusioni, lo è certo, ma da una prospettiva ben precisa, che non risponde all'intento di creare connessioni fini a se stesse, ma come accadrà con la Roma di Giovenale, di cercare, attraverso la relazione con il passato, di far parlare il presente.

La sezione dedicata a Berlino si apre con una poesia significativa, apparsa nelle *Strophen für übermorgen* dal titolo *Transit Berlin*. Il testo si mostra particolarmente interessante per la nostra analisi perché nella poesia sono racchiusi i due significati principali che assume il *Großstadtgedicht* del poeta. Nonostante lo scenario berlinese sia celato dietro molti dei suoi testi fin da *Schädelbasislektion*, è con *Nach den Satiren* che la città inizia ad acquistare per il poeta uno *status* particolare. Berlino, si potrebbe riassumere così il suo significato, è per il poeta simbolo e prova di quella poetica del transito di cui parla nell'omonimo saggio, *Transit Berlin*, fenomeno postmoderno e postutopico colto dagli occhi del *flâneur* contemporaneo, il «Transit-Künstler», «verspäteter Kosmopolit, so lange eingesperrt hinter Mauern, blieb dir nur Schnellkurs».³³⁵ Dall'altra però Berlino, non così diversamente da Dresda, è luogo di memoria, non più rovina, ma retaggio ricostruito di un passato che il poeta custodisce e rievoca grazie ai suoi versi. L'*incipit* della poesia non è così dissimile da quello di *Von den Flughafen* o *Kosmopolit*, poiché l'io lirico è colto in transito, in una situazione abituale di ritorno da un viaggio:

Nach jeder Reise stechender vertraut ist mir die Stadt,
Ihr Straßenbild, das familiäre All, solange anonym.
So preist ein Metzger scharf den Ladenschlußrabatt.
Mit seinen Kirchen, dörflich, döst Berlin, das Ungetüm.

³³³ Ivi, p. 129.

³³⁴ D. GRÜNBEIN, *Mein Babylonisches Hirn*, cit., p. 33.

³³⁵ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 13.

La lontananza dalla città crea le basi per la costruzione di un rapporto confidenziale con essa ad ogni ritorno: il «familiare tutto»³³⁶ è tolto dall'anonimato proprio di chi ci vive da sempre e acquista un valore peculiare. L'immagine tranquillizzante di una Berlino che dorme, «paesana con le sue chiese», è però presto sostituita da quella, di gusto tutto espressionista,³³⁷ di un mostro («das Ungetüm»).

Il tono permane nei versi successivi, anche se la connotazione cambia di significato:

Nach all den Schrecken besenrein prahlt Klios Bühne.
Die Erde, untertunnelt, hat hier lang genug gebebt.
Charlottenburg, der Schloßpark, fern von Unheil grün,
Grüßt durch das Taxifenster. Auch der Westen lebt.

Man ahnt die Achse noch. Matt schimmert, als Kopeke,
Das Sowjetdenkmal zwischen Tor und Siegessäule.
»Germania«, sehr bescheiden, ist nun eine Apotheke.
Geschlachtet sind sie, Wilhelms bronzne Gäule.

Dopo «all den Schrecken», tutti gli orrori, la città è «tirata a lustro», oramai ricostruita «la scena di Clio». Il riferimento mitologico qui è interessante: Clio, figlia di Zeus e di Mnemosine, ovvero del rappresentante della potenza e della memoria, è la musa della storia. Ciò significa che la città, teatro della storia, interessa al poeta perché nella sua patina ormai contemporanea è custode di una memoria che egli cerca di ritrovare. Mentre il suolo, scavato dai tunnel, ha tremato a lungo, il castello di Charlottenburg, che aveva subito gravi danneggiamenti, è «in salvo / dai guai» e, sempre per rimanere nella personificazione della città, sembra salutare l'io lirico, di nuovo in transito, questa volta all'interno di un taxi. La conclusione della seconda quartina – «auch der Westen lebt» – fa fare un balzo alla «scena di Clio» di circa 40 anni, poiché il poeta, dalla prospettiva di una Berlino post-riunificazione, si accorge che anche l'Ovest vive.

Nella strofa successiva l'io lirico dichiara che «l'asse si sente ancora», frase che a mio avviso assume due significati: da una parte infatti la scelta lessicale richiama subito alla memoria l'asse Roma-Berlino, ovvero il patto d'intesa stipulato dall'Italia e la Germania il 24 Ottobre 1936; dall'altra invece si riferisce a uno dei due assi, quello Est-Ovest,³³⁸ che per Hitler e Speer dovevano costituire il fondamento del progetto di rinnovamento della città, perché

³³⁶ D. GRÜNBEIN, *Strofe*, p. 119.

³³⁷ Penso, di nuovo al ciclo di sonetti su Berlino di Georg Heym, in cui la città è descritta sotto le spoglie di Baal o di Moloch.

³³⁸ L'Asse Nord-Sud ritorna invece alla memoria nel ciclo di poesie *Berliner Runde*, nel componimento che porta l'indicazione di luogo *Anhalter Bahnhof*, stazione chiusa da Hitler proprio per favorire il traffico sulla direzione Nord-Sud.

potesse diventare la «Welthauptstadt Germania». Al centro dell'asse si trovava la Siegesäule, la cosiddetta Elsa d'oro, spostata dalla sua postazione originaria, vicino al Reichstag, sulla Strada del 17 Giugno al centro dell'asse e sulla linea della porta di Brandeburgo, «un monumento sovietico» che riluceva come una «copeca», valuta russa.

La prospettiva ritorna però di nuovo al presente: del mito della «Welthauptstadt Germania» infatti non rimane altro che un'omonima catena di farmacie. L'ultima strofa riprende specularmente la prima nel tema del ritorno a casa:

Mag sein, daß Heimkehrn milde stimmt. Man ist bereit,
Die meisten Sünden zu verzeihn aus Stahlbeton und Glas.
Der Großstadtmensch, gereizt, sein eigener Papagei,
Hat mit den Gitterstäben schnäbelnd seinen Spaß.

Er kennt die Klimazonen seiner Stadt, die Intervalle
Im dichtesten Verkehr, den lauschigen versteckten Platz.
Kein Blick dem Fremden dort im Zentrum: in der Falle.
Ach was, Berlin. Das paßt in einen Nebensatz.

«Forse», osserva l'io lirico, «tornare a casa ci concilia». La nostalgia, placata con il ritorno, mitiga il sentimento che il viaggio – non si tratta più che altro, attraverso i luoghi, di un viaggio nella memoria? – aveva scosso, il ricordo della distruzione che perdona l'obbrobrio delle nuove costruzioni di «cemento e vetro». ³³⁹

Il «Großstadtmensch» non è altro che un pappagallo, imitatore di se stesso e degli altri uomini, uno che conosce, della città, soltanto le sue manifestazioni più superficiali, che accomunano ogni metropoli: i climi, gli intervalli nel traffico, una piazza romantica. Egli possiede l'indifferenza verso l'altro – «non uno sguardo al forestiero in centro: in trappola» – e verso la sua città, adatta ad una «frase secondaria». Il «Großstadtmensch» è un esperto in materia mondana, che sa dove comprare buon vino o farsi fare un abito su misura, come evitare gli ingorghi e le dimostrazioni della città e dove gettare il suo denaro:

Hier haut ihn keiner über Ohr. Der Kenner weiß genau,
Wo man Champagner kauft und seinen Maßanzug bestellt.
Ein Anruf, und er meidet Stau und Demo, bauernschlau.
Den Ku'damm streift er bloß. Da rollt es hin, das Geld.

Die Goldnen Zwanziger, pomadig glänzend der Asphalt.

³³⁹ Nel saggio *Der verschwundene Platz* Grünbein dichiara che il suo «Stadtraum» non gli deriva dalle gallerie («Passagenwerk») delle vecchie città europee, bensì la loro sistematica ricostruzione dopo che sono state distrutte. ³³⁹

Sind Kino jetzt, ein Sturm im Wasserglas am Kartenschalter.
Die frischvermählte, ruinierte Stadt läßt jede Zukunft kalt.
Hier kann man untertauchen, faul sein, billig altern.³⁴⁰

«Gli aurei anni '20», commenta l'io lirico nella quartina finale, lo splendore di un'epoca, «ora sono cinema», non esistono più, se non nella memoria e nell'arte. Il futuro infatti lascia fredda la città rovinata, appena presa in sposa: il «Großstadt Mensch» qui può impigrirsi, e «invecchiare a buon prezzo», ma anche «untertauchen», come fa il poeta, immergersi attraverso i luoghi nella memoria e riemergere con una poesia.

Sempre nelle *Strophen für übermorgen* almeno altre sei poesie sono dedicate a Berlino: la già vista *Ostbahnhof*, ma anche *Berliner Rapport*, *Audienz in Charlottenburg*, *Bayerischer Platz* e *Museuminsel*. *Berliner Rapport*³⁴¹ è una poesia quasi visionaria: l'io lirico è colto «beim Straßenstreunen» in una città scapigliata («zerrauften Stadt»). La scena esterna è parallela a ciò che si sta svolgendo in un interno, una sala d'aspetto, dove si attende la morte («man ist dabei, sein Leben zu versäumen»). Nella seconda strofa il referente della poesia è un cervello, che «annoiato» e «disoccupato» si ritira nella sua «buccia d'ossa», come accade al granchio sulla spiaggia (chiaro che, nella sala d'attesa verosimilmente di un ambulatorio il termine «Krebs» assume il significato, oltre che di granchio, di tumore). E in effetti si tratta di un corpo malato, con la schiena dorsale rigida, che costringe a camminare piegati mentre la percezione sensoriale del dolore garantisce che si è ancora in vita, ma la morte è in attesa: l'io lirico è corteggiato dal cielo, così decide di rinunciare alla ricerca di un altro luogo («gibt man die Suche auf nach einem anderen Ort»). All'ultimo verso Berlino diventa un «tappeto», che mostra ad un «tu» indefinito – forse il lettore – la sua relazione. La strana associazione di Berlino vista come un tappeto si ritrova anche nella poesia *Museuminsel*, di cui vale la pena citare alcuni versi:

Hoch steht, unnahbar, der Himmel über Europas Mitte.
Ein Flugzeug ritzt ihn, den frostklaren, wie ein Glasschneider auf.
Unten, vor einer Mülltonne, funkeln Scherben im märkischen Sand.
Mit dem Plan in der Hand sucht ein Tourist den alten Mauerverlauf,
Wo der Spreebogen glänzt. Die Stadt ist längst wieder verkittet.
Hier ist dein Rastplatz. Bis hierher bist du gelangt.

Historischer Boden: man klebt an ihm fest. Von oben erspäht,
Ist das Ganze ein Orientteppich, ein Löchriger Filz aus Parzellen,
An den Rändern ausgefranst, immer da, wo ein Wäldchen sich bückt.
Hier und dort ist ein Grünfleck, ein Kanal, ein Ententeich eingenäht.

³⁴⁰ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, pp. 91-92.

³⁴¹ Ivi, p. 83.

Erst bei längerem Hinsehen zeigt sich als Muster: die Zitadelle.
Zwecklos die Flucht. Alle Wege führen ins Zentrum zurück.³⁴²

La prospettiva spaziale nell'*incipit* della poesia è in alto: «alto sta, inaccostabile, sul centro Europa, chiaro / di freddo, il cielo».³⁴³ Esso viene scalfito dal transito di un aereo, che lo taglia come se fosse un vetro, i cui cocci cadono a terra, sulla Marca del Brandeburgo («unter, vor einer Mülltonne, funkeln Scherben im / märkischen Sand»). E qui la prospettiva si sposta, anzi cade letteralmente dall'alto verso il basso, dove un turista, con una mappa di Berlino in mano, cerca di rintracciare il percorso del muro, dove il fiume Sprea si incurva, ma lì non vi è traccia perché «la crepa è da un pezzo stuccata».³⁴⁴

Il suolo, ovvero lo spazio, è storico («Historischer Boden»), dichiara la voce del poeta alla strofa successiva, e «ci rimani incollato». Dall'alto la città sembra «un tappeto orientale», che solo osservato per lungo tempo crea il disegno di una cittadella. Successivamente il poeta passa alla descrizione di *Unter den Linden*, «eine Prachtstraße», «da attraversare a passo di parata». L'occhio ironico tipicamente grünbeiniano di questo fasto però coglie il ridicolo, ovvero il monumento a cavallo di Federico il Grande, che però visto dall'isola dei musei sortisce l'effetto seguente: «ein Pferd zeigt den Hintern, obenauf sitzt ein König, der friert», il cavallo mostra il suo «didietro», mentre sopra di lui il re è infreddolito. Tolta la solennità al monumento e alla sua strada il poeta descrive quindi le manifestazioni banali della vita quotidiana che avvengono in quel luogo: gli autobus gialli che transitano, le fermate, le bobine di cavi, mentre nevicava.

Lo sguardo si sposta di nuovo nella sestina successiva: dall'alto l'isola dei musei sembra un areopago, una delle colline di Atene fra l'agorà e l'acropoli, dove si tenevano delle assemblee volte alla custodia delle leggi contro ogni violazione. Si tratta degli edifici che formano l'isola dei musei, «i templi di Schinkel coi segni del vaiolo, una Neogrecia museale»,³⁴⁵ in mezzo alla quale passa la linea della S-Bahn così definita: «mittendurch schneiden Gleise, rauscht ein Fernzug, in dem bequem / Ein paar tausend Leute die Stadt verlassen an diesem Tag». La vita della metropoli contemporanea, le notizie di attualità – il terrorismo, una calamità naturale – fanno parte di un mondo esterno, mentre dentro il museo tutto appare immobile, sopito, «nella sala degli egizi sonnecchia immoto un coccodrillo di porfido».³⁴⁶ L'interno del museo, come anche quello delle biblioteche, costituisce quella che per Foucault è

³⁴² Ivi, p. 102.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ D. GRÜNBEIN, *Strofe*, p. 129.

³⁴⁵ Ivi, p. 131.

³⁴⁶ Ibid.

un'eterotopia del tempo. L'idea è condivisa dallo stesso Grünbein, il quale nei versi successivi parla del museo come «der Ort, wo die Jahre sich gleichen», il luogo in cui «gli anni si eguagliano, i grassi ed i magri». È ormai calata la sera, mentre il «Transit-Künstler» in una S-Bahn «sprofonda nel traffico serale». Il paesaggio che si vede nel viaggio, mentre si passa davanti a Tiergarten, è un cantiere perenne («Überall Baustellen, daß man längst aufgehört hat, sie zu zählen»).

Gli ultimi due versi sono carichi di suggestione: «das Dunkel, ein vollgefressener Python, verdaut Osten wie Westen. / Wie Berlin eine Insel war einst, so lag Böhmen am Meer». L'oscurità è descritta come un serpente, «un pitone sazio» che si è ingoiato insieme l'Est e l'Ovest, e ora cerca di digerirli. Alla fine il richiamo intertestuale è palese: come la Boemia di Ingeborg Bachmann giaceva sul mare (*Böhmen liegt am Meer*), la Berlino di Grünbein era un'isola.³⁴⁷

2.4. Da *In der Provinz* a *Berliner Runde*: come leggere il tempo nello spazio

Per Vittoria Borsò con il percorso del *flâneur* vengono create nuove forme di produzione dello spazio, che si contrappongono allo spazio del progettista e dell'urbanista.³⁴⁸ Le forme sovversive di produzione dello spazio consistono, per il *flâneur*, nel non attenersi a percorsi dati o nell'avere un obiettivo, un punto d'arrivo: «non gli interessa verso il dove, bensì il dove. Si muove a passi misurati. Ha il suo ritmo. Ora più rapido, ora più lento. Girovaga, si dedica a una sua certa cosa».³⁴⁹ Stefan Matuschek in un saggio dal titolo *Moralist und Flaneur oder Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten?* prende in esame la raccolta *Nach den Satiren*, che risulta una combinazione di satira romana e di moderna poesia urbana, dove Grünbein si inserisce a metà come moralista e a metà come *flâneur*.³⁵⁰ Berlino è per Grünbein come Roma per Giovenale, «Großstadtbild der Verkommenheit»,³⁵¹ di conseguenza il titolo *Nach den Satiren* sarebbe da tradurre come “secondo” le satire di Giovenale. Ernst

³⁴⁷ Il riferimento all'isola ritorna anche nel saggio *Der große Bluff. Eine Berlinade*, dove il poeta, riflettendo sulla città divisa, parla dell'Ovest come di un'isola: «Dies war eine Stimme aus den Zeiten des Vier-Mächte-Status, als der eine Teil eine Insel war, die man mit Rosinenbomben aufgepöppelt hatte, und der andere Exerzierplatz für ein Imperium, das bis in die hinterste Mongolei reichte». D. GRÜNBEIN, *Der große Bluff. Eine Berlinade*, cit., p. 130.

³⁴⁸ V. BORSÒ, *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*, in S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 293.

³⁴⁹ K. SCHLÖGEL, *Flâneur: forma di movimento, forma di conoscenza*, in ID., *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, cit., p. 100-105 (p. 100).

³⁵⁰ S. MATUSCHEK, *Moralist und Flaneur oder Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten?*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», 54, 1, 2004, pp. 109-116 (p. 109).

³⁵¹ Ivi, p. 110.

Osterkamp a questo proposito fornisce un'ulteriore spiegazione in un articolo dove analizza la poesia *Memorandum* come un testo poetologico: *Nach den Satiren* corrisponde per il germanista a *Nach den Utopien*, perché la satira, come requisitoria contro lo stato del mondo necessita di quello che Osterkamp definisce «una contro-immagine positiva»,³⁵² da cui si può sviluppare una critica. Nel caso di Grünbein questa immagine non esiste più, le utopie sono questioni dell'anima e così le satire approdano allo stato di una impossibilità storica,³⁵³ poiché si distanziano sia dalla moralizzazione a loro conforme ai tempi di Giovenale, sia perché veicolano un sentimento di «post-storicità»,³⁵⁴ e di simultaneità di ciò che è temporalmente distante.³⁵⁵

Per Hermann Korte il materiale di questa raccolta proviene dagli spazi urbani della città, di cui il poeta si fa interprete. Il suo sguardo su questi spazi è per lo studioso da una parte impregnato della soggettività delle impressioni personali del poeta, ma dall'altra parte, ed è la questione più decisiva, da un percorso «negli archivi del sapere».³⁵⁶ Le città per Karl Schlögel sono palcoscenici di vicende storiche, ma esse stesse hanno anche una storia, sono prodotti storici creati dagli esseri umani. Nello spazio cittadino si concentra il tempo, il luogo e gli attori, per questo esso è allo stesso tempo spazio pubblico e privato, luogo costruito e mondo immaginario.³⁵⁷

La prospettiva grünbeiniana non è solo quella del *flâneur* che vaga immerso nella città cogliendo ciò che vede a distanza d'occhio, ma è più che altro una «Vogelperspektive des Moralisten»,³⁵⁸ secondo cui egli non è tanto colto nel sentimento di sorpresa che la città suscita in lui, ma ne coglie invece tutta la decadenza, di un mondo del consumo e del capitale. Il presente della città diventa addirittura una «topografia della violenza»:³⁵⁹

³⁵² E. OSTERKAMP, *Durs Grünbeins Memorandum zur Lage der Poesie nach den Utopien*, in O. HILDEBRAND (a cura di), *Poetologische Lyrik. Von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln, Böhlau, 2003, pp. 324-334 (p. 331).

³⁵³ Ivi, p. 332. Nelle *Anmerkungen* poste alla fine della raccolta Grünbein si riferisce all'etimologia della parola satira come *Gesang der Satten*, «canto dei sazi». Ciò significa che la satira, nel cui nome si inserisce il senso di pienezza, di sazietà e l'immagine del piatto pieno, era il canto delle persone sazie. *Nach den Satiren* significa anche quindi «dopo i banchetti», quando tutti, dopo aver parlato e mangiato, vanno verso casa con il mal di testa che segue la sbornia e mentre stanno digerendo. Siccome nella notte a seguito dei banchetti, continua il poeta, i casi di mortalità erano frequenti fra i romani, ecco che dopo le satire deve costituire anche un motivo per la *Schlaflosigkeit*, su cui il poeta si esprimerà soprattutto nel saggio *Schlaflos in Rom* (Berlino, Akademie, 2001).

³⁵⁴ H. AHREND, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen». *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 304.

³⁵⁵ Cfr. con M. FISCHER, «Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen». *Zur Großstadthematik im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 23.

³⁵⁶ H. KORTE, *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*, cit., p. 211.

³⁵⁷ S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 34.

³⁵⁸ S. MATUSCHEK, *Moralist und Flaneur oder Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten?*, cit., p. 111.

³⁵⁹ Ivi, p. 112.

“Asphalt” ist hier der Ort der Straßenkinder und Unfallopfer (“Die ersten Kinder sind auf dem Asphalt [...] geblieben.“ 93), „Spielplatz“ und „Lokale“ werden zum „Tatort“ (94,99), auf den „Schulhof“ „ziehen bewaffnete Kinder zum Duell“ (96), „Schlafzimmer“ zeigen „das Drama enttäuschter Nähe“, durch ihre „Gardinen“ weht „Haß“ herein (97).³⁶⁰

La raccolta *Nach den Satiren* si apre con un breve ciclo di cinque poesie intitolate *In der Provinz*, definiti degli «historische Piktogramme».³⁶¹ Il ciclo ha un valore programmatico: nel «Naturraum», lo spazio naturale di sfondo dei testi, è inserita una «semantica storica» di cui l'intera raccolta è pervasa.³⁶² Inoltre tutti i componimenti – eccezion fatta per il quarto – dicono qualcosa sul rapporto fra l'uomo e la storia, anche se questo rapporto è solo timidamente messo in rilievo ed è compito del lettore riconoscerlo e decifrarlo.³⁶³ Ogni testo mette il lettore di fronte al cadavere di un animale descritto con il tono sarcastico comune a tutte le sue prime raccolte, ma oltre a questa mortalità³⁶⁴ così esposta al lettore tocca il compito di ricostruire una trama testuale nascosta dietro la superficie³⁶⁵ per mezzo delle indicazioni topografiche fornite dal poeta. L'indicazione generica del luogo, «in provincia», viene infatti subito specificata fra parentesi, prima del testo: *Normandie, Auf Gotland, Böhmen, Campania, Bei Aquincum*, fatto che mette già in risalto il doppio binario su cui si muove il poeta lungo tutta la raccolta: gli antichi (le località si riferiscono alla geografia dell'impero romano) e la Germania del Novecento.

Il primo testo, il cui scenario è la Normandia, rimanda immediatamente alla seconda guerra mondiale e al D-Day: il referente esplicito della poesia non è tuttavia un avvenimento storico o i caduti della seconda guerra mondiale, ma semplicemente la carcassa di un cane investito da un treno, distesa «sul terrapieno della ferrovia».³⁶⁶ Anche se quel «eingefallen am Bahndamm» rievoca immediatamente i trasporti ferroviari umani verso i campi di

³⁶⁰ Ibid..

³⁶¹ R. WINKLER, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*, cit., p. 95.

³⁶² H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 281. Per un commento sul ciclo cfr. anche con H. KORTE, *Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung »Nach den Satiren«*, in H.L. ARNOLD (a cura di), *Durs Grünbein, Text+Kritik*, München, 153, 2002, Sonderheft, pp. 19-33 (pp. 24-25).

³⁶³ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 281.

³⁶⁴ È doverosa qui la citazione di una delle sue poesie più celebri, inno alla caducità dell'essere umano: «Was du bist steht am Rand / Anatomischer Tafeln. / Dem Skelett an der Wand / Was von Seele zu schwafeln / Liegt gerade so verquer / Wie im Rachen der Zeit ((Kleinhirn hier, Stammhirn her) / Diese Scheiß Sterblichkeit». D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 101. Molto interessante l'osservazione di Ahrend, che intravede un parallelismo fra i due testi anche nella parola «verquer»: qui lo scheletro obliquo, lì «ein Hundekadaver quer» fanno pensare secondo il germanista a un corpo che ostacola la mania di progresso, e la tensione verso la dimenticanza storica, della nostra epoca. In questo senso il testo si impone nel lettore come *memento* e memoria culturale.

³⁶⁵ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 281.

³⁶⁶ D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, p. 237.

concentramento, la storicità lascia il posto, in questo testo, al dettaglio naturalistico: il cane di sbieco sulle traversine è in stato avanzato di decomposizione tanto che allo sguardo umano il suo corpo si confonde con la polvere del suolo per poi, alla fine del componimento, sparire «senza traccia», «come una macchia». Ahrend nota, in maniera appropriata, che la scelta del «cane» ha nella poesia grünbeiniana un valore ben preciso: innanzitutto perché più volte, come ad esempio accade nella poesia *Biologischer Walzer*, l'essere umano è genericamente definito un «animale difficile»,³⁶⁷ un «Tier-Ich»;³⁶⁸ dall'altra perché il cane è il protagonista del ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*, metafora del soldato e quindi in questo caso dei caduti della seconda guerra mondiale.³⁶⁹ Inoltre le parole finali del testo, che si riferiscono ad un cane «gründlich getilgt», fanno pensare alla politica della soluzione finale hitleriana, come del resto il riferimento ai binari della stazione aveva già fatto presagire. L'insistenza sul «Gras» mantiene l'attualità della poesia, nel senso che l'idea del prato come dimenticanza dei crimini di guerra assume in Grünbein contemporaneamente la dimensione del ricordo.³⁷⁰

La seconda poesia porta l'indicazione topografica «Auf Gotland», una delle isole più grandi del Mar Baltico: l'*incipit* naturalistico-descrittivo del testo, in cui compare l'immenso paesaggio dell'isola, «i nudi colli», «un viottolo nei campi»³⁷¹ lascia il posto al cadavere di una lepre, anzi alla zampa di una lepre, «ein abgenagtes Sprunggelenk». Ciò che resta dell'animale innesca, a ritroso, il racconto della sua morte, quando gli artigli di un volatile avevano bloccato la sua fuga. Anche in questo caso il potere della natura cancella il corpo, di cui rimane, alla fine del componimento, soltanto una zampa. Il riferimento alla seconda guerra mondiale è anche qui nascosto non tanto dietro l'indicazione del luogo, ma attraverso il sintagma «des grauen Würgers», che non indica soltanto l'uccello predatore, ma anche i soldati della *Wehrmacht* in uniforme grigia e alla loro politica di guerra («Blitzkrieg-Taktik»)³⁷² contro la Polonia e l'Unione Sovietica. L'immagine del prato – «Das Gras, längst wieder aufgerichtet, sorgt dafür / Daß es auf lange Sicht nur dies gab hier, den Hasenfuß» –

³⁶⁷ D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 315: «Zwischen Kapstadt und Grönland liegt dieser Wald / Aus Begierden, Begierden die niemand kennt. / Wenn es stimmt, daß wir schwierige Tiere sind / Sind wir schwierige Tiere weil nichts mehr stimmt».

³⁶⁸ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 103.

³⁶⁹ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 282.

³⁷⁰ Ivi, p. 283.

³⁷¹ D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, cit., p. 239.

³⁷² H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 284.

rimanda ancora una volta alla dimensione della dimenticanza dei posteri, che ritorna memoria grazie al lavoro del poeta.

In *In der Provinz 3* è il cadavere di una talpa «morta sul bordo di un campo di grano» il referente del testo: ritorna in questo componimento un richiamo alla seconda guerra mondiale, poiché la Boemia, terra dei Sudeti, era stata conquistata dalla *Wehrmacht* che nel testo compare sotto la forma degli insetti che insidiano il cadavere, descritti come «bewaffnete Kräfte / in schwarzer Uniform».³⁷³ Le formiche, sul dorso dell'animale hanno la forma di un battaglione che scava su di esso un canale: «Ameisen graben, Kommandos im Eilmarsch, / Am Rückgrat entlang eine Rinne. [...]». Mentre gli insetti sono indaffarati nel loro scavare e nell'informare come «reporter» – qui l'allusione si sposta dal piano temporale storico a quello attuale del poeta e alle guerre a lui contemporanee³⁷⁴ – il poeta che se ne sta in disparte sarcastico, senza una presa di posizione emotiva, osservando le nuvole e prendendo il sole, «un filosofo stoico».

In Campania, nella quarta poesia, è la volta di una rana, che morta schiacciata sull'asfalto di una strada provinciale, «wie der Gekreuzigte», ricorda la rana crocifissa dell'artista contemporaneo Martin Kippenberger. Il poeta si focalizza di nuovo sul dettaglio naturalistico: la rana a bocca aperta, ormai «essiccata dal sole», è paragonata ad una suola da scarpe. Non c'è risurrezione per l'animale crocifisso, se non nella nascita di larve di mosche sulla sua carcassa.

Con la quinta poesia, «Bei Aquincum», Grünbein ritorna agli antichi, poiché la città romana sorge nei pressi di Budapest già ai tempi di Claudio: muore un merlo stavolta, «wie vom Reisewagen gestreift eines fliehenden Siedlers».³⁷⁵ La prospettiva antica si confonde, lungo il componimento con quella contemporanea: il merlo in vita aveva tentato con il suo canto di tenere lontani dai suoi nidi «Daker und Hunnen, Mongolenpferde und Motorräder», sia ai temi dei romani di preservare il territorio dalle invasioni barbariche, sia nell'epoca contemporanea di tenere i nidi lontani dai motociclisti, di nuovo un riferimento storico alle offensive dell'Armata Rossa nell'estate del 1944, che avevano provocato la fuga del popolo tedesco verso Ovest.³⁷⁶

³⁷³ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 11.

³⁷⁴ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 285.

³⁷⁵ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 13.

³⁷⁶ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 286.

Il senso dell'intero ciclo non è quello di conferire delle immagini di caducità, oppure di *vanitas*, come alcuni critici hanno sostenuto: i testi sono invece «Embleme der Zerstörung»,³⁷⁷ immagini di radicale distruzione, metafore dell'esistenza umana assoggettata alla potenza annientatrice della storia e, soprattutto, evocano attraverso i luoghi, la memoria e si fanno garanti e custodi della memoria culturale.

Berlino nella poesia di Durs Grünbein ha un ruolo ambivalente: la città infatti si pone sia in una dimensione prettamente attuale, presente sia dall'altra parte, sulla scia di Dresda, il luogo della memoria collettiva: «Das Berlin der Gegenwart erscheint als eine Stadt, die von früheren Zeiten nichts mehr wissen will, welche aber doch für den umflänierenden Sprecher überall zeichenhaft präsent sind».³⁷⁸ La nuova Berlino, quella ricostruita dopo la guerra, vuole dimenticare la vecchia Berlino: «[...] nun ist das alles vorbei und vergessen im Namen einer Weltstadtroutine, die von Nostalgie nichts wissen will und von Zukunft immer nur so viel, wie sich touristisch vermarkten läßt».³⁷⁹ Ma dappertutto sono visibili i segni che questa cancellazione non può avvenire: al *flâneur* contemporaneo è dato quindi il compito di ritrovare questa memoria attraverso i luoghi.

Lo dimostra ad esempio il ciclo *Berliner Runde*, che è come accadeva in *In der Provinz*, si sviluppa dall'indicazione, posta fra parentesi, di alcuni luoghi della città: si tratta, questa volta, della *Tauentzienstraße*, *Anhalter Bahnhof*, *Am Friedrichshain* e *Potsdamer Platz*, per finire poi con un epilogo, *Epilog*, per l'appunto.³⁸⁰ Anche in questo caso, analogamente all'altro ciclo, si tratta di luoghi che rievocano immediatamente il recente passato tedesco. La *Tauentzienstraße*, nei pressi dello *Zoologischer Garten*, a Berlino Ovest, è rasa al suolo durante la seconda guerra mondiale, cosa di cui il passante contemporaneo può immediatamente prendere atto. Nella prima strofa il componimento infatti descrive la *Tauentzienstraße* in un giorno d'inverno, centro nevralgico dello shopping e del turismo cittadino («und der Fahrtwind, der vorbeischaud, flirtet mit den Kanten / Dekorierter Stahlvitrienen, drei vier Stockwerk hoch und voller Waren»)³⁸¹ Alla terza strofa però ecco che in questo paesaggio urbano commerciale si erge una chiesa:

Eine Kirche steht hier, die erinnert streng an Bunker,
Seit ihr Turm, ein abgebrochener Flaschenhals, plombiert ist

³⁷⁷ Ivi, p. 287.

³⁷⁸ Ivi, p. 307.

³⁷⁹ D. GRÜNBEIN, *Der große Bluff. Eine Berlinade*, cit., p. 130.

³⁸⁰ Cfr. con M. FISCHER, «Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen». *Zur Großstadtthematik im Werk Durs Grünbeins*, cit., pp. 36-37.

³⁸¹ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 159.

Mit demselben Baustoff der im Parkhaus höllisch von Motoren dröhnt.
Taucht ein Lächeln aus dem U-Bahn-Schacht, stößt es auf Manieriertes.³⁸²

Si tratta della Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, che è rimasta pesantemente danneggiata durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, e che non è più stata ricostruita ma lasciata così come custode della memoria. Per il poeta essa ricorda i bunker, «da quando la sua torre, un collo di bottiglia rotto», è piombata. È interessante che il verbo «plombieren», in tedesco, significhi sia piombare che «otturare», perché questo secondo significato rimanda all'appellativo comunemente dato all'edificio, «hohler Zahn» o «abgebrochener Zahn»: la metafora continua poiché alla strofa successiva dentro l'asfalto sono infilati proprio «Zähne», denti. «Quante cianfrusaglie ci si porta in tasca / da qui, e quanto resta nel luogo e nella posizione per la giovane archeologa piegata nelle macerie delle città leggendarie», si chiede l'io lirico.

La seconda poesia porta l'indicazione topografica *Anhalter Bahnhof*, una stazione ora abbandonata che si trova a Kreuzberg, poco lontano da Potsdamer Platz. Inaugurata verso la metà dell'ottocento, la stazione progettata da Schinkel viene chiusa definitivamente da Hitler durante la seconda guerra mondiale, bombardata poi a più riprese dal '43 al '46, e ripristinata come S-Bahn soltanto dopo la guerra e poi chiusa definitivamente all'inizio degli anni cinquanta. Ecco come viene descritta nella poesia:

Hier haben die Panzer gewendet,
Und Machorkarauch stieg aus dem plumpen Turm.
Wo kein Gleis mehr, kein Reichsbahnzug endet,
legte sich der Mongolensturm.
[...]
Den Roten Stern zu belächeln, kein Sakrileg
Wäre schlimmer gewesen. Verworfen der Plan,
Berlin, das Räubernest, zu schleifen wie Karthago,
Im Staub von Brandenburg ein Großstadtschatten.
Doch Gulasch dämpfte bald, Kosakentanz das largo,
Wenn auch Frau Krause nichts zu lachen hatte.³⁸³

I *panzer* hanno distrutto la stazione, dalla cui torre è salito del fumo («Machorka» è una marca di tabacco russo): non ci sono più binari, né alcun treno che fa il capolinea ad Anhalter Bahnhof. La poesia continua con il riferimento ad un altro trasporto – «Griechenland Expreß. Abfahrt der Schönen und Reichen / In verhängten Coupés, südwärts, in Polster gelehnt» – che crea un contrasto stridente nella descrizione del turismo verso Sud (la Grecia era uno dei paesi

³⁸² Ivi, p. 159.

³⁸³ Ivi, p. 160.

consentiti dalla DDR)³⁸⁴ di viaggiatori belli e ricchi, adagiati sui sedili di un treno. Nulla sarebbe stato più sacrilego che ridere della stella rossa, mentre Berlino è rasa al suolo come Cartagine, «ombra di una città nella polvere del Brandeburgo».

Il terzo testo porta l'indicazione topografica *Friedrichshain*. Anche in questo caso il riferimento alla seconda guerra mondiale è chiaro, se si pensa che ad esempio nel maggio del '45 andò a fuoco uno dei «Flaktürme» fatti costruire da Hitler. L'incendio durò sei giorni e le perdite furono inestimabili poiché dentro la torre erano conservate più di quattrocento opere d'arte. Il tono della poesia è sarcastico:

Nein, von Begrüßung konnte keine Rede sein,
Sieht man die Einschlußlöcher Haus für Haus.
Es waren Trommelfeuer, keine Salven
Damals am Friedrichshain.³⁸⁵

La guerra colpisce ogni casa attraverso i buchi dei proiettili, un fuoco tambureggiante che investe tutto il quartiere. Lontani dalla fratellanza, coloro che sedevano nei cosiddetti «MG-Nest», uno di quei “nidi” circondati da sacchi di sabbia all'interno del quale si trovava una mitragliatrice, «der schoß heraus», sparavano verso l'esterno. L'inverno rigido della guerra ammainò le bandiere bianche, così si aveva bisogno di materiale da medicazione e di lenzuola per i feriti, mentre nelle cantine non aiutò nessuna preghiera.

La penultima poesia si colloca, topograficamente, a Potsdamer Platz: tutto intorno la terra viene scavata e anche durante la notte procedono i cingoli. Siamo ormai alla fine della guerra e Berlino è vista come una donna in un bunker adagiata su un sofà e disturbata nel sonno dagli escavatori. «Downtown Berlin» aiuta la sua diva a sciogliersi la cintura e mentre lei, languente, allarga le cosce, come in procinto di un atto sessuale, il cervello, in alcuni momenti epifanici, fiuta qualcosa che grida «distruzione».³⁸⁶ Già qualche anno prima, nel saggio *Ilya Kabakow in Berlin*, Grünbein aveva descritto Potsdamer Platz partendo dal pretesto di una installazione sulla piazza dell'artista Ilya Kabakow:³⁸⁷ Potsdamer Platz è per il poeta il luogo più adatto per l'installazione, è un «museo all'aria aperta» e nel contempo un «monumento geografico della status quo».³⁸⁸ Potsdamer Platz era il quartier generale del terzo Reich, centro nevralgico del traffico della città raso al suolo durante la seconda guerra mondiale:

³⁸⁴ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 308.

³⁸⁵ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 161.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 162.

³⁸⁷ Artista concettuale, nato in Ucraina nel 1933, di discendenza ebraica.

³⁸⁸ D. GRÜNBEIN, *Ilya Kabakow in Berlin*, in *Galilei*, pp. 210-218 (p. 215).

Einstmals Ort von Großstadtverkehr und Verwaltungsterror, bedrohlicher Urbanität und einer in Hochtouren rotierenden Presse, steht er nach dem Krieg für totale Verlorenheit, ausradiert Architektur und Gedächtnis, durch alle Feuer gegangen und am anderen Ende des Extrems angelangt, ein Nicht-Ort, Konsequenz seiner eigenen Geschichtsmächtigkeit. Die leere Mitte der Stadt, das Zentrum, von dem aus die Auslöschung des alten Europa so erfolgreich betrieben wurde, nun selbst ausgelöscht, nicht mehr in Trümmern und noch nicht neu maskiert, stand es lange im Zeitdepot, versiegelt unter der Rubrik Niemandland. Auf solchem Boden, unterkellert, vermint, unbewohnbar zuletzt, dabei immer eifersüchtig bewacht, werden alle Avantgardeutopien wahr geworden sein.³⁸⁹

Rasa al suolo architettura e con lei memoria Potsdamer Platz diventa un «nonluogo» («Nicht-Ort»), un centro vuoto simbolo di ogni annientamento della vecchia Europa. La particolarità della piazza è che di essa dopo la guerra non sono state mantenute le rovine, non è stata subito ricostruita, ma è rimasta lì come «Zeitdepot», deposito del tempo, «Niemandland».

La somma dei quattro componimenti appena visti è costituita dal quinto, intitolato, significativamente, *Epilog*: la guerra è ormai finita e ci si chiede che cosa succede, mentre non si riconosce più nulla sotto le gru. «War man nicht ein Riese, / dem die Stadt gehorchte?»,³⁹⁰ si chiede l'io lirico, che sembra porsi qui ancora meglio in una tradizione letteraria su Berlino che sembra rievocare il ciclo di poesie che gli dedica Georg Heym,³⁹¹ dove la descrizione visionaria della città aveva delle forti componenti mitiche: nella poesia *Ophelia*, ad esempio, ad un certo punto una gru assume la forma di un Moloch, intorno al quale gli abitanti si inginocchiano come sudditi. Nella seconda strofa Grünbein si riferisce invece al quadro del Colosso di Goya, dove un gigante è seduto alle spalle di una città, forse allegoria della guerra. Nella terza strofa il richiamo invece è alla politica dopo la guerra:

Aus dem preußisch blauen Nachmittag in vier Sektoren, zwei Versionen,
War die Stunde grauen Dunsts geworden, wenn im Kreisverkehr
Hinz und Kunz sich überholen. Zappelnd hängt im Straßennetz
Bald die Hälfte der Bevölkerung. Ihr Motto »Schneller Wohnen!«³⁹²

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 163.

³⁹¹ Il rapporto fra Grünbein e l'Espressionismo è incarnato, solitamente, nel difficile binomio Grünbein-Benn, in effetti sempre presente come modello del poeta, che tuttavia poche volte ne ha dichiarato una discendenza. I *Großstadtgedichte* grünbeiniani lasciano emergere quindi un altro aspetto della relazione di Grünbein con l'Espressionismo, che non lo fa associare soltanto a Benn, e non lo fa soltanto per quanto riguarda i motivi scientifici della poesia grünbeiniana. Grünbein si inserisce anche in quella linea di *Großstadtgedichte* dei poeti espressionisti, come Georg Heym appunto. Così Fischer: «Die Blüte der deutschen Großstadtlyrik, die expressionistische Großstadtdichtung, manifestiert sich bei Grünbein nicht nur in der Wiederaufnahme der Motive des Todes, des Verfalls, des Untergangs und des Weltendes, sondern auch im Rückgriff auf die Topoi der existentiellen Einsamkeit und der Anonymität der Masse, wie diese vor allem in seinen zahlreichen U-Bahn-Gedichten zur Erscheinung treten». M. FISCHER, »Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen«. *Zur Großstadtthematik im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 26.

³⁹² D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 163.

La città di Berlino viene divisa in un pomeriggio in quattro settori, in due versioni – una dell’Ovest e una dell’Est – e la gente si affrettava («Zappelnd hängt im Straßennetz / Bald die Hälfte der Bevölkerung») a vivere al di qua oppure al di là del muro. Mentre la Berlino odierna è la città dell’amnesia il poeta la trasforma in un palinsesto mnestico, poiché veicolandone un’immagine contemporanea ne fa emergere i ricordi.³⁹³ Cécile Millot ritiene che il componimento sia da leggere invece da una prospettiva contemporanea: il testo tematizzerebbe lo stupore degli abitanti al cambiamento così repentino nella città che presto non si riconosce più («was geschieht hier, fragt man und erkennt nichts wieder»). «Schneller wohnen» sarebbe anche da intendere come la velocizzazione del tempo, mentre «hälfte der Bevölkerung» come le nuove generazioni.³⁹⁴

Berlino è inoltre il referente delle undici poesie del ciclo *Nachbilder. Sonette*. In questo ciclo di poesie la città è ritratta dalla prospettiva di colui che rielabora, ricorda e ripete nell’addormentarsi, nel sonno e nel risveglio, i resti del giorno e le immagini della veglia, i suoi shock percettivi e i frammenti della sua esistenza.³⁹⁵ Nella seconda poesia, ad esempio, come nota Cécile Millot, Grünbein descrive un luogo berlinese emblematico, il cimitero ebraico della Große Hamburger Straße, un cimitero distrutto, di cui rimangono alcune lapidi, e che testimonia la forte presenza degli ebrei nello *Scheunenviertel*:

[..] Entzücken
 Ist hier so rar wie ein geräumig... leerer Platz,
 Der nicht verbaut wird, umgewühlt, beäugt
 Aus Kran und Bagger. Wo ein halber Satz
 Auf einem Grabstein für Familien zeugt,
 Von denen nicht *ein* Goldzahn blieb, und Haus
 Verdrängt wird bald von Haus, auch ohne Bomben, –
 Was willst du hier? Von welchem Friedhof aus. [...]³⁹⁶

La deissi «qui», che riporta il lettore all’idea di un luogo ben preciso, «è così rara come un luogo vuoto...spazioso»: è esattamente l’impressione che si ha nel varcare la soglia di questo

³⁹³ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 310.

³⁹⁴ Inoltre, sempre secondo la Millot, anche l’incipit del secondo componimento del ciclo *Nachbilder. Sonette*, fa riferimento alla città come un cantiere aperto: «Von welcher Grube aus... (Wer fragt hier wen?) / Siehst du dich hinterrücks durch Bauzaunlücken / Nach etwas suchen, das kein Mensch gesehen, / Kein Tier gewittert hat?». C. MILLOT, *Raum und Gedächtnis in den Berliner Gedichten von Durs Grünbein*, in S. FOISNER-COELSCH, P. FAGOT (a cura di), *Raum im Wandel. L’espace en métamorphose. Space in change*, Heidelberg, Winter, 2011, pp. 99-110 (p. 103).

³⁹⁵ M. FISCHER, »Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen«. *Zur Großstadthematik im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 32.

³⁹⁶ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 185.

cimitero, in cui la memoria è data da pochi oggetti, ma si concretizza proprio nel vuoto dello spazio che esso occupa. A differenza degli altri luoghi berlinesi questo non è «sconvolto, costruito, guardato / da gru, da scavatrici», ma ne rimane appena una «mezza lapide» in memoria di famiglie «di cui non resta un solo dente d'oro»: il richiamo alla deportazione degli ebrei, a cui venivano tolti, oltre che tutti gli averi, anche le protesi dentali in oro, è palese. «Che vai cercando?», chiede l'io lirico ad un tu indefinito. Verso la fine del componimento è la città intera a diventare un cimitero, da dove si ode un martello pneumatico, lo stesso dei cantieri berlinesi che il poeta aveva già rievocato in altre poesie.

2.5. «Uno ascolta ciò che gli detta la figlia di Mnemosine»: Dresda

[...] Porzellan – zerbrechlichstes. Warn sie nicht früh verloren,
Diese heiklen Formen. Worum geht's hier? – Einer lauscht,
Was die Töchter Mnemosynes ihm diktieren.
Und er tauscht die Zeiten, Räume, Maße, tauscht und tauscht.³⁹⁷

In una recente intervista dal titolo *In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, pubblicata poco più di due mesi fa Marek Gross chiede a Grünbein, ospite a Villa Massimo, se la città sia per lui «dichtungsnotwendig». Il poeta risponde che la poesia ha bisogno di «grandi spazi geografici» e aggiunge che per lui la città è come una biblioteca con molteplici forme di traffico, una varietà di segni e un perpetuo bombardamento di stimoli:

Kunst braucht große geographische Räume. Für mich ist die Stadt so etwas wie eine lebendige Bibliothek mit vielseitigen Verkehrsformen, Zeichenvielfalt und einem Dauerbeschuß von Reizen. Die Großstadt ist der Platz, so schon Baudelaire, wo man in kürzester Zeit die größte Varietät von anthropologischen Formen erleben kann. Das familiäre Dorf bietet nur eine gewisse Anzahl von wiederkehrenden «Grunddramen» an. Es ist der Ort des Inzests, während die Stadt die Stätte der größten Heterogenität ist. In der Stadt ist für mich das Moment des Unvorhersehbaren und des Zufälligen und damit der Anregung am größten.³⁹⁸

La città, come insegna Baudelaire, è un luogo dove in brevissimo tempo può vivere la più grande varietà di forme antropologiche. La vita urbana è il luogo dell'eterogeneità, dell'imprevedibile e del casuale e di conseguenza racchiude un altissimo livello di stimolazione. Lo abbiamo già visto nel caso di Berlino, dove la riflessione del poeta oscilla

³⁹⁷ I riferimenti alla silloge saranno riportati accanto al numero del componimento. *Porzellan*, 49.

³⁹⁸ W. HEIDENREICH, (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, cit., p. 49. Grünbein in quell'occasione riconosce anche la sua vicinanza a B. Brecht e al suo *Lesebuch für Städtebewohner*.

fra i luoghi più tipicamente metropolitani, come la U-Bahn, e altri luoghi simbolo, quelli relativi alla memoria della seconda guerra mondiale.

La città di Dresda si potrebbe definire un altro tassello della memoria che il poeta tenta, come un Simonide contemporaneo, di ricostruire attraverso i luoghi. L'operazione, tuttavia, anche se porta a risultati in parte analoghi, parte da presupposti e da modi di procedere differenti: Berlino emerge infatti attraverso luoghi emblematici, grazie ai quali e a partire dai quali si sviluppa ogni testo. La «città dell'amnesia», e città d'adozione del poeta – dettaglio non trascurabile – è sia la sede prediletta del «Transitküstler», sia l'archivio di un passato spesso dimenticato dall'incedere della ricostruzione e della riurbanizzazione.

Accade anche con Dresda, ma della sistematicità dello scaturire dei componimenti su Berlino (come nel ciclo *In der Provinz*), non v'è traccia. Il bisogno del *Nachgeborene an dem Barockwrack*,³⁹⁹ così lo appella Renatus Deckert in uno dei suoi saggi, è quello di ricostruire un passato del quale non fa parte, a partire dai segni della storia rinvenibili nel luogo in cui ha vissuto.⁴⁰⁰ Nonostante più volte egli sottolinei la sua appartenenza a Dresda, il poeta vive infatti una parte della storia della città come una «realtà di seconda mano». Sua è di sicuro la Dresda del dopoguerra, e della DDR, come trapela da uno dei componimenti delle *Strophen für übermorgen*:

Dresden im schlafkranken Tal,
Ein Mauerblümchen zu Sowjetzeiten:
da bin ich geboren, da komm ich her.
Frag nicht, es gab nie die Wahl –
Gehen und Bleiben, in diesen Breiten.
Darum klingt manches so schwer.

Tänzeln? – Wie das, wo der Fuß
Früh schon in Mammutspuren versank?
Sirenengesang war das Wiegenlied
Aus Grimmschen Märchen, Kiewer Russ
Und Völker, hört die Signale. Schwankend,
Keiner entkam dem Tiefdruckgebiet.

Elbe, der Strom hielt ihn fest,

³⁹⁹ E così il poeta parla di se stesso. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 45: «Und dann klang hier zum ersten Mal voll das Motiv der »verlorenen Stadt« an. Jeder kennt die Unglücksgeschichte Dresdens, längst ist sie zum kollektiven Gerede zerronnen, aber dem staunenden Nachgeborenen war sie in diesem Moment erst in ihrer ganzen Dimension, nämlich physisch greifbar geworden. Nur zu leicht konnte man sich mit einem stolzen Bedauern auf Boris Pasternak berufen: »Denn uns erzog die Schönheit der Ruinen«. Aber man wußte auch schon, daß einem Geschichte hier den Boden unter den Füßen weggezogen hatte. Die Aushöhlung des Urbanen selbst, das Verschwinden ganzer Lebenswelten im Orkus, buchstäblich über Nacht, und der totale kulturelle Gedächtnisverlust erzeugten im Ohr des Nachgeborenen ein eigentümliches Rauschen».

⁴⁰⁰ R. DECKERT, *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack. Durs Grünbein über Dresden*, in «Sinn und Form», 1, 2004, p. 240-257 (p. 242).

Die Romantiker in der Straßenbahn.
In Schneewehen schlafend, mancher erfror.
Mancher fiel, flügelahm, aus dem Nest.
Doch nie mehr sah ich Tschaikowskis Schwan
So vollendet zittern wie dort.⁴⁰¹

In questo testo il senso di appartenenza che il poeta sottolinea è quello della Germania divisa e, nonostante ritorni l'affezionata immagine della città che dorme nella valle – quel «krank» esclude però irrimediabilmente l'allusione alla Venere di Giorgione che si ritrova spesso in *Porzellan* – l'accento è posto sull'impossibilità di scegliere: «non domandare, non ci fu mai la scelta – andare o restare, a queste latitudini». Nella seconda strofa il poeta continua sullo stesso argomento: mentre il piede dell'io lirico impossibilitato nel movimento affonda paralizzato nelle orme di un mammut – «oscillando, nessuno sfugge alla zona di bassa pressione» – la ninnananna delle fiabe dei Grimm si trasforma nel canto delle sirene, che qui ha un duplice valore: da una parte il poeta rievoca il canto ipnotico delle sirene di Ulisse errante; dall'altra è verosimile che faccia pure riferimento alle sirene militari, che sentiva mentre viveva a ridosso dei campi di addestramento della periferia. L'allusione è anche all'«ipnosi» cui il cittadino della DDR era sottoposto e di cui il poeta fa menzione in altri testi («Was heißt schon Leben? Für alles gibt's Ersatz / Wo nur Hypnose herrscht und »Dienst ist Dienst«), scrive ad esempio nel ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*).⁴⁰² La corrente dell'Elba tiene l'io lirico, «il romantico nel tram», fermo lì, e la voglia di libertà tradotta nell'immagine del cigno che tenta di volare, diviene paralisi e in fine un'ineludibile caduta.

La distanza dell'autore dagli eventi della seconda guerra mondiale gli impedisce una ricostruzione mnestica di tipo ordinato, organico, preciso: egli si serve invece di una memoria di tipo involontario, che si basa su frammenti e su testimonianze di seconda mano, private e collettive, attraverso cui, chiudendo gli occhi, alla stregua della «sua» Dresda, «der Schläfer im Tal», come in un sogno (o incubo) riesce a vedere la città scomparsa. Il processo, si può dire, inizia con *Grauzone morgens*, passa attraverso *Schädelbasislektion*, *Nach den Satiren*, alcune annotazioni diaristiche e saggistiche, fino ad arrivare all'*opus magnum* dedicato alla città perduta, la discussa silloge *Porzellan*, in un misto di rielaborazione razionale (spesso ironica, a tratti sarcastica) e di elegia.⁴⁰³

⁴⁰¹ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 24.

⁴⁰² D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 195.

⁴⁰³ R. DECKERT, *Ruine und Gedicht: das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, Dresden, Thelem, 2010, p. 141.

La raccolta *Grauzone morgens*, dove non vengono tematizzati esplicitamente luoghi precisi, fornisce, sottoforma di istantanee colte grazie alla poetica degli *glimpses*,⁴⁰⁴ un forte riferimento alla Dresda sul finire della parabola socialista,⁴⁰⁵ così come la percepisce il poeta negli anni Ottanta prima del suo trasferimento a Berlino nell'85. Con un'eccezione però: se da molte poesie si intende che il referente è Dresda,⁴⁰⁶ verso la fine del componimento *No. 8* ecco che la città compare in tutta la sua forza:

[...] ich habe es satt so ganz
gramgesättigt zu leben von einem
undurchdringlichen Augenblick an den

nächsten gespannt in einer Stadt alternd
in notgedrungenem Schweigen in dieser
Talversunkenheit schiere Kuppeln und

schmaler durchbrochener Türme – Dresden
grausam zurückgebombt um ein
weiteres kaltes Jahrhundert der Müdigkeit
und betriebsamen Enge die Straßen
voll Echos verholener Echos.⁴⁰⁷

Della Dresda «crudelmente bombardata» rimangono rovine di cupole e torri sommerse nella valle. È però con il *Gedicht über Dresden*, appartenente a *Schädelbasislektion*, che Grünbein inizia una riflessione esplicita su Dresda. La poesia definisce fin dai primi versi il valore che

⁴⁰⁴ T. NAUMANN, D. GRÜNBEIN, *Poetry from the bad side*, in «Sprache im technischen Zeitalter», 124, 1992, pp. 442-449 (p. 446): «Damals hatte ich die Vorstellung, das alles, was ich wirklich sehe, eine Aneinanderreihung von Momenten ist, die ich *glimpses* nannte. Momente, in denen das Reale emblematisch erstarrt. [...] Augenblicksimpressionen. [...] Im Englischen bedeutet es flüchtiger Blick, flüchtiger Eindruck, Schimmer. Wenn sich das Lid über dem Auge schließt und du hast ein Motiv im Kasten, das aber, wenn du es prüfst, aus vielen Zufallselementen besteht, die sich zusammenfügen zu einer signifikanten Konstellation, einem natürlichen Gesamtzeichen. Und alles hängt allein von deiner Wahrnehmung ab». Cfr. anche con N. HUMMELT, «*Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen*», postfazione a D. GRÜNBEIN, *LA*, pp. 322-347 (p. 327).

⁴⁰⁵ È d'accordo anche Rénatus Deckert, autore di più d'uno studio su Dresda nell'opera di Grünbein. Cfr. con R. DECKERT, *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack. Durs Grünbein über Dresden*, cit., pp. 240-241: «Von ihr [Dresden, A.C.] sprechen viele Gedichte in »Grauzone Morgens«. Nur einmal wird ihr Name genannt, aber der Zwinger taucht auf, die Elbe, und in »Europas Balkon« erkennt der Dresdner die Brühlsche Terrasse wieder. Man bedarf dieser Koordinaten nicht, um zu wissen, daß es sich bei der »Talversunkenheit schwerer Kuppeln und // schmaler durchbrochener Türme« und der »toten Ähnlichkeit aller toten arm- und / beinlosen Engel auf den / Ruinen ringsum« nur um Dresden handeln kann».

Il saggio di Deckert funge da miniatura ad un lavoro molto più esteso: R. DECKERT, *Ruine und Gedicht : das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, cit. Inoltre sempre dello stesso autore si ricordi *Die Wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

⁴⁰⁶ A questo proposito mi piace ricordare il commento di Norbert Hummelt nella postfazione ai *Limbische Akte* proprio riguardo l'immagine di Dresda nel primo Grünbein, dalla prospettiva di una persona residente ad Ovest: «Durch Grauzone morgens gewann ich erstmals ein Bild von Dresden, damals für mich eine ferne Stadt – man vergisst ja leicht, dass es auch für uns im Westen eine Mauer gab, die uns vom anderen Teil Deutschlands trennte und nur unter großen bürokratischen Schwierigkeiten zu überwinden war». N. HUMMELT, «*Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen*», cit., p. 327.

⁴⁰⁷ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 40.

ha per il poeta quel luogo natio: Dresda è una «scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe».⁴⁰⁸ La formula, ipercitata dalla critica, ritorna anche nel saggio *Chimäre Dresden*, dove la città, sopita per mezzo secolo come un «dormiente nella valle», vista da un'altura è un vecchio relitto:

Ein halbes Jahrhundert lang war Dresden der *Schläfer im Tal*... Bis gestern noch, wenn man bei guter Aussicht von den Elbhängen herab das alte Barockwrack sah, war man leicht an Rimbauds Gedicht erinnert. Eine ganze Stadt lag da niedergestreckt, scheinbar von Leben erfüllt und doch eine Ruine.⁴⁰⁹

Il riferimento, nel verso d'apertura del *Gedicht über Dresden*, riporta immediatamente il lettore alle cause di questa morte apparente, ossia i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Ora Dresda «affiora da lordure e acque», a frammenti, come un «dettaglio di rebus / un puzzle, tutto regale», ma per fortuna la sua *silhouette* non fu compromessa, (inizia qui una metafora che sarà portata avanti fino a *Porzellan*, ovvero quella della città paragonata a una donna, la *Venere di Dresda* del quadro di Giorgione conservato alla Gemälde Galerie).⁴¹⁰ Rimangono ad oggi i ponti, le torri e le opere dell'architetto Chiaveri. La metafora del sonno continua però durante il socialismo – come si evince dalla poesia *Tchaikowski Allee* – perché durante quarant'anni di letargia Dresda, e la Germania in generale, sono state escluse dal corso storico, cosa che ha impedito una vera e propria *Vergangenheitsbewältigung* fino all'89. Dopo la *Wende* la città si trova a ripartire dunque dalla sua fine causata dai bombardamenti degli alleati nel Febbraio del '45.⁴¹¹ Ritorna qui anche il discorso sulla toponomastica della città, rivoluzionata negli anni del socialismo, come avviene nel caso di Berlino: «Den

⁴⁰⁸ Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 10: «In einem Abschiedsgedicht sah ich die Stadt als das, was sie war, ein *Barockwrack an der Elbe*».

⁴⁰⁹ D. GRÜNBEIN, *Chimäre Dresden*, in ID., *Galilei*, pp. 145-151 (p. 149).

⁴¹⁰ R. DECKERT, *Ruine und Gedicht: das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, cit., p. 146.

⁴¹¹ D. GRÜNBEIN, *Chimäre Dresden*, cit., p. 150. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 243: «Wahrhaft ein Zurückdrehen, ein Zurückdrehen der Weltzeit war dieser epochale Stuhlgang, und nur insofern hatte er etwas von einer *revolutio*, nicht im Sinne des Aufruhrs, des hoch motivierten Umsturzes, sondern in dem der Erleichterung: Endlich ließ sich auf all das scheißen. Ein befreiendes Jahr, ein erschöpfendes Jahr: 1989. Wieviel Rhizinusöl mußte fließen, ehe die verdauungsgestörten Ostler endlich den Durchbruch schafften von der Kolik zur erlösenden Defäkation. 1989 war das Jahr, als die Latrinen geflutet wurden, die Lagertore sich öffneten». Grünbein afferma qui che «i lager sono stati aperti» e anche nella poesia *12/ 11/ '89* si rivolgeva a Stalin e ad Hitler insieme. Questi riferimenti al nazionalsocialismo durante la *Wende*, non sono casuali. Anna Chiarloni afferma che molti artisti di area germanofona dopo la riunificazione tornano anche a interrogarsi sul passato, quello del nazionalsocialismo (Anna Mitgutsch, Thomas Hürlimann, Willibald G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel, Marcel Beyer, Günter Grass). Questa ricerca anamnestica ha l'obiettivo di ripercorrere a ritroso il passato per leggere il presente, ma deriva anche dalla coscienza di avanzare nel nuovo secolo con alle spalle le macerie della storia. Cfr. A. CHIARLONI (a cura di), *La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, cit., introduzione, p. 8. Cfr. anche con A. CHIARLONI, G. FRIEDRICH (a cura di), *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, Alessandria, Dell'Orso, 1999.

steinernen Rotarmisten vom Platz der Einheit, jenen namenlosen Amokläufer der Geschichte mit seinem Maschinengewehr, hat die Erde genauso verschluckt wie den utopischen Namen des Ortes, der nun wieder Albertplatz heißt». ⁴¹²

Il miglior depressivo secondo Grünbein è il *genius loci*, ⁴¹³ quello spirito che in questo caso si forma in un luogo «ingrassato dai ricordi», una «spugna, marciume come nostalgia ritinto» che ora però ha un effetto narcotico, come i «giambi psicotropici» ⁴¹⁴ di cui sono fatte le poesie grünbeiniane. Significa che il luogo è ormai sopito, addormentato come durante un'anestesia, mentre la poesia ha un effetto psicotropico, cercando nella forma (il giambo in questo caso) la normalizzazione di uno stato psichico alterato: «Das beste Depressivum ist der *genius loci* / an einem Ort, gemästet mit Erinnerungen, / Schwammfäule, schön getönt als Nostalgie / Narkotisch wie die psychotropen Jamben, / Die anglo-sächsische Version von *nevermore*», afferma il poeta, introducendo un discorso importante per tutte le poesie successive che tematizzeranno la città di Dresda.

Nella seconda parte della poesia Grünbein ritorna ai fasti della vecchia città è il luogo in cui «l'apprendista pittore» impose il suo «Stilbruch», la sua rottura di stile a tutta l'Europa, ma subito associa l'arte del dipingere a quella della guerra, «l'arte incisoria / del coprir superfici a tappeto» ad opera dei bombardieri, definiti successivamente «maestri», che in una notte di Febbraio, con la neve nera, rasero al suolo la città («die Technik flächendeckender Radierung / Durch fremde Bomber, Meister ihres Fachs / In einer Nacht mit schwarzem Schnee im Februar»). È rilevante che nel sintagma «schwarzem Schnee» sia implicito un nesso alla «schwarze Milch» della celebre *Todesfuge* di Paul Celan, a cui sembra essere dedicato implicitamente anche il titolo *Porzellan*. ⁴¹⁵ Per l'architetto Speer, scrive Grünbein nella parte finale della poesia, la sostanza costruttiva resiste al passare degli anni, e rimane «grandiosa la beltà delle rovine», il suo «Ruinenwert». ⁴¹⁶ La poesia su Dresda si chiude nell'immagine di «un'opera d'arte complessiva», come il *Gesamtkunstwerk* wagneriano, che «canta solenne anche in mezzo alle rovine». Se per Albert Speer il motto corrispondeva al futuro («Die Zukunft, Albert!»), per l'io lirico è il futuro anteriore, quello che si proietta dopo il compimento dei fatti, che darà tranquillità: «Im Futur II wird alles still geworden sein».

⁴¹² D. GRÜNBEIN, *Chimäre Dresden*, cit., p. 150.

⁴¹³ L'espressione ritorna anche nella dodicesima poesia di *Porzellan*, nei seguenti termini: «Was ihm blieb... Viel Spielraum für die rege Phantasie. / *Genius loci*, ihn, der alles restauriert, errätst du nie». D. GRÜNBEIN, *Porzellan*, 12.

⁴¹⁴ D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, p. 85.

⁴¹⁵ M. ESKIN, *Streets of china*, in «Times Literary Supplement», 9.6.2006.

⁴¹⁶ L'idea di Speer consisteva nel progettare degli edifici le cui rovine potessero essere esteticamente gradevoli.

Il *Gedicht über Dresden* grünbeiniano è molto vicino a *Chimäre Dresden*, del 1995. In quel saggio compare la città come luogo dell'infanzia del poeta, il quale ricorda le sue scorribande infantili in periferia.⁴¹⁷ L'inizio richiama alla mente il ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*, poiché il poeta, di nuovo nei panni di un «animale pensante», è vagabondo nei meandri della sua città, alla ricerca, in quella «Grauzonenfrühe», che allude palesemente alla prima silloge, di vie d'uscita:

Dresden...während der zwölf Jahre, in denen er sich hier mit seinen Freunden herumstritt, irgendein denkendes Tier auf der Suche wonach?... in dieser Grauzonenfrühe fortwährend mit Ausflüchten beschäftigt...streunend durch immer dieselben Passagen, dieselbe Hintergründe, Hauseingänge, Tankstellen für Nahrung, Bildung, Traum...⁴¹⁸

Il tono del saggio è però meno solenne rispetto al componimento e più ricco delle impressioni che permeano la prima raccolta piuttosto che dei riferimenti storici⁴¹⁹ di cui è intriso il *Gedicht*. Dresda assume anche le sembianze di un vecchio film: «un film pieno di difetti tecnici, montato male e sincronizzato in maniera goffa, la centesima copia di un film d'archivio, bello e triste, che si vede dall'alto di una collina...».⁴²⁰ È però più che altro una pellicola socialista, degli anni '60, un deposito, «auf engstem Raum»,⁴²¹ dove il poeta vede se stesso come *The fool on the hill*, riprendendo una nota canzone dei Beatles degli anni '60 («warst du vielleicht selbst dieser narr auf dem Hügel...Jahre später in einem ferngesteuerten Traum?»).⁴²² È ancora una volta una riflessione sulla Dresda socialista, poiché ad un certo punto il poeta si domanda: «chi amministrò le illusioni urbane? chi costruì i confini...nel corpo, nella storia...nel cui distretto giurisdizionale tu sei cresciuto, con il cranio pesante?»⁴²³ La metafora del film ritorna qualche riga più avanti, perché Dresda è descritta di nuovo come

⁴¹⁷ Cfr. anche con D. GRÜNBEIN, *VSW*, pp. 15-16: «Eine Schulzeit lang und darüber hinaus war Hellerau, die lange vor dem Krieg als Gartenstadt bekannte Mustersiedlung, der Standort, von dem aus ich mit den Schulkameraden und später viel allein die engere Welt erkundete. Gleich hinter den bilderbuchhaften Reihenhäuschen begann eine garstige, künstliche Wildnis aus Tannengrün, Müllbergen, Sanddünen, ein hügelreicher Landschaftsstreifen, der in weiten Teilen als militärisches Übungsgelände genutzt wurde, für große Manöver mit Panzern und Pioniergerät, weshalb der umgebende Forst bei den Leuten das Russenwäldchen hieß. Dort also trieb man sich ganze Nachmittage herum, unbekümmert um die einstige Schönheit der kaputten Barockstadt unten im Tal, die von vielen betrauert wurde».

⁴¹⁸ D. GRÜNBEIN, *Chimäre Dresden*, cit., p. 145. Il passaggio va confrontato a mio avviso anche con la poesia *An der Elbe*, dove si legge: «Wie gesagt...irgendwas scheint / überschritten.< Ich / weiß nicht, doch / streune ich manchmal ganz / grundlos diesen vergifteten Fluß / entlang [...]». D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 35.

⁴¹⁹ Non mancano tuttavia nemmeno qui: alla Primavera di Praga, ad esempio, all'inizio del saggio (p. 145), a Lenin (p. 146),

⁴²⁰ D. GRÜNBEIN, *Chimäre Dresden*, cit., p. 145.

⁴²¹ Ivi, p. 147.

⁴²² Ibid.

⁴²³ Ivi, p. 148.

una «pellicola sottoesposta», in cui il «Volkspolizist» ha sempre l'ultima parola: «dort bin ich geboren, und es brauchte viel List, da herauszukommen».⁴²⁴

Un altro testo in cui Grünbein affronta il tema della sua città natale è il componimento *Ostrakon Dresden 1284*, dove con il termine *ostrakon* il poeta si riferisce al coccio in cui ai tempi dell'antica Grecia venivano incise delle iscrizioni (in questo caso la cifra sta per il numero degli archeologi).⁴²⁵ L'uso prevalente dell'ostracismo, come è noto, fu in ambito politico, perché diventò un modo in cui la democrazia poteva far allontanare dalla città per un lungo periodo di tempo coloro che erano dissidenti. Il riferimento qui però mi sembra più generico: Dresda, sotto la forma di un coccio catalogato dagli archeologi è semplicemente un'anticipazione della raccolta *Porzellan*, dove ritornerà il motivo della porcellana rotta come metafora della distruzione della città. Nella *Frankfurter Poetikvorlesung* Grünbein riflette di nuovo su questo testo, che, testuali parole, «einen Wendepunkt markierte»,⁴²⁶ il cui titolo abbisogna secondo il poeta, della seguente spiegazione:

Wieder war es eines von denen, die zunächst in den Mappen verschwanden oder bei einem der vielen Umzüge in den neunziger Jahren zuunterst gerieten. In einer frühen Version hatte ich es an eine österreichische Literaturzeitschrift geschickt, mit ein paar pseudowissenschaftlichen Fußnoten gespickt, einschließlich einer obskuren Herausgeberfiktion. Ein gewisser Anonymus No. 13 trat da auf, derselbe, der später einen ganzen Gedichtband verantworten sollte, die Epitaph-Sammlung »Den Teuren Toten«. Ostrakon war das Codewort für den Sturz durch die Zeiten. [...] Ich zitiere das Gedicht, weil es für mich in vieler Hinsicht eine Neuorientierung bedeutete. »Ostrakon Dresden« signalisierte den Einbruch der Antike in meine Arbeiten, hier verstanden als Archäologie der Gefühle und überdauernden Motive.⁴²⁷

Il testo quindi segna una svolta in quanto dimostrazione dell'irruzione degli antichi nei lavori del poeta, un'archeologia emotiva e di motivi imperituri. «Ostrakon» rappresenta la parola in codice per la caduta attraverso i tempi, e il testo si inserisce, a detta del poeta, nella tradizione delle cosiddette «poesie dell'insonnia» («Schlaflosigkeitgedichte»)⁴²⁸ E in effetti di insonnia si parla: nel testo l'io lirico si ritrova sveglio nel suo letto, in una notte che oscura la chiarezza

⁴²⁴ Ibid. Anche nel ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund* il cane guardafrontiere è colui che mantiene la sua astuzia: «[...] Gefragt, woran ich Tag und nacht gedacht hab / Sag ich aus List vielleicht noch mal "An nichts"». Il condizionamento dunque lo fa diventare un mansueto animale domestico ma non gli toglie la sua «List», che lo mantiene attivo e nichilista, e gli permette di creare. D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 189.

La vicinanza di paura e arte definiscono anche il ciclo *Mensch ohne Großhirn*, di cui fanno parte tre poesie, ognuna delle quali contenente un segreto per la sopravvivenza. La prima soluzione, il primo arcano rivelato, è quello del sarcasmo: «Erstes Arkanum, das hieß / Blanker Sarkasmus, List über alle Maßen / Zerrissenheit, was vom Wissen bleibt». D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 316.

⁴²⁵ D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, p. 300.

⁴²⁶ D. GRÜNBEIN, *VSW*, pp. 40-41.

⁴²⁷ Ivi, p. 41.

⁴²⁸ Ibid.

della sua pelle («Wach liege ich, wach, und die Nacht / Verdunkelt, was hell war an mir / Bis zuletzt, diese Haut»). Il vero referente della poesia qui non è dunque la città di Dresda, ma le percezioni notturne di un soggetto a tu per tu con il suo corpo caduco («Einen sterblichen Körper, von Schwerkraft / Gebannt, näht ein erloschener Stern mich / Mit seinem Restlicht aufs Bett»). Mentre le percezioni corporee assumono un tono quasi visionario – il sudore nella metafora dell’acqua che filtra da materassi azzurri, il rumore di un respiro che «migra» da orecchio a orecchio, il rimbombo del battito del polso – all’esterno la situazione è così descritta: «Dort draußen ist alles mir zu gewaltig. / Vom Facettenauge der kleinsten Fliege / Geht nocht Vernichtung aus». Tutto all’esterno è violento, anche nell’occhio microscopico di un moscerino. Nel commento alla poesia l’autore continua affermando che *Ostrakon Dresden* è un discorso «gegen viele Dämonen», ad esempio contro il pericolo della «Ortlosigkeit», la paura della propria incoerenza o ancora contro il pulsare della sua vanità. Inoltre il testo, scaturito a ridosso del crollo della dittatura, è testimone di quella poetica del sarcasmo degli autori che hanno vissuto la fine del socialismo, senza lamenti, ma solo attraverso la fredda constatazione.⁴²⁹

Nella raccolta *Nach den Satiren* oltre alla poesia *Ostrakon Dresden* è presente un altro ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, dedicato alla città di Dresda, che per molti versi è legato al *Gedicht über Dresden*.⁴³⁰ Il titolo, che prende spunto dal dipinto degli anni ’40 *Europa nach dem Regen* di Max Ernst, che ritrae l’Europa dopo la prima guerra mondiale, si apre con questo componimento:

Raumlos, Erinnerung...und keine Stadt
An man sich, heimkehrend, halten kann.
Wo dieser Vorwärtstraum ein Ende hat,
In welchem *Wann*?

Den ersten Fluß verteilt das Wassernetz
In jede Unterkunft. Auf kaltem Heizungsrohr
Steh rostrot Tropfen bis zuletzt.
Spüllärm im Ohr

Reißt das Verzeichnis früher Straßen fort.
Die man im Schlaf fand, Plätze, garantiert
Vom Laufenlernen...sind jetzt allerorts
Evakuiert.⁴³¹

⁴²⁹ Ivi, p. 43.

⁴³⁰ R. DECKERT, *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack*, cit., p. 244.

⁴³¹ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 143.

Il primo verso annulla lo spazio della memoria: «senza spazio, ricordo...e nessuna città / a cui ci si può rivolgere, tornando a casa. / Dove ha fine questo sogno in avanti, / in quale *quando?*». Grünbein introduce qui, *ex negativo*, il discorso sugli *Erinnerungsräume*, i luoghi di memoria: Dresda però non è né spazio, né ricordo, né più città dopo la guerra che l'ha rasa al suolo. Ciò che rimane di lei è il fiume, la cui acqua viene convogliata attraverso una rete ad ogni alloggio. Il poeta stesso osserva che questo componimento contiene il motivo della «Entortung», delocalizzazione:

Ortlosigkeit wird darin verstanden als Entwurzelung gleichsam vom Erdreich her, durch den vergifteten Boden – die freilich nichts ist gegen Vertreibung und Immigration, wie sie in Zeiten der Globalisierung millionenfaches Schicksal werden. Das sagt einer, dem allmählich dämmert, welcher Luxus das in Zukunft sein wird: eine kulturelle Identität.⁴³²

Risvegliare i ricordi, il *genius loci*, si è sempre potuto fare, anche a distanza di tempo. Diventa più difficile però «wenn der Ort längst geräumt war», ovvero quando il luogo viene spazializzato, riprogettato, falsificato e musealizzato, perché non gli resta altro che il «Landschaft der Imagination» delle sue poesie.⁴³³ Nella seconda poesia del ciclo compare nell'*incipit* del primo verso il nome della città: «Dresden ist schon lange her», avverte l'io lirico, la città non c'è più da molto tempo e quella che era la «sala di una festa», ora è incredibilmente «nuda» e della sua grandezza non rimane che un «odore» di morte, «un necrologio nel rapporto dell'esercito tedesco» («Ein Festsaal gestern, vor der neuen Blöße / Unglaublich, ein Gerücht von Größe, / ein Nachruf im Bericht des deutschen Heeres»).⁴³⁴ La seconda strofa va a ritroso fino ai bombardamenti della seconda guerra mondiale: «Taghell für eine Nacht, / Ist das dieselbe Stadt im Tal, dieselbe / (Im Anflug ein Las Vegas an der Elbe) / Wie der Pilot sie sah in Phosphorpracht?». I colori delle esplosioni fanno sembrare Dresda, in una macabra associazione, una Las Vegas di luci sull'Elba, di notte chiara come il giorno per il pilota militare che la osserva dal mirino fluorescente del suo aeroplano. A lungo Dresda è stata condannata alla morte, riabitata e già dimenticata da alcuni fugaci inquilini, come l'io lirico afferma nell'ultima strofa, mentre le Erinni, personificazioni femminili della vendetta, si affannano nella città all'epoca delle ceneri («Längst war sie todgeweiht, / Bewohnt noch, schon vergessen von den letzten / Flüchtigen Mietern, die Erynnien hetzten / Aus der urbanen in die Aschenzeit»).⁴³⁵

⁴³² D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 46.

⁴³³ *Ivi*, p. 47.

⁴³⁴ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 144.

⁴³⁵ *Ibid.*

2.5.1. Una Pompei barocca

Nella terza poesia del ciclo compare invece un'associazione che ritornerà spesso nell'opera grünbeiniana, ovvero quella fra Pompei e Dresda, fra il Vesuvio e il «Müllberg» della periferia sassone:

Denn das Wort kommt zu spät, das sie ruft,
Die am Stadtrand begrabene Stadt.
Wo ein Müllberg sich breit macht, der lokale Vesuv
Schwarzen Rauch ausstößt über Kiefernwald, hat
Längst die Erde ihn wieder, den Namen, und nichts
Unterscheidet das Nest noch von anderen Nestern,
Die auf Asche gebaut sind, auf soliden Verzicht. [...] ⁴³⁶

La parola, intesa come quella del poeta, arriva troppo tardi a chiamare la città sepolta al suo stesso margine. «Dove un monte d'immondizia fa largo, il locale Vesuvio / getta fuori fumo nero dal bosco di pini silvestri, l'ha / già da tempo di nuovo la terra, il nome, e niente / differenzia il nido ancora da altri nidi, / che sono costruiti sulla cenere, su solida rinuncia». Nella seconda parte della poesia sotto i monti di macerie sono affondate le costruzioni barocche di Dresda («barocker Bau»). La metafora della pioggia, che dà il titolo al ciclo di componimenti, continua successivamente: Dresda sembra appannata sotto il vetro di un orologio, rovinata dalla pioggia nella valle sotto la rugiada grigia («Wie ein Uhrglas von innen beschlägt und wird matt, / Liegt verregnet im Tal unter grauem Tau / zwischen Himmel und Grundriß der Rest von Stadt»). La poesia si conclude con un altro riferimento a Pompei: «[...] Aria italiana / si chiama qui *smog su Pompei* o *vino più settentrionale*».

L'associazione fra Dresda e Pompei è stata anche rilevata da Aleida Assmann nel già citato *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, che nella sezione *Lava und Müll – Durs Grünbein*, riflette proprio su questa peculiarità della poesia grünbeiniana: il monte del Vesuvio, presso Pompei, è simile a quello di immondizia, presso Dresda. Il «Müllberg» diventa così «un'immagine riflessa di tipo inverso». ⁴³⁷ La lava che dalla montagna scende verso la città si trasforma nei rifiuti di cui la città si disfa che creano una montagna a ridosso di essa e insieme vanno a formare una sorta di «immagine dialettica»: «indem Grünbein beide Vorgänge in einem dialektischen Bild übereinander blendet, stellt er

⁴³⁶ Ivi, p. 145.

⁴³⁷ A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, cit., p. 405.

einen überraschenden Zusammenhang zwischen Archiv und Müll, zwischen Verfall und Konservierung her».⁴³⁸

In *Vulkan und Gedicht*, ad esempio, la riflessione del poeta parte dalla città sommersa di Pompei, per arrivare però proprio a Dresda:

Ich stelle mir einen Bewohner Kampaniens vor, lebend mit Blick auf den Berg, und mir fällt ein, wie ich als Kind bei Dresden eines Tages einen anderen Berg erblickte, um den seither meine Gedanken kreisten. Zum ersten Mal sah ich ihn aus dem Fenster einer stadtwärts fahrenden Straßenbahn, über Kleingärten und dürre Wäldchen hinweg, ungeheuer, eine erdbraune Aufschüttung. Was dort in der Ferne aufragte, unter dichten Rauchwolken wie ein Vulkan, kegelförmig mit breitem Plateau, war ein gewaltiger Müllberg, Endlager aller unverdaulichen Reste, die die Stadt täglich ausschied. [...] Von hier aus sah man die Stadt, und man erkannte die Zufahrtswege, auf denen der Müll, eine andere Lava, hierher transportiert wurde, in einem umgekehrten Strom aus den Tälern. Dies war mein Kindheitsraum, eine verbotene Zone, in die wir mit Spürsinn einfielen, auf der Suche nach Glücksgefühlen, Abenteuern, verwertbarem Schrott.⁴³⁹

Grünbein si immagina un abitante campano dei giorni nostri, con lo sguardo verso il Vesuvio, e contemporaneamente rivede se stesso a Dresda, in un giorno in cui da piccolo guardava un altro monte dalla finestra della casa paterna. L'immagine era anche per lui quella di un vulcano artificiale sotto spesse nuvole di fumo, a forma di cono: era un «Müllberg», una montagna di rifiuti, deposito finale di resti non degradabili, di cui ogni giorno la città di Dresda si sbarazzava. Il poeta da ragazzino scalava con i suoi compagni quella montagna, che finiva in un terreno sabbioso utilizzato dai russi per le esercitazioni militari: da lassù era visibile la città, e nei rifiuti da cui era formata la montagna si poteva riconoscere un'altra lava portata dalla corrente. I *Müllberge* di Dresda sono per il poeta il suo «Kindheitsraum», il suo spazio di infanzia.⁴⁴⁰ Lo dimostra anche la seconda poesia del breve ciclo *Trigeminus*,⁴⁴¹ dove il poeta ripropone in versi la stessa osservazione: «Sein Biotop, früh / War ein riesiger Müllberg, von Bulldozern / Aufgeworfen, am Stadtrand. Ein Manöverfeld, / Naßkalter Sand, übersät mit Autoreifen und Schrott, / Dazu ein schillernder Teich, eine Einflugschneise, / Ein

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ D. GRÜNBEIN, *Vulkan und Gedicht*, in ID., *Galilei*, pp. 34-39 (p. 36).

⁴⁴⁰ Anche lo zoo, per il poeta un luogo di confine fra il museo e la prigione, esercita una certa forza d'attrazione. Lo dimostrano bene alcune poesie di *Falten und Fallen: Einem Schimpansen im Londoner Zoo, Einem Okapi im Münchner Zoo, Einem Pinguin im New Yorker Aquarium* (FuF, p. 357;358;359). Per una disamina più estesa sull'argomento rinvio al saggio di J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, cit., in particolare pp. 227-228. Per Wesche il *Tiergarten* non entra in scena nella sua riproduzione mimetica, ma è funzionale alla creazione di «Denkbilder» poetici, come accade per le montagne di rifiuti (p. 227). Cfr. anche con P. QUADRELLI, *Durs Grünbein. La condizione umana*, cit., p. 210 e con M. FISCHER, *»Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen«*. *Zur Großstadthematik im Werk Durs Grünbeins*, in R.S. KAMZELAK (a cura di), *»Historische Gedächtnisse sind Palimpseste«*. *Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies*, cit., pp. 21-41 (p. 26).

⁴⁴¹ Che verrà analizzata in maniera puntuale nel terzo capitolo di questa tesi.

dürres Wäldchen».⁴⁴² Anche nella famosa intervista con Thomas Naumann dell'Ottobre del 1991 Grünbein riflette sui luoghi della sua infanzia. Egli spiega di essere cresciuto al margine delle più grandi montagne di immondizie di Dresda e di aver passato la sua infanzia vicino alla Siberia, fra le caserme sovietiche e i campi di addestramento, in un paesaggio fatto principalmente di due cose, una gigantesca discarica e un campo militare.⁴⁴³ «wir haben dort als kinder immer Abenteuerispiele veranstaltet, vor allem auf dem Müllplatz, der war unser Erlebnisraum. Vielleicht ist dort etwas wie ein frühes Heimatgefühl aufgekommen».

Secondo Wesche in questa scelta di temi la lirica di Grünbein è vicina anche a quella tendenza poetica chiamata *Ökolyrik*, della poesia della Germania dell'Ovest databile fra gli anni '50 e gli anni '80, nonostante i suoi esiti siano più che altro una «estetizzazione sarcastica dei rifiuti». A questo riguardo è doverosa una puntualizzazione: Wolfgang Emmerich vede una svolta nella poesia della DDR degli anni '70 verso una «Natur und Landschaftslyrik», che tuttavia rappresenta un congedo dalla natura bella descritta da Becher, Fürnberg o Maurer fino agli anni '50.⁴⁴⁴ Ciò che era stato già osservato da Brecht in esilio, ovvero che nel mondo borghese e capitalista la natura non era più semplicemente «natürlich» ma sempre diretta dall'uomo ai suoi fini, si traduce nell'impossibilità di una pura «Naturlyrik», e in una lirica del paesaggio in cui i poeti mostrano l'ormai indissolubile legame fra natura, cultura dell'industrializzazione e storia,⁴⁴⁵ dove l'elemento naturale è irrimediabilmente condannato a scomparire. All'inizio e a metà degli anni '70 si parla quindi «ökologisch-kritische Naturlyrik», dove a mio avviso può essere fatto rientrare anche Grünbein.

Il «Müllberg» è un luogo davvero interessante della riflessione grünbeiniana su Dresda poiché vi si intersecano diversi piani: da una parte si tratta della Dresda della seconda guerra mondiale, un luogo di memoria in cui il poeta ricostruisce a ritroso la storia privata (e collettiva) nello spazio in cui essa è andata distrutta; dall'altra parte ad essa sono strettamente collegate le immagini di Pompei, che diventano un tutt'uno simbolico allo stesso tempo di memoria e di oblio, di distruzione e di conservazione.⁴⁴⁶ I rifiuti esercitano in particolare un

⁴⁴² D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 301. Cfr. J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, in K. BREMER, F. LAMPART, J. WESCHE (a cura di), *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg im Breisgau [u.a.], Rombach, 2007, pp. 213-238 (p. 229).

⁴⁴³ T. NAUMANN, D. GRÜNBEIN, «Poetry from the bad side», in «Sprache im technischen Zeitalter», 124, 1992, pp. 442-449 (p. 442).

⁴⁴⁴ W. EMMERICH, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, cit., p. 374

⁴⁴⁵ Ivi, p. 375.

⁴⁴⁶ Rinvio di nuovo a J. Wesche, il quale riconosce in un epitaffio di *Den teuren Toten* la vicinanza del Müllberg e il cimitero (D. GRÜNBEIN, *TT*, p. 41): «in dieser plakativen Wende gerät die Müllhalde zur Grabstätte». Su Pompei invece rinvio a G. CORDIBELLA; *Il sarcastico di Dresda. Zur Grünbein-Rezeption in Italien*, in K. BREMER, F. LAMPART, J. WESCHE (a cura di), *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, cit., pp. 65-66, e alla prefazione di Anna Maria Carpi della raccolta *A metà partita*, cit., pp. VI-VII.

sentimento ambivalente, poiché come spiegava accuratamente Aleida Assmann essi rappresentano la «contromemoria del materializzarsi dell'oblio», di ciò che è stato gettato via o distrutto. Il «künstlich[er] Vesuv» creato dai rifiuti attirava allora l'attenzione del poeta più di qualsiasi altra cosa e diventava premessa per la poesia: «War da ein Ansatz, irgendein Zeichen für eine Poetik des Ersten Augenblicks? Was für ein langer Weg voraus zum Gedicht».⁴⁴⁷ E anche nella *Poetikvorlesung* del 2009 Grünbein riprende, per bocca della Achmatova, lo stesso pensiero: «Insofern sind die Verse tatsächlich Unkraut. Sie wachsen, wie eine große russische Dichterin bemerkte, auf dem Müll. Der Nachgeborene kann hinzufügen: auch im Medienmüll. Und eines Tages hat man seine eigene rabiante Methode entwickelt, sie dort zu pflücken. Tatsächlich gehört eine gewisse Kaltblütigkeit dazu».⁴⁴⁸

Su Pompei Grünbein riflette molto, nel già citato discorso in occasione della sua entrata alla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, ma anche nel diario *Das erste Jahr*. In *Kurzer Bericht an eine Akademie* Grünbein associa l'esperienza della caduta del regime socialista alla visita, cinque anni dopo, delle città di Pompei ed Ercolano. In quei luoghi egli vede l'effetto della «violenta detonazione del tempo» e insieme la prova dell'esistenza di una «memoria senza memoria – *deus absconditus* o come lo si vuole sempre ancora chiamare».⁴⁴⁹ La poesia quindi, a che cosa serve se non a mettersi sulle tracce di questa memoria perduta:

Im *Haus der Verkohnten Möbel* ließ sich innehalten, für Stunden war alle historische Bewegung aufgehoben, beruhigt vor den Wandgemälden in der Mysterienvilla. In diesen kleinen, oft nur schweinestallgroßen Räumen mit ihren hingekritzelten Dichterzitaten, Obszönitäten und dekorativen Malereien fand ich mehr Aufschluß über mein Leben als in allen den Klassenzimmern, Kasernenfluren und Mansarden, an die ich zurückdenken mußte. Damals, beim Anblick des anonymen Freskos mit der Darstellung von Traum und Geburt, den Verstrickungen von Geschlecht und Wissen, Lebensaltern und Jahreszeiten – leuchtete auf, worum es im Schreiben vielleicht, durch alle Aktualität hindurch, gehen könnte. Daß die Motive sich alle, wie im Mysterienfries von Pompeji, wieder versammelten vor Kalliopes Thron, hat mich unendlich ermutigt.⁴⁵⁰

L'esperienza è a dir poco decisiva, responsabile, secondo Anna Maria Carpi, della rinascita di Grünbein sotto l'egida di una «seconda identità, un'identità di poeta classico, giudice di tempi che somigliano paurosamente a quelli della decadenza dell'Impero romano».⁴⁵¹ Nel diario *Das erste Jahr*, in una lunga annotazione del 7 Aprile Grünbein rivolge nuovamente il suo pensiero al ricordo del soggiorno a Pompei. Egli precisa che non si tratta però dei «ricordi di

⁴⁴⁷ D. GRÜNBEIN, *Vulkan und Gedicht*, cit., p. 37.

⁴⁴⁸ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 36.

⁴⁴⁹ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 12.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ A.M. CARPI, prefazione a D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, p. VII.

un'epoca antica ritrovata», ma di «lunghe catene simboliche, che in questo luogo si sono annodate di molti motivi vitali».⁴⁵² Il doppio binario sul quale viaggia la scrittura grünbeiniana, che fa di antichità presente e di morte, attraverso la poesia, vita, fa sì che «la visita alla città dei morti» sia «uno dei momenti più vivi della [sua] [...] vita».⁴⁵³

Oblío e ricordo insomma si alternano per dare luogo alla poesia, mentre sotto la montagna di rifiuti giace la vecchia Dresda, che come una barocca Pompei emerge grazie ad una, così la definisce Ahrend, «archäologisch arbeitenden Poesie».⁴⁵⁴

Unter den Schichten jahrzehntelang aufgeschütteten Mülls, so besagte die Chronik, lag das alte Dresden, im Weltkrieg zerstört, ein barockes Pompeji. Hier am nördlichen Stadtrand hatte man seine Trümmer zu einem riesigen Tafelberg aufgetürmt, die gestürzten Kirchenportale über die leeren Balkone, die Emporen zerbombter Theater über Rumpfe brandgeschwärzter Statuen. Und als hätte der glorreiche Schutt alles spätere nach sich gezogen, war seither sämtlicher Müll aus den Wohnhäusern hierher geschafft worden, abgelagert auf dem Ruinenkehricht einer untergegangenen Stadt.⁴⁵⁵

Sotto i rifiuti compaiono le macerie della città, il portale della Frauenkirche, il teatro, le statue. Sono gli anni in cui il poeta inizia a scrivere, e soprattutto il tempo in cui egli capisce che proprio da quei luoghi può scaturire la poesia: «das wenige, worauf später die Spitzhacke stößt, der Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers, das ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind».⁴⁵⁶

A mio parere il confronto fra Dresda e Pompei tuttavia non ha, in Grünben, soltanto un carattere poetologico. Voglio dire: perché è proprio Pompei a dare voce alla città natale? La giustificazione di questa scelta, o almeno di parte di essa, è da ritrovare nella terza poesia della silloge *Porzellan*, dove il poeta parla delle conseguenze del bombardamento nell'aspetto della città:

Sprich mir nach: es braucht nicht viel, aus einer Stadt
Eine Mondlandschaft zu zaubern. Oder Kohle
Aus den Menschen, die da wohnen. Stell dir vor: es hat
Eine Opernpause nur gedauert, Zeit zum Zigarettenhohlen,
Und auf Straßen, Todesfallen, brodelte der Teer.
Eben Frost noch, blau am Fahrradlenker klebt die Hand,
Schon herrscht Wüstenwind, fegt übers Häusermeer.
In den Wintermänteln, pharaonensteif, sind sie verbrannt.
Heißer war wie kein Sommer je. Der letzte Luftalarm

⁴⁵² D. GRÜNBEIN, *Il primo anno*, p. 29.

⁴⁵³ D. GRÜNBEIN, *EJ*, pp. 35-42.

⁴⁵⁴ H. AHREND, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen». *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 291.

⁴⁵⁵ D. GRÜNBEIN, *Vulkan und Gedicht*, cit., p. 39.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

Kaum verebbt, da war im Zentrum noch die Asche warm.⁴⁵⁷

Come si evince leggendo la poesia quella che sta descrivendo il poeta sembra, nei suoi effetti, un'eruzione vulcanica: non ci vuole molto, afferma l'io lirico, a fare di una città un paesaggio lunare, oppure carbone delle persone che ci vivono. Gli attacchi, sferrati nel tempo di una pausa all'opera, causano la morte sulle strade della città, dove l'asfalto, significativamente, ribolle («brodelte der Teer») proprio come se fosse lava. L'associazione è meno metaforica di quanto possa sembrare, perché il bombardamento da parte della Royal Air Force durante la notte crea, secondo le informazioni che abbiamo, una vera e propria tempesta di fuoco. Inoltre, le temperature altissime scatenate dalle esplosioni a contatto con il freddo invernale del suolo provocarono un fortissimo vento (un ciclone), che spingeva letteralmente gli esseri umani dentro le fiamme. Il poeta sembra farvi riferimento al settimo verso: «già regna il vento del deserto, turbina sopra il mare di case. / Nei manti invernali, rigidamente faraonici, vengono bruciati. / Nessuna estate fu mai così calda. L'ultimo allarme aereo / non ancora smorzato, che in centro la cenere era ancora calda».⁴⁵⁸ Ecco allora che alla fine della città non rimane che questo, come scrive il poeta in un altro componimento del ciclo: «»Donnerschlag«. Das wars. Und von der Stadt am Morgen / Wie von Troja blieb, Pompeji, nur ein Trümmerfeld. [...]».⁴⁵⁹

Alla fine del saggio *Chimäre Dresden* Grünbein riflette sul perché Dresda sia diventata un «Sonderfall», nonostante ci siano state altre città dallo stesso sfarzo andate distrutte. La peculiarità di Dresda per il poeta è che di nessun'altra città fu coltivata la memoria del tempo prima della sua distruzione con altrettanta dolorosa nostalgia. Il fantasma, la chimera della vecchia Dresda si aggirava dappertutto, come la nostalgia di tempi migliori,⁴⁶⁰ fino a che tutto non fu rimosso e oggi «erinnert noch jemand sich?»: la risposta in questo caso è sì, è il poeta a ricordarsi la vecchia Dresda e a farla rivivere attraverso la poesia.

Mi sembra interessante, a questo proposito, fare una piccola digressione su un estratto pubblicato da Grünbein nel numero di *Text+Kritik* a lui dedicato nel 2002. Si tratta di una scena dall'incompiuta *pièce* teatrale *Lemuren*, «ein Stück in progress» dal titolo *Zwei Männer*

⁴⁵⁷ *Porzellan*, 3.

⁴⁵⁸ In una famosa intervista con Aris Fioretos Grünbein afferma: «Wenn das Gedächtnis an Orte gebunden ist, wie die ältesten Mnemotechniken beweisen, dann ist die Signalposition via Satellit der adäquate Ausdruck für ein Gedächtnis, das in der Wüste verlorenging. Es gibt nur noch Formationen und geometrische Koordinaten, aber keine Gedächtnislandschaft mehr, keinen charakteristischen Schauplatz. In der Wüste bleibt alles in der Schwebel: kein Hier oder Dort, kein Davor oder Danach». A. FIORETOS, D. GRÜNBEIN, *Gespräch in der Wüste*, in «Akzente», 5, 2000, pp. 393-408 (p. 401).

⁴⁵⁹ *Porzellan*, 38.

⁴⁶⁰ D. GRÜNBEIN, *Chimäre Dresden*, cit., p. 151.

in Betrachtung des Mülls. Lo scritto è interessante da più punti di vista. Innanzitutto illumina sul rapporto di Grünbein con il teatro: conosciamo le sue traduzioni della tragedia *I Persiani*, di Eschilo, e dal latino del *Il Tieste*, di Seneca,⁴⁶¹ quest'ultimo per il Nationaltheater di Mannheim; oppure il lavoro più recente su *Psychosis*, della drammaturga britannica Sarah Kane, messo in scena per la prima volta nel 2000 a Vienna e riproposto fino ad oggi alla Schaubühne di Berlino sotto la regia della giovane promessa Falk Richter.

Nel caso di *Lemuren* però Grünbein scrive per sé: nella didascalia anteposta al dialogo l'autore vede una discarica di periferia, dove due vecchi uomini, in pesanti vestiti invernali, portano borse di plastica e un fagotto legato, «preda del collezionista».⁴⁶² I due non hanno nomi, ma sono chiamati soltanto «Erster» e «Zweiter». La scena, non lontana da una di quelle care a Beckett, si apre con il primo che si rivolge al secondo: «Ei, Bruder Knochenbrecher, wohin gehts?». Questa prima battuta svela subito che Zweiter è un personaggio meno fittizio di quanto sembri, dal momento che «Knochenbrecher» fa pensare subito al titolo del discorso tenuto da Grünbein nel '95 in occasione della consegna del Büchner-Preis, *Den Körper zerbrechen*, in cui muovendo dal maestro Georg Büchner il poeta tratteggia quella poetica del sarcasmo alla base delle sue prime raccolte.⁴⁶³ Zweiter risponde che si dirigerà «zum großen Sammelplatz, wo alles strandet», ed ecco che il primo incalza il secondo con un'altra domanda che fa luce su chi sia veramente il suo interlocutore: «was sucht er hier in diesem Niemandsland?». Il ritmo a questo punto rallenta e il personaggio spiega che cosa ci sia nella «terra di nessuno» da cercare:

Zweiter

Immer dasselbe, ganz wie er. Man sammelt ein,
Was sie so ausspuckt, tief im Tal, die Stadt.
Den trüben Rest vom Hausrat keiner Leute,
Sperrmüll und Porzellan, ein halbes Radio,
In dem die Röhren leuchten wenn man Glück hat,
Verschollne Sender: Belgrad, Stavanger und Gleiwitz.
Ausscheidungen der Zeiten, morsche Überbleibsel
Aus dem Bankrott der Massen. Nichts von Wert.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Per una più dettagliata analisi sui lavori di Durs Grünbein per il teatro rimando al saggio di K. VÖLKER, *Die Schrecken der Auflösung. Zu Durs Grünbeins Arbeiten für das Theater*, in H.L. ARNOLD (a cura di), *Durs Grünbein*, cit., pp. 44-48.

⁴⁶² Ivi, p. 37.

⁴⁶³ Un'accurata analisi del discorso si può trovare in A. HENNEMAN, *Die Zerbrechlichkeit der Körper, zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Frankfurt am Main, Lang, 2000.

⁴⁶⁴ D. GRÜNBEIN, *Zwei Männer in Betrachtung des Mülls*, in H.L. ARNOLD (a cura di), *Durs Grünbein*, cit., p. 37.

Il poeta, nascosto sotto le spoglie di Zweiter informa il suo interlocutore che quello che cerca è sempre la stessa cosa, ossia ciò che la città espelle. Possono essere resti di suppellettili, rifiuti ingombranti, ma anche, significativamente, porcellana, «Porzellan», termine che anticipa di ben tre anni l'omonima silloge dedicata a Dresda. Non solo. In mezzo ai rifiuti urbani si potrebbe ritrovare anche una mezza radio, che se si ha fortuna illuminerebbe ancora stazioni disperse, come Belgrado, Stavanger o Gleiwitz. Se Belgrado si riferisce alla storia contemporanea, la stazione radio polacca riporta il lettore al *casus belli* di Gleiwitz, la stazione radio avamposto tedesco, in cui nel '39 è stato simulato un attacco polacco, scatenando di fatto il secondo conflitto mondiale. Apparentemente «nichts von Wert» dunque, anche se di fatto le macerie nascondono la storia (nonostante di Adolf Hitler, come avvisa successivamente il secondo, non si senta più parlare). Ad un certo punto Erster chiede a Zweiter: «man sieht ihn jeden Tag hier. Hat er Heimweh / Nach seiner guten alten Trümmerwelt?».⁴⁶⁵ Poco dopo la voce del poeta fa capire cosa nasconda questo monte di immondizia:

Die Stadt, wie ich sie kannte, liegt in Trümmern
 Hier unter diesem Müllberg. Nach den Bomben
 Hat man den Schutt hierhergekarrt als Fundament,
 Die Brücken und die Kirchenpracht. Wen kümmerts?
 Ich sitze mit dem Arsch auf meiner Heimatstadt.
 Mein Fluch ist, ich bin hier geboren.
 Von Krieg und Wirtschaftswunder kahlgeschlagen,
 Kehrt man im Alter heim auf eine Deponie.⁴⁶⁶

È la città a celarsi nelle macerie quasi come le facessero da fondamenta: il poeta siede «con il culo» sulla sua città natale, e la maledizione che riconosce è quella di esservi nato. A questo punto il primo pone una domanda importante: «die tote Stadt, wer hat sie umgebracht?». Il ritmo della *pièce* incalza in una serie di domande-risposte. Il secondo dichiara che sono stati «mille bombardieri nella notte» a trasformare Dresda in macerie, e allora l'altro chiede se sia successo senza motivo e cosa stesse facendo il suo interlocutore in quel momento. La risposta è decisiva perché introduce un discorso che sarà ripreso di nuovo in *Porzellan*: il secondo spiega che stava facendo un corpo a corpo con i bolscevichi, riconoscendosi *in toto* nell'animo della città. A questo punto il primo dà la sua sentenza: «so hat er selbst die Heimat aufgegeben. / Er hat, was er verdient. Das nackte Leben».⁴⁶⁷ È colpa della stessa Dresda se è

⁴⁶⁵ Ivi, p. 38.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 39.

⁴⁶⁷ Ibid.

stata distrutta, essa ha avuto quel che si è guadagnata, «la nuda vita».⁴⁶⁸ Il secondo gli dà ragione, «non ci si può lamentare dopo», dichiara. Il ritmo rallenta di nuovo e il secondo si lascia andare ad altre due riflessioni importanti. La prima riguarda una dimensione privata del ricordo attraverso luoghi decisivi della città: il duomo, la casa dei genitori, la scuola. È ora la città, ricostruita, a dimenticare ciò che è stata e chi ha vissuto il suo annientamento. Il caffè in cui Zweiter ha vissuto il suo primo amore è nuovo, il suo nome è cambiato e le scene della vita quotidiana adesso gli sembrano un grande zoo («der reinste Zoo, das ganze»), come faceva già intendere il titolo, *Lemuri*. La seconda riflessione introduce un discorso che ancora una volta verrà sviluppato nella silloge *Porzellan*:

Halt dich an Nietzsche, Kamerad. Der schrieb
Vom Vor- und Nachteil der Historie für das Leben.
Geschichte bringt nichts, sie macht nur nervös,
Ein Blindekuhspiel, das dir deinen Kopf verdreht.
Da hilft vergessen nur. Verdräng, was dich bedrängt.
Halt dich ans liebe Vieh. Leb wie die Kuh
Von Augenblick zu Augenblick im Weideglück.
Zähl nicht die Tage und die Jahre. Scheiß ins Gras
Und überlaß der Witterung, was auf dich zukommt.⁴⁶⁹

Grünbein cita esplicitamente la seconda delle *Unzeitgemäße Betrachtungen*, intitolata *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In questo passaggio emerge il già più volte dichiarato pessimismo storico grünbeiniano, che fa dire di nuovo al poeta che la storia «non porta nulla, fa soltanto diventare nervosi», è una specie di gioco a mosca cieca («Blindekuhspiel»). Per questo, come avvisa Nietzsche nelle considerazioni inattuali, è d'aiuto la dimenticanza, ma Grünbein si spinge ancora più in là: «rimuovi ciò che ti opprime!», afferma rivolgendosi al suo interlocutore, ma più in generale all'umanità. Il pessimismo grünbeiniano a mio avviso va ben oltre la positiva rivalutazione della dimenticanza nietzscheana, che per il filosofo non significava vivere una vita interamente nell'oblio del passato, ma fare in modo di attuare un ricordo selettivo che si discostasse dalla maniera sia dei filologi che dei cosiddetti *Bildungsphilister*, per rivalutare invece, in un processo di tipo ritmico, l'oblio e il ricordo produttivamente. La ricezione di questo aspetto del primo Nietzsche enfatizza invece soltanto il momento della dimenticanza e dell'ignoranza di un individuo che a suo dire dovrebbe vivere come una mandria di bestiame, «di attimo in

⁴⁶⁸ Non può qui non ritornare l'allusione a G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., dove il filosofo, muovendo da K. Schmidt, analizza i meccanismi della *biopolitica* nella società moderna, in particolare la questione dei campi di concentramento.

⁴⁶⁹ D. GRÜNBEIN, *Zwei Männer in Betrachtung des Mülls*, cit., p. 40.

attimo nella gioia del pascolo». Nel dialogo fra i due Zweiter auspica ad un essere umano che non debba contare i giorni e gli anni, ma vivere alla giornata, ignorando il tempo e pensando soltanto ai suoi bisogni primari («scheiß ins Gras», ad esempio).

È solo una provocazione. Recentemente infatti il poeta ritorna su quel movimento di tipo ritmico attuato dall'alternanza di memoria e oblio, fatto di momenti di «Verschütten und Wiederfinden, Sedimentierung und archäologischer Grabung».⁴⁷⁰ Vediamo:

Das Vergessen spielt in diesem Poem eine wichtige Rolle. Kann man es als ein kritisches Moment gegenüber einer historischen Erinnerungsbesessenheit sehen?

Da besteht im Grunde ein Zusammenhang mit Friedrich Nietzsche. Diesen Aspekt hat er derart mustergültig abgedeckt, dass dem fast nichts mehr hinzuzufügen ist. Er hat die wirkliche Dialektik von Erinnern und Vergessen in jedem Einzelnen wie in der Geschichte der Kollektive erkannt. Zur Zeit scheint es mir so, als sei die gesamte westliche Kultur in eine Besinnungslosigkeit aufgebrochen. Das Vergessen ist jetzt als Zwang statuiert worden. Man hat offenbar Angst vor irgendeinem Ballast, der auch hindern könnte.⁴⁷¹

Zweiter infatti agisce contrariamente a quanto professato: qualche battuta più avanti egli si focalizza non tanto sugli oggetti che si possono ritrovare in mezzo all'immondizia, ma piuttosto sul tempo perduto che è veicolato attraverso di essi («hier streicht so mancher nachts umher und wühlt / Nach der verlorenen Zeit im Müll»). Il finale della scena è inaspettato: avviene uno scontro fra i due interlocutori, in cui il primo pugnala il secondo per rubargli il fagotto, e poi scava una buca per seppellirlo, come viene seppellita Dresda e con lei la sua storia. Nella chiusa della scena il primo ribatte alle riflessioni precedenti del secondo, dicendo: «Idiot, von wegen Nachteil der Geschichte. / Die Stadt ist tot und so die Kuh. / Zeit ist das Nichts, das sagt: Vernichte. / Wer friert, deckt sich mit Leichen zu».⁴⁷² La situazione iniziale, di tipo contemplativo e riflessivo, si trasforma nella parte finale in una guerra di sopravvivenza, in cui la morte impera in ogni aspetto della società. Ma il finale può essere interpretato come un esempio concreto di quella *Begrabung* cui è sottoposta ogni civilizzazione, Pompei come Dresda. Alla fine il primo se ne va cantando una canzonetta: «Maikäfer, flieg. Dein Vater hat dich lieb. / Mutter ist in Pommerland, / Pommerland ist

⁴⁷⁰ D. GRÜNBEIN, *Vulkan und Gedicht*, cit., p. 38. Cfr. anche con S. KLEIN, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Bielefeld, Aisthesis, 2008, p. 198: «doch ist diese Ruine nicht nur der Ort des Todes – aus ihr entsteht auch etwas werdendes; das konstant Verlorene, Vergangene initiiert einen neuen Raum, in dem Verschwundenes nach archäologischem Prinzip wiederentdeckt und –belebt werden kann: die Erinnerung».

⁴⁷¹ D. GRÜNBEIN, M. GROSS, *In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, in M. GROSS, *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, Münster, Lit, 2011, pp. 222-240 (p. 232).

⁴⁷² D. GRÜNBEIN, *Zwei Männer in Betrachtung des Mülls*, cit., p. 43.

abgebrannt. / Maikäfer flieg».⁴⁷³ Questa è una canzone popolare composta nel 1781 da Johann Friedrich Reinhardt apparsa nel primo volume della raccolta *Des knaben Wunderhorn*, a cura di Achim von Arnim e di Clemens Brentano, il cui testo è però modificato da Grünbein al secondo verso, poiché al posto di «Dein Vater hat dich lieb» la canzone dovrebbe recitare «Der Vater ist im Krieg».⁴⁷⁴ Nonostante l'omissione in questo testo, in altri Grünbein affronterà il ricordo della guerra da una prospettiva familiare, come nel caso della sesta poesia del ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, dedicata alla nonna del poeta, Dora W., citata da Grünbein anche in *Porzellan* in qualità di testimone e narratrice di quanto è accaduto a lei e alla sua città: «Mutters Mutter, wenn sie traurig war, hat viel erzählt / von der Stadt im Tal, der heiteren, im Schönheitsschlaf».⁴⁷⁵ La poesia si può dividere in tre parti, tante quanti gli attacchi degli Alleati durante la notte. Nella prima strofa una voce racconta proprio di come, durante il primo attacco alla città, la donna giacesse in ospedale a causa della scarlattina.⁴⁷⁶ Il secondo attacco annienta totalmente Dresda in fiamme facendola diventare un «film muto», un luogo preistorico dove fortunatamente può avvenire anche qualche miracolo: «aus einer Nacht im Zwanzigsten Jahrhundert / Flogen Maschinen eine zweite Steinzeit an. In manchem Kellergrab, ein Höhlenwunder, / Fand man verbacken Kind und Frau und Mann».⁴⁷⁷ E in fine la poesia la voce narra di come durante il terzo attacco la donna sia uscita dall'ospedale, reggendosi sulle sue gambe deboli per fuggire alla guerra. La settima poesia del ciclo invece è particolarmente significativa per un altro motivo: il destino di Dresda non è solo quello che si è realizzato nella sua distruzione, ma anche quello che la città ha scampato. Vediamo perché:

Ach, Hiroshima war nur zweite Wahl.
Premiere haben sollte sie (sagt man) in Dresden,
Die Bombe, die heut jedes Schulkind malt –

Der Riesenpilz, die weltberühmte Abschiedsgeste
Der alten Opernhimmel. Wieviel schöner
Wäre der strahlende Bovist hier aufgeblüht

Über der sandsteinhellen Residenz als Krönung

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Il primo verso di questa canzone popolare ritorna anche, in versione ridotta, in esergo ai sette componenti del ciclo *Transpolonaise*. D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 154.

⁴⁷⁵ *Porzellan*, 6.

⁴⁷⁶ Cfr. anche con D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 293: «Daß es besser war, den Trümmern den Rücken zu kehren und sich aus dem Staub zu machen wie meine Großmutter, die in der Bombennacht aus dem Krankenhaus floh, wo sie mit Scharlach gelegen hatte. Im bloßen Nachthemd, in eine Decke gewickelt, war sie zuerst an die Elbwiesen gerannt und später vor den Tieffliegern in Richtung Süden davongelaufen».

⁴⁷⁷ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 148.

Barocker Baukunst. Auf's Gemüt
Schlägt die Vision, wie stillvoll *hier* die legendäre
Finale Wolke aufgegangen wäre.⁴⁷⁸

Alcuni dicono che Hiroshima fu solo la seconda scelta, e che la bomba atomica dovesse essere lanciata inizialmente su Dresda. Grünbein immagina che il fungo atomico disegnato oggi da ogni bambino fosse caduto su Dresda, come coronamento di quell'arte barocca della città. Nell'animo gli si materializza la visione della grandezza dello stile con cui «la nuvola leggendaria finale» si sarebbe innalzata sopra il cielo. Come nota R. Deckert anche nel diario Grünbein, non casualmente il giorno 6 Agosto il poeta fa un riferimento a Dresda. È infatti il giorno dell'anniversario di Hiroshima. Nel diario manca però secondo Deckert il sarcasmo con cui nelle poesie precedenti l'autore raccontava della sua città e il tono risulta più pacato.⁴⁷⁹

Gesetzt den Fall, sie hätten den Plan ausgeführt, die Bombe, statt auf dem Exerzierfeld Ostasien, im Herzen Europas zu testen. Sie hätten die faszinierende Fracht ziegelnau abgeladen über die Heimatstadt Dresden, in deren Straßen die Wölfe damals ihrem kollektiven Untergang entgegenheulten. Was wäre gewesen, wenn...Eine schöne Übung in postume Andacht oder besser in pränataler Genügsamkeit. Bei einem Einsatz auf dem Kriegsschauplatz Deutschland wäre alles vernichtet worden, was dich ermöglicht hat [...] Nimm also an, die Premiere für den Auftritt der weltweit gefürchteten Vernichtungswaffe hätte, statt im fernen Japan, dort im geliebten Dresden stattgefunden, der Grund für solcherlei paradoxe Erregung wäre einfach entfallen.⁴⁸⁰

Nell'ottavo componimento l'accento invece è posto su un altro aspetto della distruzione, che non coinvolge soltanto le persone o la città in sé, ma la cultura che essa custodisce:

[...]
Auf den Vermeer (verbrannt), den Bach (verschollen),
War es das wert? Daß ganze Städte,
Aus denen Züge zur Vernichtung rollten,
Brachflächen wurden an den Ufern Lethes.

Gepflügt wird hier mit Bomben, und kein Bauer
Kennt sich nicht mehr aus. Der Löwenzahn
Nimmt den Figuren auf dem Fries die Dauer.
Was geht Zerstörung, oben, einen Maulwurf an?⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Ivi, p. 149.

⁴⁷⁹ R. DECKERT, *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack*, cit., p. 246.

⁴⁸⁰ D. GRÜNBEIN, *EJ*, pp. 109-110.

⁴⁸¹ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 150.

Mentre Vermeer viene bruciato e Bach disperso la città approda dopo il suo annientamento alle sponde di Lete, nella mitologia classica il fiume dell'oblio. Il suolo, arato dalle bombe, è irriconoscibile agli occhi dei contadini. Nell'ultima poesia del ciclo Grünbein fa un chiaro riferimento a Max Ernst: «Im Ernst, Max, von so einer Stadt / Träumt man leicht, bis man schwarz wird. / Auch ohne Tränen sieht man die Farben zerfließen».⁴⁸²

2.5.2. *Porzellan*: «Schlafenzzeit»

Nella raccolta *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* Grünbein ritorna a parlare della sua terra utilizzando il pronome possessivo, «meiner Stadt». *Porzellan* è la somma delle riflessioni su Dresda a partire dalle prime poesie già analizzate, silloge in cui Grünbein mantiene l'atteggiamento del «postmodernen Klassizisten».⁴⁸³ Il poeta decide di utilizzare una forma rigida del verso (49 testi di dieci versi in esametri impuri), la cui struttura ricorda quella di un necrologio. Il tono elegiaco della raccolta non esclude però totalmente il sarcasmo.⁴⁸⁴ Il fine della poesia non è certo quello di una «historischen Rekapitulierung», come osserva anche M. Gross, ma di mostrare come non ci sia *una* storia di Dresda, ma tante quante le persone che sono in grado di instaurare una rete di ricordi attraverso lo spazio cittadino.⁴⁸⁵ Come riporta Sonja Klein, *Porzellan* è stata letteralmente stroncata dalla critica,⁴⁸⁶ ma è da appurare, secondo la studiosa, quanto questa disapprovazione abbia a che vedere con la raccolta in sé o piuttosto con un discorso più generale, che riguarda «lo scrivere dopo e sulle catastrofi», e se i commenti sullo stile non riguardino più che altro la «political correctness» grünbeiniana. Insomma tutti secondo la Klein argomentano a partire da una prospettiva storica,⁴⁸⁷ mentre la studiosa, molto più intelligentemente, si chiede:

Denn, ist Porzellan wirklich der Versuch eines Beitrages zum kollektiven Gedenken an Dresden? Oder ist er nicht vielmehr Resultat äußerst persönlicher Empfindungen und

⁴⁸² Ivi, p. 153.

⁴⁸³ H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 295.

⁴⁸⁴ R. DECKERT, *Ruine und Gedicht: das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, cit., p. 151.

⁴⁸⁵ M. GROSS, *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, cit., p.111. In effetti si può concordare con lui, tanto più che fu lo stesso Grünbein, qualche anno prima, a parlare di «Jeder in seiner Welt...unerkannt...so viele Welten». Cfr. con D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 106.

⁴⁸⁶ La Klein riassume molto bene le reazioni del *feuilleton* all'uscita di *Porzellan*, in particolare nelle voci di Jürgen Verdofsky, Nicolai Kobus, Thomas Steinfeld, Dorothea von Törne, Katharina Döbler e Michael Braun, i cui giudizi appaiono nelle maggiori testate tedesche. S. KLEIN, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., pp. 180-181.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 183.

Erinnerungen, der sich damit ganz im Gegenteil jeglicher Verbindlichkeit entziehen will und muß? Und ist diese ganz subjektive Verarbeitung der Zerstörung Dresdens nicht bereits im Titel angezeigt?⁴⁸⁸

La silloge è insomma un prodotto strettamente privato, intimo, una confessione in cui Dresda non emerge come «Außen-», ma come «Innenraum», dove Grünbein non è cronista o storico, ma un cartografo che cerca le tracce di quella terra scomparsa all'interno del suo stesso corpo,⁴⁸⁹ un po' come accade nella poesia *Ostrakon Dresden*.

La raccolta si apre con la seguente poesia:

Wozu klagen, Spätgeborener? Lang verschwunden war
Die Geburtsstadt, Freund, als deine Wenigkeit erschien.
Feuchte Augen sind was anderes als graues Haar.
Wie der Name sagt: du bist zu flink dafür, zu grün.
Siebzehn Jahr genügten, kaum ein Jugendalter,
Auszulöschen, was da war. Ein strenges Einheitsgrau
Schloß die Wunden, und von Zauber blieb – Verwaltung.
Nicht aus Not geschlachtet haben sie ihn, Sachsens Pfau.
Flechten wuchsen, unverwüstlich, über Sandsteinblüten.
Elegie, das kehrt wie Schluckauf wieder. Wozu brüten?⁴⁹⁰

L'*incipit* corrisponde ad un'interrogativa, in cui l'io lirico chiede quale sia il senso di lamentarsi, dal momento che tutto era già passato e la città scomparsa quando «deine Wenigkeit erschien». Il significato dell'essere nato troppo tardi, tema che viene più volte toccato da Grünbein anche in poesie precedentemente analizzate, viene ribadito anche nel diario *Das erste Jahr*, in un'annotazione dell'11 Luglio, dove il poeta scrive:

Dresden: aus diesem Musennest kommt der beleidigte Schönheitssinn, die frühkindliche Trauer um etwas, das der Nachgeborene nur noch vom Hörensagen kannte. Von Anfang an definiert so das Zu spät alle Wahrnehmung, die wütende Ohnmacht vor soviel entschwendener Klasse. Wie ist dagegen Berlin? Ein Kasernenhof von städtischen Ausmaß, ein pockennarbiges, mit Beton begradigtes Pflaster, der Kronenkorken als öffentliche Anlage, ein Rekrutenstall als urbane Norm.⁴⁹¹

La sensazione di vivere una realtà di seconda mano si ritrova anche in questi versi, dove il poeta fa riferimento alle testimonianze sulla distruzione di Dresda, che possono arrivarci soltanto indirettamente, dai racconti dei suoi famigliari oppure da una fotografia. Anche nel saggio *Ameisenhafte Größe* il poeta riprende il discorso sulla «zweite Wirklichkeit», la «realtà

⁴⁸⁸ Ivi, p. 185.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 186.

⁴⁹⁰ *Porzellan*, 1.

⁴⁹¹ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 88.

di seconda mano», condizione di chi scrive alla fine del ventesimo secolo, su «discariche, perso in paradisi artificiali, in un luogo selvaggio costituito solo da artefatti». ⁴⁹² Accade anche in un altro componimento di *Grauzone morgens*, ⁴⁹³ dove si legge: «DIE MEISTEN HIER, siehst du, sind süchtig / nach einer Wirklichkeit wie / aus 2ter Hand...», sagte er».

Il terzo verso, «feuchte Augen sind was anderes als graues Haar», rimanda di nuovo all'impossibilità di una totale comprensione degli eventi, poiché anche per chi quel dolore l'ha vissuto in prima persona ora è passato molto tempo. Quel «du bist zu flink, zu grün» allude allo stesso Grünbein e l'ipotesi è confermata anche al verso successivo, in cui l'io lirico afferma che sono bastati 17 anni, neanche una gioventù, per cancellare ciò che era successo. È chiaro che il riferimento è altamente biografico, nel senso che non serve molto a capire che esattamente 17 anni dopo i bombardamenti, nell'anno 1962, è il poeta stesso a venire al mondo. Ciò che trova davanti a sé è un rigido «Einheitsgrau», il socialismo, che cerca di chiudere le ferite della guerra, mentre della magia della città rimane semplicemente «Verwaltung», l'amministrazione. Anche gli ultimi tre versi sono particolarmente interessanti, poiché il poeta ritorna di nuovo sul discorso dei bombardamenti, spiegando che «il pavone sassone» non è stato ammazzato per necessità. Gli attacchi contro Dresda ad opera degli alleati del 13 e 14 Febbraio 1945 non sono infatti conformi a una convenzionale strategia bellica, i cui obiettivi possono essere stabilimenti oppure linee ferroviarie, perché sono stati rivolti al centro cittadino e alla popolazione civile. Il tono elegiaco della raccolta è confermato dall'ultimo verso, in cui il poeta scrive che l'elegia ritorna «come un singhiozzo». «A quale scopo rimuginare?» Con questa domanda, a cui Grünbein però non dà una risposta, si chiude il primo componimento, anche se una risposta può essere ricercata nella poesia stessa: rimuginare serve al poeta-archeologo per ricostruire come in un sogno i tasselli di quella *sua* città distrutta.

L'ossessione, potremmo chiamarla, di non aver vissuto in prima persona gli eventi, si ritrova anche nella decima poesia di *Porzellan*:

Komm, beruhig dich, *greenhorn*. Nicht dabeigewesen
Bist du, als die Herrlichkeit versank. Was Mutter sah,
Kaum fünf Jahre alt, wirst du nie in ihren Augen lesen.
Weltkrieg, Trauma – nichts davon bewahrt die DNA.
Lösch, was du von Kind an hörtest: »Arme Stadt« –
Den Familienseufzer. Du, der Unverwandte.
Dresden, Dresden, weißt genau, wer es zerdeppert hat.
Nicht der Tommy war es, Uncle Sam. Die eigne Bande

⁴⁹² D. GRÜNBEIN, *Ameisenhafte Größe*, in ID., *Galilei*, pp. 13-17 (p. 16).

⁴⁹³ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 17.

Gab ihn auf, Geburtsort, für ein Linseneintopfmahl.
Obs noch weh tut? Nur der Zaungast fragt so, Stadt im Tal.⁴⁹⁴

«Su, calmati, *pivello*. Non / c'eri tu quando lo splendore sprofondò», dice l'io lirico ad un tu che in questo caso sembra corrispondere, di nuovo a quello del poeta (interessante che sia nella prima poesia – «du bist zu flink dafür, zu grün» – che in questa – «*greenhorn*» – l'autore giochi con il suo cognome mantenendone la radice, «verde»). Questa mancata partecipazione porta, giocoforza, a un'impossibilità di comprendere gli eventi accaduti *in toto*, ed è ciò che rammenta l'io lirico al suo interlocutore, il *greenhorn*, al secondo verso: «quello che mamma ha visto, / prima ancora di compiere cinque anni, non lo leggerai mai nei suoi occhi. Guerra mondiale, Trauma – niente di tutto ciò è mantenuto nel DNA». L'invito alla dimenticanza dei versi successivi – «cancella quello che hai sentito fin da bambino: “povera città”» – si volge, in chiusura del componimento, in una considerazione attraverso cui invece l'io lirico assicura che Dresda non dimentica, «sa bene chi l'ha distrutta». «Se fa ancora male? solo chi sta a guardare lo chiede, città nella valle», si domanda l'io lirico alla fine della poesia, e all'inizio del componimento successivo il poeta dà una risposta: «Ja, es tut noch weh. Geschluckt ist sie, die Kröte – / Doch verdaut niemals».⁴⁹⁵ Fa ancora male, e nonostante il rospo sia stato ingoiato non si potrà più digerire», perché la notte di Febbraio, avvisa il poeta, ritorna sempre, chiara come le stelle, e non ci si abitua mai.

Come nella prima poesia a seguito della distruzione nella città si creano «Flechten», dermatiti squamose, la personificazione continua lungo tutta la silloge. Nella seconda poesia, ad esempio, «di notte alla città non rimane il tempo di vestirsi» e le bombe le cadono sul grembo («Bombe, Bombe – blankpoliert, fiel durch den Schacht / Tonnenweise Schrott in den Mätressenschoß»). Il riferimento goethiano alla cucina delle streghe – «Besenhexe kocht» – introduce il fatto che durante quella notte tutto brucia: «Glas, Metall, Asphalt und Stein». La poesia si chiude con un'allusione ad altri bombardamenti avvenuti durante la seconda guerra mondiale: «Spaniens Himmel flammte auf, und Coventry und Guernica. / Von der Bella *ante bellum* – nichts mehr da».⁴⁹⁶ Mentre i cieli della Spagna sono infiammati dalla guerra civile, la *Luftwaffe* tedesca attacca Guernica e in seguito più volte la cittadina di Coventry. L'ultimo verso – «della bella *prima della guerra* – non rimane nulla», si riferisce quindi non soltanto a Dresda-Venere ma anche ad altre città che hanno subito gravi perdite durante la seconda guerra mondiale.

⁴⁹⁴ *Porzellan*, 10.

⁴⁹⁵ *Porzellan*, 11.

⁴⁹⁶ *Porzellan*, 2.

La quarta poesia riguarda invece, più da vicino, il significato del titolo, *Porzellan*:

Porzellan, viel Porzellan hat man zerschlagen hier,
Püppchen, Vasen und Geschirr aus weißem Meißner Gold.
Doch nicht dies nur. Ach, *es war einmal* – ein Klirren,
Und als Donner kam es auf den Tatort zugerollt.
Nein, kein Polterabend war, was Volkes spitze Zungen
Die *Kristallnacht* nannte, jener Glückstag für die Glaser.
Bis zum Aschermittwoch später war da nur ein Sprung.
Narr und Nazi hatten, heiße, ihren Heidenspaß.
Unschuld, sagt ihr? Lag die Stadt nicht längst geschändet?
He, wo seid ihr, Dresdner Schäferinnen *german bands*?⁴⁹⁷

Porcellana è per Grünbein metafora di fragilità ma nello stesso tempo di preziosità, ed è anche legata al luogo dal quale proviene. Ma non solo questo, “porcellana” corrisponde per Grünbein alla fiaba di un mondo che ormai non esiste più, ad un «c’era una volta»: essa non è solo riferita ai bombardamenti di Dresda ma evoca anche un passato che è quello dei campi di concentramento. È infatti sostituito per *cristallo*, e in particolare per la *notte dei cristalli*, il pogrom nazista avvenuto fra il 9 e il 10 Novembre 1938, che Grünbein rievoca esplicitamente al sesto verso, con un tono sarcastico, nel momento in cui parla di «jener Glückstag für die Glaser», ma anche quando successivamente associa «Narr» a «Nazi». Non che da tutto questo egli voglia far emergere l’immagine di una città senza colpa, anzi, agli ultimi due versi il tono è esattamente contrario: «Unschuld, sagt ihr? Lag die Stadt nicht längst geschändet? / He, wo seid ihr, Dresdner Schäferinnen, *german bands*?». La città, di nuovo nell’immagine di una donna, giaceva da tempo disonorata. Come afferma l’autore in un altro testo «Nicht der Tommy war es, Uncle Sam. Die eigne Bande / Gab ihn auf, Geburtsort, für ein Linseneintopfmahl», gli stessi tedeschi sono stati la causa della rovina della loro città.⁴⁹⁸

In una recentissima intervista dal titolo *In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*⁴⁹⁹ una sezione è dedicata proprio alla raccolta in esame. Alla domanda su come sia scaturita la silloge il poeta risponde che si tratta di un processo di tipo involontario, e non dell’intenzione cosciente di scrivere un ciclo su Dresda.⁵⁰⁰ Si legge ad esempio in *Porzellan*: «nicht dort draußen spielt sie, die Musik – im Schädelinnern. / Hier, *mémoire involontaire*, hier geht sie aus und ein».⁵⁰¹ Le elegie su Dresda sono nate in maniera del tutto spontanea, sono come degli apotropaici, osserva il poeta. Alla domanda su che cosa significhi la metafora

⁴⁹⁷ *Porzellan*, 4.

⁴⁹⁸ Cfr. R. DECKERT, *Ruine und Gedicht: das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, cit., p. 142.

⁴⁹⁹ M. GROSS, *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, cit., pp. 222-240.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 230.

⁵⁰¹ *Porzellan*, 20.

della porcellana Durs Grünbein risponde che la guerra ha distrutto ogni cosa. Essa, che per i sassoni ha un valore particolare perché viene ereditata di generazione in generazione, porta in sé già per questo motivo un grande «Erinnerungswert»,⁵⁰² un valore di memoria: «es ist eine Chiffre für etwas sehr Zartes, sehr Kostbares, das ich gerne bewahren möchte. In diesem Porzellan steckt ein Teil des Gedächtnisses».⁵⁰³ Porcellana ha anche per Grünbein un valore etimologico: la parola, che viene dal latino *porcela*, è il maiale, «die furchtglänzende Scham», e per il poeta una «Supermetapher», che riprende esattamente il verbo «geschandent», della quarta poesia.

Nell’ottava poesia della silloge Grünbein ci conferma che il titolo *Porzellan*, come aveva rilevato Michael Eskin, è anche un implicito omaggio a Celan, dal momento che egli riprende in forma leggermente variata un verso del *Gedicht über Dresden* in cui scrive: «In einer Nacht mit schwarzem Schnee im Februar». Di questa frase in *Porzellan* rimane soltanto, all’inizio della poesia, il sintagma «neve nera», posizione che rinsalda il richiamo intertestuale:

Schwarzer Schnee. Die Kindheit hat erst angefangen.
 Dresden ruht, die ruinierte Stadt, ruht stolz sich aus.
 Elbe, träger Fluß, früh auf den Leim gegangen
 Bin ich dir. Sah, schlammumspült, das Elternhaus.
 Sandstein, Kuppeln – weiß bestäubt, im Winter flößt,
 Leidgeprüft, die Stadt mir Scham ein, nichts als Scham.
 Rubens, Rembrandt, Raffael – und dann die Blöße...
 Dieser Untergang, der Schund der Melodramen.
 Wie lang mag das hier sein? Habs vergessen, Leute.
 Weiß für Nimmerwiederkehr ein Wort nur: heute.⁵⁰⁴

Il secondo verso, giocato sull’allitterazione della consonante «r» e della «s», presenta una Dresda ormai distrutta, che si sta ossimoricamente riposando orgogliosa. Il paesaggio porta i segni dell’annientamento: è sia quello privato, dell’autore, materializzato nella casa dei genitori, che quello collettivo della città attraverso la citazione di opere d’arte andate perdute (rimane anche qui l’assonanza, voluta della «r»). Rimane ora, di nuovo, la vergogna, «nient’altro che la vergogna». «Quanto tempo fa può essere stato?», si chiede l’uomo di oggi: «l’ho dimenticato», risponde. L’oblio qui professato però è in contrapposizione con la memoria, lucida e precisa, manifestata in altre poesie del ciclo. Ad esempio nella tredicesima, in cui il poeta si rivolge direttamente ad Arthur Travers Harris, comandante della Royal Air Force, chiamato anche *Bomber Harris* o *Butcher Harris* – Grünbein ne sembra essere consapevole mentre lo appella «Terror-Onkel, Bingo-Bomber, Schreibtisch-Luftpirat» –

⁵⁰² M. GROSS, *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, cit., p. 230.

⁵⁰³ Ivi, p. 231.

⁵⁰⁴ *Porzellan*, 8.

responsabile del progetto, approvato dal governo britannico, di radere al suolo le città tedesche in una strategia che voleva colpire la popolazione civile.⁵⁰⁵ Nella poesia Grünbein libera ironicamente Harris da qualsiasi colpa: «Arthur, quäl dich nicht. Du hast nur deine Pflicht getan. / Beim Duell, wohl wahr, brauchts Nerven, Augenmaß».⁵⁰⁶

Nella quattordicesima poesia Grünbein fa riemergere invece il ricordo di altri bombardamenti successivi a quelli di Febbraio: «was denn, nicht genug damit? Am siebzehnten April / Weckt Alarm die Hinterbliebenen in den Ruinen». Il flagello dell'artiglieria pesante («Flying Fortress heißt die Geißel») che si abbatte su Dresda crea «ein Trümmerfeld», un capo di macerie, e della città non rimane altro che «ein Stück heimischer Prairie», un pezzo di prateria locale, quello che si ritrova anche nelle poesie analizzate del ciclo *In der Provinz*, che è simbolo non solo della distruzione, ma anche dell'oblio che questa ha portato con sé.

La quindicesima poesia, come avvisa l'autore in esergo, è scritta dopo il completamento della ricostruzione della Frauenkirche, il 23 Giugno del 2004. La memoria per il poeta è un pendolo che oscilla fra qua e là, fra ieri e oggi, quando nella ricostruzione della chiesa l'uomo contemporaneo apprende quello che era accaduto allora («Bist beeindruckt, wenn du hörst, sie ei erst eingestürzt / Tage später, als der Spuk vorbei war, aufrecht bis zuletzt»)⁵⁰⁷. In un'altra poesia invece viene messo in risalto ancora una volta il carattere involontario della memoria che permea la raccolta su Dresda, e che come consuetudine del poeta, è strettamente legato al corpo, in cui si imprime come un engramma:

Überhaupt, Erinnerung. Das kommt aus Hirnregionen
Und kehrt zurück dahin. Und Herkunft, Heimat sind
Ein Häuflein Sand in einer Wanderdüne aus Neuronen.
Blind, von Kind an folgt man, seit sie auf der Rinde
Eingezeichnet sind, den frühen Wegen. Ortsinn meint:
Nicht dort draußen spielt sie, die Musik – im Schädelinnern.
Hier, *mémoire involontaire*, hier geht sie aus und ein.
Wie Gedankenlesen ist das, wenn aus Regerinnen,
Nachts am Tresen Dresden aufersteht...ein ferner Gruß,
Über Zeit und Raum hinweg – aus Hypothalamus.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Cfr. con R. DECKERT, *Ruine und Gedicht: das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, cit., pp. 142-143.

⁵⁰⁶ *Porzellan*, 13.

⁵⁰⁷ *Porzellan*, 15. Il discorso sulla Frauenkirche ritorna anche nel saggio *Chimäre Dresden*, dove il poeta afferma: «Nur in Dresden (oder irgendwo in den USA) ist ein Märchenwunsch wie der nach einer neuen Frauenkirche überhaupt denkbar. Animation, das ist hier gleichzeitig der Zaubertrick am Computer wie die Belebung der Steine aus dem Geist des Lokalpatriotismus» (p. 151).

⁵⁰⁸ *Porzellan*, 20.

«Comunemente, ricordo»: esso, come spiega l'autore nel corso della poesia, deriva da regioni cerebrali e nello stesso tempo vi ritorna. Per questo il ricordo dell'origine oppure della patria non sono altro, per il poeta, che «un mucchietto di sabbia di una duna mobile di neuroni». Questa poesia è particolarmente efficace anche per l'analisi dei luoghi, perché il ciclo su Dresda, non parte, come ad esempio quello su Berlino (*Berliner Runde*), già analizzato, da luoghi reali, come Anhalter Bahnhof o Potsdamer Platz, ma la città nasce come *mémoire involontaire* all'interno dell'individuo: «senso del luogo significa: / non suona là fuori, la musica – all'interno del cranio. / Qui, *mémoire involontaire*, qui va fuori e dentro». Il processo, secondo me, è però nella silloge solo in parte involontario: che il processo mnestico sia in Grünbein fortemente cerebrale, e che la capacità della poesia sia quella di fissarsi nel tessuto cerebrale dell'individuo sotto forma di engrammi, è un dato certo e ribadito dal poeta in più occasioni.⁵⁰⁹ In questo caso però solo in parte Dresda può «resuscitare» dall'«ipotalamo» come la *madelaine* di Proust innesca il ricordo dell'infanzia al protagonista della *Recherche*, perché il poeta inserisce dei dati che non fanno parte del suo vissuto e nemmeno possono competergli, a mio parere, in quanto cittadino mediamente informato sull'accaduto. Egli è piuttosto archeologo: dopo aver scovato dalle macerie, dall'immondizia, un cocciolo della porcellana, egli la prende, la analizza la studia, la data, come dimostra il titolo della poesia, *Ostrakon Dresden 1284*, dove, ricordiamolo, la cifra sta proprio per il lavoro di archiviazione degli archeologi.

Il processo, insomma, è in parte involontario e in parte del tutto volontario e intenzionale: dov'è involontaria emerge Dresda dell'infanzia del poeta, come si può leggere nella diciottesima poesia: «Das Kind im Dresdner Zoo / Hätte blind den Weg gefunden zu den Pinguinen. / Familiäres Glück wirkt fort, heißt. Unglück ebenso». In sogno il poeta cerca di «palpare» la città («kannst im Schlaf die Stadt abtasten, was?») e quando chiude gli occhi la prima cosa che vede, a distanza di quarant'anni, sono le rovine, impresse a fuoco sulla pelle («Schließ die Augen, und das erste, was du siehst: Ruinen, / Noch nach vierzig Jahren, in die Netzhaut eingebrannt. / Kennst den Stadtplan wie die Linien deiner Hand»)⁵¹⁰ Il motivo del sonno, qui solo accennato, apre una riflessione importante, che riguarda non solo Dresda, ma per contrasto anche Roma. La poesia 19 infatti inizia proprio con il momento in cui il bimbo di sera apprende «la parola magica» dalla madre, *Schlafzeit*, «ora di andare a dormire».

Schlafzeit. Wie oft hast du aus Mutters Mund
Dieses Zauberwort gehört? Es war der Schlußakkord

⁵⁰⁹ Soprattutto nel saggio *Mein babylonisches Hirn*, cit.

⁵¹⁰ *Porzellan*, 18.

Nach dem letzten Lied. Da half kein Aber mehr, kein Und.
Zugeklappt das dicke Märchenbuch, schon war sie fort.
Tiefes Dunkel, und das Kind dort im zerwühlten Bett
Fing zu grübeln an. Wo bin ich hier? Wie war das noch:
Blutwurst sprach zu Leberwurst, wenn ich dich hätt'...
Damals war es, daß das Einzelkind den Braten roch.
Still begreifend, daß es sterben würde wie im Krieg
Dresden, Dresden... wehrlos in den Schlaf gewiegt.⁵¹¹

Il tono fiabesco con cui inizia il componimento scompare però verso la metà del testo: «Non aiutava nessun Ma, nessun E», che la madre, chiuso il libro delle fiabe, era già andata via. Nell'oscurità profonda il bambino nel suo letto scompigliato iniziava a fantasticare, anche se l'immaginazione lungi dal creare sogni positivi corrisponde al richiamo ad una poco conosciuta fiaba dei Grimm, *Die wunderliche Gasterei*,⁵¹² quasi mai inserita nelle raccolte, come avvisa Sonja Klein,⁵¹³ a causa della sua crudeltà: «L'utopica “contro-immagine alla quotidianità”, che molte fiabe tentano di abbozzare, finisce qui in distopia».⁵¹⁴ Il bambino non è altro che quello delle tette fiabe tedesche, avvezzo alla crudeltà e alla ferocia, che Grünbein descrive perfettamente in un'annotazione del diario del 5 Febbraio 2001:

Wahrscheinlich bist du ja das sarkastische Kind aus den düsteren deutschen Märchen. Industrie hat es aus dem Unterholz in die großen, unübersichtlichen Städte gelockt, und da steht es nun und hält mit weit aufgerissenen Augen nach letzten Lichtungen Ausschau. Es kam her, um das Fürchten zu lernen, nun muß es sehen, daß der Schrecken seine heilsame Wirkung verloren hat und nur mehr kalte, ununterbrochene Betriebsamkeit ist. Das Leben im Wald mag gefährlich gewesen sein, ein einziger Hinterhalt war das Dickicht. Es gab Hexen dort, reißende Tiere, und nachts riefen die Käuzchen wie Totengeister sich ihre schaurigen Geheimnisse zu. Sinistre Zwerge mit stechenden Blicken tanzten um Lagerfeuer, pechschwarze Tannen stürzten, vom Blitz getroffen, krachend auf den Winterschläfer, den Wanderer, der beim Blaubeerensammeln verirrt hatte im Unterholz. Doch die Wege durch dichtes Gestrüpp mögen bedrohlich gewesen sein, gegen die Straßen der Stadt sind sie nichts. Was es dort umzingelt hält, hat mit dem Ende der Märchen zu tun, mit dem Beginn einer Flut quälender Kurzgeschichten von trügerischer Moral. Das sarkastische Kind weiß längst, wie die meisten von ihnen ausgehen, und kann doch vom Staunen nicht lassen.⁵¹⁵

⁵¹¹ *Porzellan*, 19.

⁵¹² La Klein ricostruisce l'orizzonte dei richiami intertestuali che Grünbein attua attraverso la citazione dai Grimm: si tratta di *Schlacht* di Heiner Müller e del *Woyzeck* di Georg Büchner. S. KLEIN, «*Denn alles, alles ist verlorne Zeit*». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., pp. 194-195.

⁵¹³ Ivi, pp. 192-193.

⁵¹⁴ Ivi, p. 193.

⁵¹⁵ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 20. La traduzione in italiano è fruibile in apertura alla selezione *A metà partita*. Inoltre, nella prefazione Anna Maria Carpi osserva che «il bambino sarcastico» di questo passaggio in prosa è figlio di una poesia del ciclo *Variation auf Kein Thema* (*FuF*, p. 284), dove il poeta in pochi versi spiega che questo bambino era diventato sarcastico «al contatto con l'inaudito della metropoli, fra orologi, orari, quadranti, monitor e giocondi e impuniti assassini». A.M. CARPI, prefazione a D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, p. VII.

Il bamabino sarcastico è anche colui che oggi si aggira «annoiato à la Baudelaire», per le strade della città, attraversando, come un *flâneur* tutta una serie di luoghi in maniera disordinata:

Einmal ging er dort, gelangweilt à la Baudelaire...
Postplatz, Altmarkt, Prager Straße, einst ein Boulevard.
Im Beton verrecken werden sie. Es ward ihm schwer,
Sein entblößtes Herz für so viel leeren Raum zu zart.
[...]
Damals dachte er noch, diesen Frieden, jede Wette,
Überlebst du, in den kalten Krieg tief eingebettet.⁵¹⁶

«Creperete nel cemento», avvisa una voce al terzo verso, e per il *flâneur* diventa difficile, il suo cuore nudo è troppo fragile per tutto questo spazio vuoto. Si tratta ancora una volta della Dresda dopo i bombardamenti, del paesaggio lunare di cui parlava Grünbein in un'altra poesia, coperto pochi anni dopo dal cemento dell'architettura socialista. In effetti proprio la guerra fredda viene evocata negli ultimi due versi, in cui l'io sopravvive, profondamente adagiato. Il tema ritorna anche nella quarantasettesima poesia, dove Grünbein inizia menzionando la Conferenza di Jalta, del 1945: «Kurz nach Jalta war das, als sie fiel. Streng aufgeteilt / War die Alte Welt jetzt für die nächsten fünfzig Jahre. / Gibt's denn sowas? – Eine Wunde, die nie wieder heilt?».⁵¹⁷ A seguito degli accordi il mondo viene diviso per i successivi 50 anni: è una ferita destinata a non guarire, dove «si vede rosso» («man sieht rot»). Il poeta è «Sohn der Stadt, zu spät gekommen, Ritter Don Quijote, / Träumt man neu den Ohnmachtstraum, hört das Vorbei, vorbei. [...]».⁵¹⁸

2.6. Roma: «der Dämon *insomnia* war dabei»

Magnis opibus dormitur in urbe.
Inde caput morbi...⁵¹⁹

Ho anticipato all'inizio di questo capitolo che una riflessione su Berlino e su Dresda non può prescindere da Roma. Essa funge infatti da contrappeso ai discorsi sulle due città tedesche: da una parte, nel caso di Berlino, per analogia; dall'altro, nel caso di Dresda, per contrasto. Entrambe le mie ipotesi possono essere dimostrate a partire da un motivo caro al poeta, cui si è già accennato nelle precedenti sezioni: quello dello *Schlaf* e della *Schlaflosigkeit*. L'assenza di sonno è ciò che contraddistingue il *flâneur* contemporaneo, che si aggira nelle strade di

⁵¹⁶ Porzellan, 44.

⁵¹⁷ Porzellan, 47.

⁵¹⁸ Porzellan, 47.

⁵¹⁹ Giovenale, *III Satira*, cit. in D. GRÜNBEIN, *Schlaflos in Rom*, Berlin, Akademie, 2001, p. 28.

Berlino, così come Giovenale a Roma. La città eterna, informa il poeta nel saggio *Schlaflos in Rom*, «unter den heutigen Großstädten ist Rom mit Abstand die lauteste»,⁵²⁰ è il luogo dell'insonnia *par excellence*:

Gemeint ist ein Übel, das in seiner Allgegenwart zum Leitmotiv wurde der sechzehn Satiren, die unser Dichter der Nachwelt hinterließ. Sein Name: *insomnia*; unter Laien wie Medizinern bekannt unter dem Stichwort Schlaflosigkeit. In ihm kommt der Zwiespalt des Städtebewohners aller Zeiten zum Ausdruck, sein Unbehagen in der Kultur.⁵²¹

Per questo la città è un luogo particolarmente attraente per i poeti, «krankhafte Lauscher aufgrund ihrer Profession, geräuschempfindlicher als die Meisten Menschen».⁵²² Ce l'aveva già insegnato Grünbein in molte riflessioni, tra cui nella poesia che dà il titolo alla raccolta *Schädelbasislektion* dove si legge:

Untern Nachtrand hervor
Taucht ich stumm mir entgegen.
In mir rauscht es. Mein Ohr
Geht spazieren im Regen.
Eine Stimme (nicht meine)
Bleibt zurück, monoton.
Dann ein Ruck, Knochen, Steine.
...Schädelbasislektion.⁵²³

Nella notte l'io lirico si riconosce apparentemente solo e muto. Tuttavia la percezione cambia subito poiché egli sente dentro se stesso un fruscio, mentre il suo orecchio ode uno scrosciare di pioggia. Resta una voce monotona, che, come specificato tra parentesi non corrisponde a quella del soggetto, e poi una spinta, ossa, e pietre, («Ruck», «Knochen», «Steinen»), parole che giustapposte sembrano creare dei rumori onomatopeici, aiutati dal riprodursi nel corso del componimento dei medesimi suoni di cui sono composte: «st» «sch» («stumm», «rauscht», «Stimme», «Steine», «Schädel-»), «r» («Nachtrand», «Regen», «zurück», «Ruck») e «ch» («tauch», «ich», «nicht», «Knochen»)⁵²⁴ Le voci che sente l'io lirico sono esterne ma allo stesso tempo interne: sono qui presenti «die Stimmen im Kopf, dieses Wispern und Flüstern», e il brusio ambientale, ma percepibile è anche un'altra voce, ovvero quella delle ossa, del corpo sarcasticamente ridotto al suo scheletro, poiché la poesia «den Knochenbau skandiert».

⁵²⁰ Ivi, p. 3. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Aroma*, p. 16: «Eine der lautesten Städte war Rom».

⁵²¹ D. GRÜNBEIN, *Schlaflos in Rom*, cit., p. 20.

⁵²² Ivi, p. 4. Cfr. con p. 13: «Sein Leiden [Juvenals, A.C.] war die typische Berufskrankheit vieler Dichter: Er litt unter Schlafstörungen. Das gehört zum Metier, Leute wie er sind extrem geräuschempfindliche Wesen».

⁵²³ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 105.

⁵²⁴ Cfr. anche con il commento sulla poesia dello stesso autore in *VSW*, pp. 36-37.

E alla fine, tutto si riassume in una sola parola fondamentale per la poetica del primo Grünbein, dato che l'intera poesia è una «lezione sulla base cranica», *Schädelbasislektion*:

Eine der Grundvorstellungen im *Schädelbasislektion* sind die Stimmen. Als fixe Idee treibt das Konzept eines Schreibens am Schnittpunkt sehr viele Stimmen mich schon seit längerem an. Gemeint sind hier nicht nur die Stimmen im Kopf, dieses Wispern und Flüstern, das an der Schädelnaht kratzt, gemeint sind auch die realen Stimmen draußen, ihr urbanes Gemurmel, zu dem eine Großstadt-Feldforschung vielleicht demnächst das ethnologischen Grundlagenwerk liefert. [...] Im Gedicht, soviel hat sich gezeigt, ist das semantische Ereignis die irgendwann, und sei es auch mit großer Verzögerung, an der Schädelbasis ankommende Lektion. In der inneren Distanz ihrer Elemente entfernt sich Dichtung von allem anderen Sprechen, das als gefolgsames Gemurmel unterhalb der magischen Reizschwelle bleibt und im kürzester Frist abblitzt.⁵²⁵

Egli precisa che le voci non sono soltanto quelle interne al soggetto, ma anche quelle esterne, cittadine («urbanes Gemurmel»), che producono una poesia collocata da Ron Winkler in un luogo «zwischen Großstadt und Großhirn».⁵²⁶ Questa maniera di intendere la letteratura come archivio di voci umane contiene un elemento antropologico poiché il poeta, pensando ad una poesia che vuole attingere da ogni luogo e da ogni tempo crea una polifonia che diventa anche un dialogo con la tradizione:

Seither schreibe ich in einer Erwartung, die gleichzeitig rückwärts- und vorwärtsgerichtet ist, und diese unmögliche Zustand, einige Atemlängen zwischen Antike und X, lässt sich nur aushalten, meine Stimme vergewissere, dieses Körpers und dessen, was ich im Innenohr fing.⁵²⁷

In effetti è quello che il poeta afferma anche in *Schlaflos in Rom*: «Vergangenheit oder Zukunft, in puncto Lärm ist der Unterschied unerheblich; im Labyrinth des Gehörgangs wird immer nur Gegenwart draus».⁵²⁸ È quindi esattamente il rumore a sollevare la barriera della cronologia che divide il passato dal presente e dal futuro, permettendo così all'autore di porsi «fra gli antichi e X». Nella *Frankfurter Poetikvorlesung* del 2009 l'autore, al capitolo *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik*, dopo aver rifiutato la validità di qualsiasi manifesto poetico («es gibt keine Manifeste im Namen der Dichtkunst mehr»),⁵²⁹ cerca di definire la sua idea di poesia proprio a partire dal «Geräusch»:

⁵²⁵ D. GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, cit., p. 46.

⁵²⁶ È questo il titolo dello studio che questo critico ha dedicato a Durs Grünbein. Cfr. con R. WINKLER, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn, Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, cit.

⁵²⁷ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 11.

⁵²⁸ D. GRÜNBEIN, *Schlaflos in Rom*, cit., p. 4.

⁵²⁹ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 9.

Wenn ich mich recht entsinne, fing bei mir alles mit einem Geräusch an, einem keineswegs harmlosen Geräusch, eher schon einer akustischen Irritation. Merkwürdig daran war die Plötzlichkeit, mit der es auftauchte, sowie der Riß, den es in der allgemeinen Wahrnehmung hinterließ. Ich war damals viel unterwegs durch die Felder und Wälder am nördlichen Stadtrand Dresdens, der Gegend, in die unsere Kleinfamilie ein günstiges Wohnungsangebot verschlagen hat.⁵³⁰

Nonostante il ciclo *Nach den Satiren*,⁵³¹ dell'omonima raccolta, riporti nella terza satira tra parentesi la formula «der lange Schlaf», il lungo sonno, il paesaggio urbano che ci presenta Grünbein lungi dall'essere sopito fin dalle prime strofe è un misto di guerra e crudeltà quotidiana: il «campo da gioco» dei bambini diventa «luogo del reato» («Jederzeit wird ein Spielplatz zum Tatort»);⁵³² un individuo viene investito perché bloccava il posto di un parcheggio («überfahren wird einer, weil er den Parkplatz blockierte»);⁵³³ un altro ancora fu ammazzato in un bar perché faceva troppo rumore giocando a *skat* («wo einer beim Skatspiel erschlagen wird, in den Kneipen, / Weil er zu laut war [...]»);⁵³⁴ «Che si venga violentati è normale» avvisa l'io lirico poco dopo, mentre descrive la quotidianità come un incessabile susseguirsi di distruzione. Riprendendo in seguito la citazione da Giovenale in esergo di questa “post-satira”, riguardo al sonno il poeta scrive:

In der Stadt zu schlafen, kostet viel Geld. Daher die Übel...
Sagt Juvenalis, zweitausend Jahre vor dem Eintritt
In die Reihen der Zeitgenossen, urbaner Widergänger,
Den eine Schönheit anfällt zwischen zwei Häuserblöcken,
Hier wo das Herz der Gewalt schlägt. An deinen Schläfen
Fängt sich ein Luftstrom aus alten Städten. In deiner Hand
Erinnert die Münze an die Kühle der Thermen Roms
In der Zeit der Satiren...
[...]
Nicht der Frühling war grausam, der neue Flieder, grausam
War dieser Blick aus verwaschenen Augen, die Trägheit
Hinterm Rücken des Henkers, den seine Ruhe verriet.⁵³⁵

⁵³⁰ Ivi, p. 15.

⁵³¹ Così ben riassunto da Norbert Hummel: «Vier Teile umfasst das in unregelmäßigen, mühelos fließenden, traumwandlerisch kontrollierten Versen geschriebene Gedicht *Nach den Satiren*. Während Teil I sich als Reportage eines langen Fußmarschs durch die Stadt bei Tag und Nacht, im Wechsel der Jahreszeiten, im Zeitraffer der Wahrnehmung, lesen lässt, offenbart sich Teil II als Selbstbefragung des Sprechers hinsichtlich seines Aufwachsens in der DDR, unter der antiken Maske des Orest. Aus Teil III mag man Echos des Weltkriegs heraushören; in einem gereimten Zwischenspiel wird vom Fund einer Leiche während der Bauarbeiten am Potsdamer Platz berichtet — ein Rekrut aus dem Weltkrieg, ein junger Toter, wie er auch für Rilke, [...] ein Motiv hätte sein können, freihlich ohne den für Grünbein so typischen Sarkasmus». N. HUMMELT, »*Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen*«, in D. GRÜNBEIN, *LA*, p. 341.

⁵³² D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 94.

⁵³³ Ibid.

⁵³⁴ Ibid.

⁵³⁵ Ivi, p. 95.

Dormire nella città, scrive Giovenale, costa molto, da qui deriva il male, nel senso che l'insonnia scatena gli istinti più brutali di un essere umano che uccide senza pietà. Lo insegna quel *Bruder Juvenal* a cui Durs Grünbein dedica molte riflessioni, duemila anni prima di entrare a far parte, per sempre, dei contemporanei: «der letzte Satirendichter Roms war zugleich der erste Großstadtdichter neuen Typs, ein moderner Autor par excellence».⁵³⁶ Perché moderno per Grünbein non è solo ciò che fa parte della nostra epoca: «lo dico ancora e l'ho già detto in mille occasioni: io credo a diversi picchi di modernità nella storia. Per me moderno non è ciò che intendono molte persone: qualcosa di temporaneamente riferito al ventesimo secolo. Piuttosto ci sono momenti della modernità che reagiscono l'uno sull'altro da duemila anni».⁵³⁷ La modernità insomma non è qualcosa che pertiene al nostro tempo, in ragione del fatto che ogni epoca conserva dei momenti di modernità che possono essere simili ai nostri. Lo precisa il poeta anche in apertura di *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, dove nella prima, dal titolo *Kein reines Ich*, si legge:

Meine Frage ist, wie ich in ihm [Descartes, A.C.] seit fast einem halben Jahrtausend die Poesie der Moderne verbirgt. Wobei ich hinzufügen muß, daß mein Gebrauch des Wortes Moderne die gängigen Periodisierungen streng ignoriert, ich behalte mir eine andere Perspektive vor. Moderne ist, nach meiner Auffassung, ein Phänomen des Ungleichzeitigen, ein Kreuzungspunkt vieler unzusammenhängender Progressionen zu verschiedenen Zeiten, von Entwicklungssprüngen, die nichts miteinander gemein haben als den einen Effekt, über ihren Anlaß hinauszuschießen in eine überzeitliche Sphäre.⁵³⁸

L'utilizzo della parola "modernità" ignora nella visione di Grünbein le rigide periodizzazioni cui convenzionalmente è sottoposta per privilegiare una prospettiva, in questo senso più che altro postmoderna, che vede la modernità come un fenomeno sincronico di incrocio di progressioni slegate fra di loro in tempi diversi, e che non hanno nulla in comune se non la ragione di unirsi in una sfera sovratemporale. Tra questi moderni rientra quindi Giovenale. Mentre la mancanza di sonno connota, oggi come allora, la vita urbana, nel sonno si sente una corrente d'aria provenire da antiche città: «nella tua mano la moneta ricorda la frescura delle terme di Roma / al tempo delle satire...». Oggi non è più, però, il tempo delle satire: la realtà "post-satirica" e "post-utopica", che ben era stata messa in rilievo da Osterkamp, può essere presentata soltanto nella sua ormai inguaribile crudeltà, come la *wastland* contemporanea descritta da T.S. Eliot, cui quel «non la primavera era crudele, il lillà appena nato» ricorda:

⁵³⁶ D. GRÜNBEIN, *Schlaflos in Rom*, cit., p. 9.

⁵³⁷ M. GROSS, *In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, cit., p. 228.

⁵³⁸ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 11.

«crudele / era questo sguardo di occhi sbiaditi, l'indolenza / dietro le spalle del carnefice, che rivelava la sua tranquillità».

Il grande sonno è sinonimo di morte, oppure di «sogno isterico», così come viene definita la città a qualche verso di distanza («im Handumdrehen ist die Stadt ein hysterischer Traum»),⁵³⁹ molto differente da quel sonno che serviva a Grünbein per ricostruire, pezzo per pezzo, l'immagine di Dresda. Costante è il lamento, in tutte le opere del poeta, di essere nato al momento sbagliato, al posto sbagliato, «zur Unzeit / geboren zu sein, unterm falschen Sternbild»,⁵⁴⁰ solo che questa volta la Germania di *Grauzone morgens* sembra diventare la Roma delle satire: «dort also gingst du, / morgens noch schlaflos». ⁵⁴¹ È il crepuscolo e la città, in un'apparente tranquillità a metà fra la veglia e il sonno, si fa dimentica di se stessa: «stillgelegt zwischen Wachen und Schlaf, / Vergißt sich die Stadt in der Stadt». ⁵⁴²

L'io lirico, tolto dal sonno verso la fine della prima satira, circondato da ricordi che come insetti gli ronzano intorno («aus dem Schlaf gerissen umsummt von Erinnerungen»),⁵⁴³ è insieme ai cadaveri e gli spiriti «ruhlos», senza requie.⁵⁴⁴ L'unico sogno non può essere che «schwer», colmo di ricordi di guerre, di morti, di conquiste e dell'annientamento delle città:

Wie aus den Wänden Zähne wachsen, sieht man scharf,
Nach einer Nacht mit schwerem Traum, durch die Tapeten,
Die alten Zeitungen, schwarz von der Nachricht
Vom Krieg an allen Fronten, von Mannverlust und Landgewinn
Und vom Verschwinden ganzer Städte in Minuten,
In denen jemand ein paar Schlager sang und ein Klavierkonzert
Das Publikum entrückte, während fern am Konferenztisch
Drei Männer sich die Welt aufteilten, herzlich lachend,
Minuten der Verzückung und der Langweile.⁵⁴⁵

È l'immagine della seconda guerra mondiale, di nuovo, e quella della conferenza di Potsdam, attraverso cui si è decisa la divisione tedesca: «lontano al tavolo della conferenza / tre uomini si divisero il mondo, ridendo di cuore». In questi versi Grünbein ripercorre a ritroso tutta la storia tedesca, dalla guerra fino alla caduta del muro di Berlino. E ancora, questa volta a distanza di sei anni, getta un'anticipazione della silloge *Porzellan*:

Dann kommt die Meldung, die den Schnee von gestern wärmt

⁵³⁹ D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 95.

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ Ivi, p. 97.

⁵⁴² Ivi, p. 99.

⁵⁴³ Ivi, p. 102.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 103.

⁵⁴⁵ Ibid.

Und ihn zum Schmelzen bring, und unterm Rasen
 Sieht man die Scherben schimmern, grünes Flaschenglas,
 Und Porzellan aus Apotheken, Puppenköpfe und die Knöchel,
 Die Knochen einer Zeit, als die Familien sich in Lager teilten
 Und überm Spülstein hing der Bibelspruch
 Und der Parteiversammlung folgte bald das Töten
 Und Zehn Gebote waren neun zuviel. [...]
 Die Städte warn den Himmeln ausgeliefert. Letzte Mauern,
 Die von der Gründung noch geblieben waren, fielen.⁵⁴⁶

Terra desolata, terra bruciata, terra distrutta: questa è la visione di Grünbein della sua Germania. E mentre nella città i «muri crebbero», i «muri caddero»,⁵⁴⁷ il paese, «campo di gioco» delle quattro potenze diventa «transsibirischem Beton»: Berlino è l'emblema di tutto questo e, scomparsa nella seconda guerra mondiale, ritorna per poi scomparire di nuovo, «wenn vorm Grau die Staubwand fiel».⁵⁴⁸ Il grande sonno, che dà il titolo alla satira grünbeiniana trova spazio solo alla fine:

Und wie Vergessen
 Die Stunden antreibt, bis vor kalten Essensresten
 Die Anekdote einschläft und der Kriegsroman. Wie Nacht
 Die Festung Stadt nimmt und in Restaurants den Gästen
 Das Stochern in den Aschenbechern lästig wird, das Gähnen,
 Wenn jeder Witz erzählt ist. [...]
 Wie viele Leben faßt ein Wiegenlied...der Singsang
 Für einen namenlosen Nihilisten...Wieviel Schweigen geht
 Verschüttet in den Ballungsräumen...Wie von überall
*Gelall, Gelall...*Berlin...durch Haut und Wände drang
 In ihren Schlaf, in deinen Schlaf, in meinen Schlaf.⁵⁴⁹

L'aneddoto raccontato dal poeta si addormenta, così come il «romanzo di guerra» riproposto in versi. L'immagine evocata è quella della fine di un banchetto moderno, dove le ceneri delle sigarette bruciano nei posacenere, e gli ospiti sbadigliano una volta raccontate le ultime barzellette. Come nel canto dei sazi – e qui Grünbein si riferisce all'etimologia di satira – la ghiandola salivale canta. Alla fine di tutto questo rimane soltanto il silenzio, sepolto «in zone ad alta concentrazione». Berlino attraverso la pelle e i muri penetra nel sonno, «nel suo sonno, nel tuo sonno, nel mio sonno». Ottima l'analisi di questi versi da parte di A. Eshel, il quale osserva:

⁵⁴⁶ Ivi, p. 105.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 106.

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ Ivi, pp. 107-108.

In “Nach den Satiren,” the voice of the most powerful of all Roman satiric poets, Juvenal, and that of the contemporary poet unite into one lyrical thou (*du*) strolling during the night and at daybreak through the streets of Berlin, studying the city’s constantly shifting and changing time layers. This polysemic Juvenal observes how the city’s past rapidly slides into oblivion while a “Pompeyan” sun sets on Berlin’s oblivious, non-utopian tomorrow [...]. Rome of the first century and Berlin at the end of the second millennium become one poetic-mnemonic space in which the image of self-indulgent Romans, who didn’t care when “der Jude verreckte am Kreuz,” dissolves into the evokes memory of those Jews sent only recently from Berlin to their death in the east.⁵⁵⁰

Il passato della città cade presto nel sonno dell’oblio, mentre il sole, rosso come una Pompei saluta un domani post-utopico. La Roma del primo secolo e la Berlino della fine del secondo millennio diventano “uno spazio poetico mnemonico” in cui l’immagine dei Romani molto indulgenti che non si curano del giudeo crocifisso, sono avvicinati alla memoria degli ebrei deportati da Berlino verso l’Est. Il lungo sonno sta quindi per la lunga dimenticanza, di una città, come Berlino, che se nelle sue manifestazioni più urbane non dorme mai, alla fine cade addormentata sotto il fardello della storia, come Dresda sotto le sue macerie. La città che dorme nella valle come la Venere di Giorgione è quindi assopita nel suo passato storico, dimentico di se stesso, mentre al suo risveglio è «krank», ammalata di questi ricordi proprio come l’io lirico del testo *Tschaikowski Allee*.

Il motivo del sonno davanti alla storia è ripreso dal poeta nel racconto della sua reazione davanti ai panzer della NVA durante le dimostrazioni di ottobre: «Es war, als hätte ich, im Rücken den Panzer, dieses eine Mal die Geschichte verschlafen wollen, minutenlang, bevor alles in Fahrt kam, den Körper vergessend in einem traumlosen Schlaf».⁵⁵¹ L’insonnia del *flâneur* di ieri e di oggi, così presa a captare ogni singolo rumore cittadino, è anche una specie di sonnambulismo storico, nel momento in cui la città si dimentica del proprio passato, e si trasforma grazie all’urbanizzazione, «neu verplant, mit allen Kräften verfälscht und musealisiert».⁵⁵²

2.6.1. Il fallimento del *viaggio in Italia*

Non si può, a mio avviso, non premettere a un’analisi dell’ultima raccolta di poesie di Durs Grünbein la ricezione che essa ha avuto da parte del *feuilleton* tedesco. Grünbein non è estraneo a stroncature, come del resto aveva già notato Sonja Klein per il caso di *Porzellan*,

⁵⁵⁰ A. ESHEL, *Diverging memories? Durs Grünbeins Mnemonic Topographies and the Future of German Past*, in «The German Quarterly», 74 (4), 2001, pp. 407-416 (p. 412).

⁵⁵¹ D. GRÜNBEIN, *Den Körper zerbrechen*, pp. 75-86 (p. 79).

⁵⁵² D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 47.

mettendo però sagacemente in evidenza tutta la parzialità di questi giudizi. Il poeta non è mai stato, infatti, una figura di soli consensi: basti pensare che finché Gustav Seibt lo proclamava il beniamino degli dei, «Götterlieblich»⁵⁵³ e altri lo acclamavano con appellativi come «Ecce Poeta!», «Habemus poetam»,⁵⁵⁴ o «Lyriker für das neue Jahrhundert», facendone paragoni con Hofmannsthal, Enzensberger, Benn e Büchner, a molti non piaceva proprio quel suo modo di scrivere ricco di citazioni, di allusioni dotte, a volte difficili da cogliere, di echi dal presente e dal passato, e c'era chi lo tacciava di essere «modisch» o addirittura «kitsch». Tra le polemiche Alexander Müller ricorda le più risonanti. Il poeta Franz Josef Czernin,⁵⁵⁵ ad esempio, si scaglia contro *Falten und Fallen* in modo talmente perentorio da scatenare una contropolemica scritta da parte di Michael Braun,⁵⁵⁶ e una risposta altrettanto diretta da parte di Grünbein: «Wenn ein Autor so etwas über einen anderen Autor schreibt, dann kommt er entweder aus Österreich oder er hat ein Problem. In diesem seltenen Fall liegt wohl beides vor, und ich muß damit rechnen, dass es ernst gemeint ist».⁵⁵⁷ Sulla stessa linea difensiva di Michael Braun si pone, ancora più esplicitamente, Norbert Hummelt, che appena qualche mese fa, in un *excursus* sulla poesia di Durs Grünbein dai suoi esordi fino ai suoi più recenti esiti pubblicato come postfazione ai *Limbische Akte* dichiara senza indugi:

1995 erhielt Durs Grünbein den Georg-Büchner-Preis. Damit war er unter den Autoren seiner Generation in eine Sonderstellung gehoben, die ihn über den engen Kreis der Lyrik hinaus bekannt machte, Kritiker auf den Plan rief und unter Kollegen Neid erregte, der sich als Misstrauen gegenüber dem Werk Luft verschaffte. [...] Vielleicht trug die Schärfe der Debatte dazu bei, dass Grünbein eine Weile auf Tauchstation ging und eine grundsätzliche Veränderung in seinem Schreiben vorbereitete.⁵⁵⁸

Ciò che ad esempio Czernin rimprovera a Grünbein è di fallire nel tentativo di creare una «totale Dichtung» (pur avvalendosi degli elementi più classici della retorica, di un vocabolario contemporaneo di uso quotidiano, di un lessico scientifico e di un utilizzo di

⁵⁵³ G. SEIBT, *Das neue kommt über Nacht*, in W. HEIDENREICH (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, cit., pp. 92-94.

⁵⁵⁴ H. KORTE, *Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung «Nach den Satiren»*, in H.L. ARNOLD (a cura di), *Durs Grünbein*, cit., p. 22.

⁵⁵⁵ F.J. CZERNIN, *Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein (Auszug)*, in W. HEIDENREICH (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, cit., pp. 98-103.

⁵⁵⁶ M. BRAUN, *Kleine, verwunderte Fußnote zu einer Polemik von Franz Josef Czernin*, in W. HEIDENREICH (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, cit., pp. 103-107.

⁵⁵⁷ F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 179.

⁵⁵⁸ N. HUMMELT, *»Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen«*, cit., p. 337.

parole senza tempo, come paura, amore e morte)⁵⁵⁹ e di riuscire soltanto, attraverso la sua poesia, a rendere visibile se stesso. Non dissimili anche i commenti di Fritz J. Raddatz, che parla di «falsche Bilder» e di «Disziplinlosen der Details». La polemica di Raul Schrott invece, non è espressamente rivolta a Grünbein; tuttavia il riferimento a quest'ultimo risulta lapalissiano quando Schrott parla di «oberflächliche Beschäftigung mit der Wissenschaft», in particolare con la neurologia, adducendo a dimostrazione di questa tesi una serie di citazioni di derivazione grünbeiniana.⁵⁶⁰

Grünbein non è insomma uno di quegli scrittori che passano inosservati: sebbene alcune ultime sue opere non siano state quasi recepite, almeno in una fase iniziale – penso a *Der cartesische Taucher* (2008), fino alla pubblicazione di un numero interamente dedicato al rapporto Grünbein / Cartesio della *Zeitschrift für internationale Germanistik* a Febbraio dello scorso anno, ma anche alle *Liebesgedichte* (2008), *Lob des Taifuns* (2008), *Die Bars von Atlantis* (2009), *Vom Stellenwert der Worte* (2009) – si può dire in generale che la critica non si spinga oltre le *Strophen für übermorgen*. Una delle giustificazioni può essere che il lavoro di Grünbein negli ultimi anni è caratterizzato da una certa iperproduttività, che tuttavia non corrisponde sempre alla qualità a cui ci aveva abituato il “primo Grünbein”. Inoltre, nonostante non si possa dire che queste opere siano state del tutto stroncate, manifesta è, da parte degli studiosi, un’attenzione rivolta principalmente al Grünbein dei primi anni.

Aroma. Ein römisches Zeichenbuch è una silloge che scaturisce dal soggiorno di un anno dell’autore come *Stipendiat* di Villa Massimo, a Roma. Si tratta di un’opera suddivisibile in cinque parti: *Aroma. Opus incertum* consta di 53 testi, «in freiem, hexametrisch gewitterndem Versmaß», tanti quanti le settimane trascorse nella capitale; a seguire la traduzione della terza satira di Giovenale;⁵⁶¹ il vero è proprio *römisches Zeichenbuch*, suddiviso in nove riflessioni che si dipanano da alcuni luoghi della capitale e in fine altre 23 poesie accompagnate da un’ulteriore prosa, *Rom im Traum*. Prima di addentrarci nella raccolta per estrapolarne la fine del discorso che si era iniziato con *Nach den Satiren* e *Porzellan*, vale la pena di soffermarsi sulla ricezione di *Aroma* in Germania, che riassumerei così: un totale fallimento. La seconda, in ordine cronologico, e la più impietosa di tutte le recensioni è apparsa sulla *Zeit*, ed è stata scritta dallo stesso germanista, Ernst Osterkamp, che qualche anno prima ne aveva tessuto le

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm: memoria und imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, cit., pp. 20-21.

⁵⁶¹ L’unica parte del testo che non è stata oggetto di critica.

lodi.⁵⁶² Le accuse di Osterkamp si riferiscono all'atteggiamento puramente "turistico" con cui Grünbein si appresta a scrivere *Aroma* e in generale alla scarsissima qualità dei versi grünbeiniani:

Stattdessen hat er sich dazu entschlossen, Rom gegenüber die Haltung des touristischen Flaneurs einzunehmen – eines Flaneurs freilich, dem es unendlich schwerfällt, „ich“ zu sagen, und der es deshalb vorzieht, sich hinter einer objektivierenden Instanz namens „er“ oder „wir“ oder „man“ zu verbergen. Ein neuer herausfordernder, die Dinge verfremdender Blick, der den Leser die Stadt neu zu sehen lehrt, kann so nicht entstehen. [...] Allerdings darf Durs Grünbein beanspruchen, für sein neues Buch den peinlichsten Titel in der reichen Geschichte der Romliteratur gefunden zu haben; er stammt tief aus den Niederungen des Kalauers. Der Dichter war also in Rom („a Roma“) und möchte seinen Leser nur das „Aroma“ der Stadt vermitteln. Man fragt sich verstört, was einen Dichter dieses Ranges zu solchen Scherzen der Halbbildung verführt hat. Man fragt dies um so mehr, als dem Band genau das fehlt, was im Titel steht: Aroma, der Zauber des unvermuteten, unverwechselbaren, stimulierenden Dufthauchs, der die Magie dieses einen Ortes aufruft. [...] Grünbein schreibt in der „Rom in Traum“ überschriebenen Nachbemerkung, das „Naheliegende“ (gemeint ist das Nächstliegende) beim Namen Rom seien für ihn die Maronen in Papiertüten gewesen, und fährt fort: „Das Aroma von Rom konnte einem vom Geschmack der Artischocken wachgerufen, vom Anblick der Mimosen, von einer Tasse Cappuccino wiedergeschenkt werden.“ Aromafreier als solche Sätze, die eine standardisierte Geschmackskultur beschwören, sind allenfalls holländische Tomaten. [...] So präsentiert Grünbein die römischen Alltäglichkeiten und Banalitäten, in die er sich verbissen hat, in diesem Buch mit lyrisch abgespreiztem Finger, als handle es sich um Preziosen. [...] Man reibt sich tatsächlich die Augen: Bei diesem bleichen Bildungsparlando soll es sich um Verse von Durs Grünbein handeln? [...] Ohnehin bleibt es dem Leser dieses Bandes ein Rätsel, welche Versauffassung Grünbein hat; ob Vers oder Prosa, hier wie dort herrscht derselbe nachlässige Plauderton.⁵⁶³

Grünbein avrebbe deciso, per Osterkamp, di assumere l'atteggiamento del *flâneur-turista*, uno che non sa più dire "io" e proprio per questo motivo non più in grado di insegnare al lettore a vedere la città con i suoi occhi. Inoltre, egli accusa Grünbein di aver scelto il titolo più triste di tutta la storia della letteratura su Roma, avendo cercato in quella paronomasia Roma/Aroma di trasmettere l'aroma della città ai suoi lettori. Per Osterkamp molti versi risultano del tutto «aromafrei» – non gli si può dar torto – perché il poeta presenta le banalità della sua vita quotidiana come se fossero delle preziosità. Osterkamp finisce col chiedersi se si tratti veramente dei versi di Grünbein. Sulla stessa linea di Osterkamp si muove anche Michael Braun, autore di quella *Verteidigung* contro Czernin menzionata poc' anzi:

In den 53 Stücken der ersten Abteilung, in denen er in sehr locker gefügten Hexametern an den einschlägigen antiken Schauplätzen vorbeiflaniert, schlägt der Dichter jene

⁵⁶² E. OSTERKAMP, *Jäger im Schnee. Ein Kabinetstück: Durs Grünbeins Winterbuch der Poesie*, in «FAZ», 6.12.2003.

⁵⁶³ E. OSTERKAMP, *Das Jahr in der Milchschaumbucht*, in «die Zeit», 2.10.2010, p.8.

Warnung in den Wind, die er selbst vorausschauend formuliert hat: «Wer immer Rom umherspaziert, ist als solcher schon Epigone». Ein Ausnahmedichter, den man Grünbein trotz der bildungstouristischen Tendenzen in einigen seiner Bücher immer noch nennen darf, hat zweifellos die Fähigkeit, dem Kulturgehorsam in Sachen Rom zu entgehen. Bei der Lektüre dieser «Aroma»-Notate entsteht jedoch der fatale Eindruck, dass hier ein Autor von Rang vorsätzlich eine kulturtouristische Reiseführer-Poesie zu ermäßigten ästhetischen Konditionen verfasst hat. [...] Stattdessen kultiviert der Großstadtreisende eine dekorative Bildungs-Rhetorik, die oft hart an unfreiwilliger Komik vorbeischrämmt. [...] In seiner Selbstverteidigung gegen einen grimmigen «Aroma»-Kritiker hat Grünbein erklärt, dass er «das Aktuell-Metropolitane neben dem Rezent-Antiken» in seine Liebeserklärung an Rom aufgenommen habe. Aber weder die metropolitane Impression noch die antike Disposition werden hier als wirkliche Bewusstseins-Herausforderung begriffen. Der Elegiendichter Grünbein begnügt sich in «Aroma» mit der lyrischen Politur von Oberflächenreizen.⁵⁶⁴

Anche Braun non risparmia veementi critiche: riprendendo una frase dello stesso poeta, che afferma di essere già un «epigono» per il solo fatto di passeggiare nel centro Roma, e allineandosi alle «bildungstouristischen Tendenzen» già dimostrate in altre opere, Grünbein si sottrarrebbe in *Aroma*, alla sua consueta obbedienza alla cultura, per dare spazio in maniera fatale a una «kulturtouristische Reiseführer-Poesie». Il poeta, avvalendosi di una retorica di immagini piuttosto decorativa scade a tratti addirittura nella «comicità involontaria». Mentre in una autodifesa contro le critiche che gli sono state poste il poeta tenta di addurre la giustificazione di aver voluto mettere insieme una prospettiva antica e moderna, Braun replica che qui non ci sarebbe né l'una né l'altra, e piuttosto soltanto la patina lirica di stimoli superficiali. Le altre recensioni, tolto il caso di Opitz,⁵⁶⁵ sono tutte, più o meno, sulla stessa linea, mentre nella postfazione dei *Limbische Akte* la sezione dedicata ad *Aroma* viene addirittura ignorata *in toto* da Norbert Hummelt. Andrea Nentwich rileva invece un fatto interessante: è come se Grünbein a Roma fosse stato liberato dal fardello di dover dimostrare ancora qualcosa, per tanto coglie semplicemente ciò che gli passa davanti agli occhi.⁵⁶⁶

Sebbene Grünbein descriva il suo soggiorno romano come «un'immersione ai margini di una barriera corallina» per scoprirne la fauna e la flora,⁵⁶⁷ ai più pare proprio che il poeta rimanga

⁵⁶⁴ M. BRAUN, *Zuviel Abendland. Durs Grünbein poliert in seinem «römischen Zeichenbuch» wohlbekannte Oberflächen. Lyrik*, in «Cicero online. Magazin für politische Kultur», <http://www.cicero.de/salon/zuviel-abendland/47222>. L'ultima consultazione dei siti citati nella presente dissertazione è il 20/1/2012.

⁵⁶⁵ Così Opitz: «Durs Grünbein gibt sich in diesem Band erneut als ein großer Lauschender zu erkennen». «„Aroma“ ist ein Gastmahl für die Sinne, die bei der Lektüre betört, verwöhnt und geschärft werden». M. OPITZ, *Rom ist zauberhaft*, in <http://dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1269272>. 10.09.2010.

⁵⁶⁶ A. NENTWICH, *Jetzt wird gepasst! Durs Grünbein befreit sich in Rom vom Panzer des Bildungsdichters*, in «Zeit online / Literatur», 14.10.2010: «Als sei er befreit von der Bürde, sein geistiges Heimatrecht über die Abstände von Raum und Zeit hinweg noch weiter beweisen zu müssen, pflückt er einfach nur ab, was ihm vor Augen kommt».

⁵⁶⁷ D. GRÜNBEIN, *Schlaflos in Rom*, cit., p. 11: «Denn ein Streifzug durch das antike Rom auf den Spuren Juvenals gleicht eher einem Tauchgang an den Rändern eines Korallenriffs, er entführt uns in eine entschwundene Fauna und Flora. Wie dort das Meer, ungeachtet aller Menschlichen Interventionen, immer

soltanto in superficie: «das meiste bleibt unterirdisch, nicht nur Keller und Katakomben»,⁵⁶⁸ osserva Grünbein stesso nella quinta poesia di *Aroma*. Quella di Grünbein non è più la stessa *vis* archeologica del poeta di *Porzellan* e di *Nach den Satiren*. Anche Johanna Jabłkowska, durante una recente relazione a Trento in occasione del convegno *Raum und Topographie in der deutschen Sprache und Literatur*, osserva che quello di Grünbein, rispetto ai suoi predecessori – la riflessione va da Goethe a Brinkmann, assumendo come termini di paragone due *Italienische Reise* completamente differenti tra loro – sarebbe il risultato letterario di un viaggio completamente diverso:

Man hat nicht den Eindruck, dass Grünbein planmässig besichtigt oder dass er – wie Goethe – eine Wiedergeburt erlebt oder wie Brinkmann im Widerspruch zur Tradition nach der eigenen widerspenstigen Poetik sucht oder wie Bachmann eine Idee, eine Utopie – wenn auch stellenweise negativ – entwickelt.⁵⁶⁹

Jabłkowska sottolinea nel corso di tutto il suo intervento la mancata «rinascita» che caratterizza il viaggio grünbeiniano a favore di altri elementi che il poeta privilegia: uno di questi ha sicuramente a che vedere con le impressioni sensoriali – non solo olfattive, come rimanda il titolo, ma anche visive («auf in die Stadt, die so vieles zu bieten hat für das Auge»)⁵⁷⁰ – che Grünbein percepisce durante le sue escursioni romane. Goethe arriva addirittura, da questa prospettiva, ad essere associato dal poeta ad una coppia di turisti giapponesi: «Ein japanisches Paar / Suchte ein Photomotiv, wie Goethe vorzeiten den Ort zum Zeichnen».⁵⁷¹

In generale si può dire che l'intera raccolta si dipani a partire proprio da alcuni luoghi della città, come se Grünbein cercasse di tracciarne la topografia. Se di osserva ad esempio la sezione *Ein römisches Zeichenbuch* questo processo diventa molto chiaro: *Largo XXI. Aprile, Via Biberatica, Campidoglio, Piazza dei Cavalieri di Malte, Carcer Mamertinus, Straße der Kaiserforen, Villa Torlonia, Piazza Istria, Villa Massimo*, sono i luoghi a partire dai quali

wieder sich seine Besitztümer zurückerobert, so bewahrt das Gattungsgedächtnis in seinen Tiefen, was einmal im Tageslicht prangte».

⁵⁶⁸ D. GRÜNBEIN, *Aroma*, p. 17.

⁵⁶⁹ J. JABŁKOWSKA, „So also sieht, aufgeschwollen zur Metropole, der Ort aus, an dem man den Gott einst begrub wie einen Hund.“ *Durs Grünbeins Rom* (intervento tenuto durante il convegno *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur*, 18-21.5.2011, Università degli Studi di Trento). La relazione è attualmente in corso di stampa negli atti del convegno. Ringrazio per questo la prof.ssa Jabłkowska dell'Università di Łodz per avermi fornito la relazione in anticipo.

⁵⁷⁰ D. GRÜNBEIN, *Aroma*, p. 22.

⁵⁷¹ Ivi, p. 55.

Grünbein sviluppa le sue riflessioni.⁵⁷² La poesia che apre la silloge, dal titolo *Forma urbis Romae*, riconosce fin dall'inizio l'attenzione del poeta per la topografia della città: viene citato «der älteste Stadtplan der Welt»,⁵⁷³ ossia la cosiddetta *forma urbis severiana*, la più antica pianta di Roma risalente all'inizio del III secolo, ma viene anche detto, esplicitamente, che di tutto questo passato nel presente non rimane nulla:

Nicht mehr hallen die Schritte
Der Bücherträger, die Stimmen
Der Kartographen. Alles das ist fort.

Siete qui sagt der Pfeil
Am Ort der Leere. – Sie sind hier.
Wo sind wir? Wer sind wir?

[...] Wo sind wir? – Sie sind hier,
sagt der Pfeil und zeigt wortlos
Den Ort an, die Grube zu Füßen.
Doch da ist nur das Erdreich.

Wann sind wir? fragt sich im stillen,
Der Auf schwankendem Boden steht.
Wir sind hier. Jetzt sind wir.⁵⁷⁴

Le grandi domande dell'umanità – chi siamo, dove siamo, quando siamo – trovano in Grünbein, come nota Jabłkowska, una risposta precisa: «noi siamo qui. adesso siamo qui».⁵⁷⁵ Anche nella poesia XXVII Grünbein dà una risposta analoga:

[...]
Und doch nichts wäre ohne sie. Wir sind, worin sich alles findet:
Ein Katalog der Farben und der Zwischentöne, und ein Inventar
Der Wunderdinge Roms bis hin zur letzten erbsengroßen Gemme.
Wie viele Stadtmomente faßt ein Hirn? Wie viele Straßenszenen,
die so nie wiederkehren, verlieren sich in jedem einzelnen Archiv?
Was ist die Goldsentenz gegen die unablässige Privatparlando,
Das einmal abbricht wie der Wasserstrahl? – Was stirbt denn nicht?⁵⁷⁶

Il poeta scrive di essere – il soggetto corrisponde in questo caso ad un “noi” – «dove tutto si trova»: non si tratta però altro che di «un catalogo di colori e di toni intermedi», che il

⁵⁷² Grünbein descrive la città in molti dei suoi aspetti, come osserva Jabłkowska: «die Stadt selbst, zerlegt in Steine (XV), Bauten (Aurelians Mauer XXIV, Katakomben XXXIV, Pantheon XXXVIII, XXXIX), Stadteile (Trastevere XIX, Ostia XXVI, Das Land um Via Appia Antica XXV, Isola Tiberina XVIII)». J. JABŁKOWSKA, „So also sieht, aufgeschwollen zur Metropole, der Ort aus, an dem man den Gott einst begrub wie einen Hund.“ *Durs Grünbeins Rom*, p. 6.

⁵⁷³ D. GRÜNBEIN, *Aroma*, p. 9.

⁵⁷⁴ Ibid.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 4.

⁵⁷⁶ D. GRÜNBEIN, *Aroma*, p. 40.

cervello umano tenta di archiviare. Sono «Stadtmomente», momenti urbani, scene cittadine destinate a non ritornare, a perdersi e ad essere perituri come chi li vive: «che cosa non muore?» Ciò significa che quella di Grünbein non è la «ewige Stadt», la Roma eterna, bensì una città come ogni altra, il luogo in cui si trova il poeta nel 2009, «diesen Dienstag Anno Domini zweitausendneun».⁵⁷⁷ È una città sepolta, i cui resti tuttavia Grünbein non mira a far risorgere: essa è «Ort der Leere».⁵⁷⁸

Il rapporto di Grünbein con Roma non si può riassumere in una relazione che dal presente va verso il passato, ma piuttosto in un'interazione dialettica di elementi del passato e del presente. Nella breve prosa *Bruder Juvenal*, ripubblicata all'interno di *Aroma*, il poeta dichiara che i Romani sono per lui i primi postmoderni:⁵⁷⁹

Denn mit ihrem Riecher für große Stoffe und unsterbliche Szenen waren die Römer nicht nur die Erfinder und Vorreiter eines Klassizismus in den Künsten, der nach ihnen immer nur wiederkehrt – vielmehr sind sie, in der Art ihrer Aneignung, auch die ersten Postmodernen gewesen.⁵⁸⁰

Postmoderno è anche l'atteggiamento del poeta, che associa immagini di tipo manieristico, un vocabolario ricercato, una certa conoscenza della storia, del latino, dell'italiano⁵⁸¹ e della letteratura antica,⁵⁸² che gode della città con tutti i suoi sensi. L'atteggiamento del viaggiatore si trasforma quindi in quello del turista, e la Roma città eterna in un *provisorium*: «im Verhältnis zu *Roma aeterna* hat sich noch jede zeitliche Brechung als provisorisch erwiesen». Grünbein a Roma non si è calato nel ruolo del viaggiatore, ma in quello del turista, e ciò che scrive non sono riflessioni, resoconti di un viaggio, ma *Baedeker*, guide turistiche. Questa tendenza però potrebbe essere giustificata dalla seguente osservazione di Grünbein sulle satire di Giovenale: «Ihre Verse ergeben, zusammengesetzt, leicht einen «Baedeker» des kaiserzeitlichen Rom mitsamt Faltpfan und Wegbeschreibung, zumindest in groben Zügen».⁵⁸³ Il Grünbein dell'ultima silloge perde il contatto con il senso profondo della città; egli si guarda intorno, registra impressioni immediate, accumula ciò che percepiscono i suoi

⁵⁷⁷ Ivi, p. 55.

⁵⁷⁸ J. JABLKOWSKA, „So also sieht, aufgeschwollen zur Metropole, der Ort aus, an dem man den Gott einst begrub wie einen Hund.“ *Durs Grünbeins Rom*, cit., p. 4.

⁵⁷⁹ D. GRÜNBEIN, *Bruder Juvenal*, in «Neue Rundschau», 119 (1), 2008, pp. 19-43 (p. 20). Anche in D. GRÜNBEIN, *Aroma*, pp. 85-100.

⁵⁸⁰ D. GRÜNBEIN, *Aroma*, p. 86.

⁵⁸¹ È più che altro uno sfoggio anch'esso piuttosto superficiale. Grünbein spesso commette errori nelle citazioni o nelle formule che egli utilizza in latino o in italiano.

⁵⁸² J. JABLKOWSKA, „So also sieht, aufgeschwollen zur Metropole, der Ort aus, an dem man den Gott einst begrub wie einen Hund.“ *Durs Grünbeins Rom*, cit., p. 3.

⁵⁸³ D. GRÜNBEIN, *Schlaflos in Rom*, cit., p. 10.

sensi nella topografia della città. Grünbein perde totalmente il senso che il viaggio in Italia aveva per i suoi predecessori, sia positivamente (Goethe) che negativamente (Brinkmann), mentre Roma ha la capacità di monumentalizzare un po' tutto, anche la propria percezione:⁵⁸⁴ ogni cosa diventa degna di nota e degna di un verso.

A questo punto però ci si deve chiedere come mai il viaggio in Italia di Durs Grünbein si possa dichiarare fallito, e perché nel 2009 esso possa essere compiuto, letterariamente, soltanto attraverso queste forme superficiali, turistiche di poesia. La motivazione non può essere semplificata soltanto nelle critiche che gli sono state mosse nelle recensioni esaminate, che considerano questa raccolta come l'ennesima caduta di stile del poeta, stavolta ancora più dolorosa. A differenza di ogni altro autore che ha intrapreso, prima di lui, un viaggio in Italia, Grünbein vive fino all'89 all'interno di una dittatura, dove l'opposizione a cui era abituato non era certo quella Nord/Sud, ma piuttosto fra Est e Ovest. Il contatto con l'alterità fu per lui di conseguenza la caduta del muro di Berlino: il viaggio nel Sud si trasforma in un grande viaggio nell'Ovest, che corrisponde anche ad un viaggio in cui tutto diventa transito, *provisorium*, Berlino come Parigi, New York, Tokyo o Copenhagen, un senso di dislocamento e di «Ortlosigkeit» che di fatto gli fa vedere semplicemente *il resto del mondo*. Anche le città italiane diventano praticamente interscambiabili in una poesia dove Grünbein gioca con la toponomastica: «in Florenz dunkelt die Via Roma. / Im Rom erwacht Piazza Venetia zum Leben. / In Venedig kriechen Nebel durch die Viale Trieste. // Die Städte träumen alle voneinander».⁵⁸⁵ Non si può pensare che per Grünbein il viaggio in Italia abbia un valore diverso da questo. L'attraversamento delle Alpi, che in passato aveva una importanza, anche perché veniva fatto con mezzi diversi e in condizioni difficili, sfocia solo di sfuggita, in Grünbein, in un pensiero verso chi l'ha preceduto:

Nun saß er beim Nachtmahl und dachte über die Fahrt hierher nach. Schneesturm hatte ihn auf italienischer Seite am Brenner empfangen, nachdem die ersten Tunnel passiert waren. Und so, mit Sturm-und-Drang-Himmeln, war es weitergegangen. Phantasien von Brockenbesteigung und Harzreise im Winter hatten ihn hinterm Steuer wachgehalten, je tiefer es in den Süden ging.⁵⁸⁶

L'attraversamento delle Alpi ed il viaggio verso Sud non viene colto né nella diversità del paesaggio né nelle associazioni letterarie abituali, ma scade invece nell'osservazione che «per fortuna il navigatore gli ha mostrato la strada. Questi comfort oggi appartengono di serie a

⁵⁸⁴ D. GRÜNBEIN, *Aroma*, p. 181.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 163.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 103.

molte auto».⁵⁸⁷ Se la caduta del muro di Berlino fa precipitare il poeta in una sorta di *Ortlosigkeit*, dall'altra parte Grünbein fa per la prima volta l'esperienza dell'Ovest. Ovest è per Grünbein Berlino Ovest, è l'America ed è anche l'Italia: tutto è quindi trasferibile e sostituibile, a parte quello che era stata la DDR. In quei casi infatti si parla di *Zone*, di confine, di un territorio circoscritto e delimitato, ma quando questo non c'è più, quando manca la terra sotto i piedi allora tutto il resto è semplicemente un *enormous room*. Le analogie e le differenze messe in rilievo da Grünbein non sono infatti che quelle tipiche fra l'Est e l'Ovest. Ad esempio una volta arrivato nella città presso il Largo XXI. Aprile riflette sul fatto che questa numerazione oggettiva gli ricorda certi prospetti stalinisti dell'ex impero sovietico – «in ihren numerischen Sachlichkeit erinnerte sie an gewisse stalinistische Prospekte im ehemaligen Sowjetreich» –⁵⁸⁸ mentre la pioggia scroscia risonando come «ein Eiserner Vorhang».⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Ibid.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 104.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 41.

Capitolo 3

War man nicht fremd hier? Lag nicht gleich vor der Tür,
in den unerwiderten Rufen, im Dunkel, die Grenze
Zu einem Imperium bis zur mongolischen Steppe?⁵⁹⁰

3.1. «Biotopo» DDR

In questa terza parte della mia analisi vorrei approfondire un'altra questione significativa in relazione ai luoghi della poesia grünbeiniana, ovvero il suo dialogo con la terra in cui una parte della sua poesia è stata prodotta, la DDR. Il discorso non è così facile da sviluppare come lo è invece per altri autori della sua generazione, per diverse ragioni: innanzitutto perché Grünbein non si lascia etichettare come un intellettuale della Germania dell'Est; secondo perché essa non è mai, almeno nella prima fase della sua produzione, referente esplicito delle sue poesie; terzo perché una certa consuetudine nella critica tende a vedere, a mio avviso, soltanto il Grünbein che ha superato la divisione tedesca grazie alla poesia (tanto da farlo diventare la figura dell'integrazione fra Est ed Ovest),⁵⁹¹ e poche volte invece come un prodotto della terra in cui opera.⁵⁹² Non voglio certo affermare, con queste parole, che l'*opus* grünbeiniano debba essere riletto interamente dalla prospettiva della «DDR-Literatur», tuttavia mi sembra che questa tematica sia stata fin troppo oscurata a favore di altre letture. Il capitolo si concentrerà dunque su due aspetti principali legati ai luoghi della poesia grünbeiniana: la tematizzazione della DDR e della sua scomparsa, e in stretta relazione ad essa la categoria del «confine», ossia delle ricadute poetiche dell'essere nato e cresciuto in un paese diviso. Entrambi gli aspetti verranno considerati a partire da un confronto con le prime opere dell'autore – in particolare con alcune poesie di *Grauzone morgens*, *Schädelbasislektion*, *Falten und Fallen* e con i lavori saggistici – ma questi testi “giovanili” non potranno fare a meno di dialogare con l'ultima produzione del poeta, e in particolare con le *Strophen für übermorgen*, *Die Bars von Atlantis* e la *Frankfurter Poetikvorlesung, Vom Stellenwert der Worte*.

⁵⁹⁰ D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 302.

⁵⁹¹ A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm: memoria und imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Oldenburg, Igel, 2004, pp. 18-19.

⁵⁹² Su questo aspetto della lirica grünbeiniana un ottimo bilancio critico e pienamente condivisibile è rappresentato dal saggio di D. VECCHIATO, «*Tu solo, con la storia alle spalle*». *Durs Grünbein e la DDR: un bilancio critico*, in «*Studia theodisca*», XVIII (2011), pp. 55-86.

Nel discorso *Kurzer Bericht an eine Akademie* tenuto in occasione della sua entrata alla *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, dove il poeta descrive il “biotopo” in cui è nato e cresciuto. Grünbein sottolinea, innanzitutto, di essere nato a Dresda nel 1962: se di primo acchito queste due coordinate spazio-temporali possono sembrare un dato irrilevante, il valore che assumono qui è dato da due fattori, uno di ordine fattuale e l’altro di natura soggettiva: dire di essere nati a Dresda nel 1962 significa collocarsi nella Germania dell’Est circa un anno dopo la costruzione del muro di Berlino, nel mezzo della guerra fredda; in secondo luogo, che l’autore scelga di sottolineare questo fatto durante il discorso ufficiale di entrata all’accademia accosta inevitabilmente il dato biografico a quello letterario, caricandolo di significato. Grünbein racconta del suo passato come una «Provinzkindheit»,⁵⁹³ un’infanzia trascorsa nella provincia sassone, descritta successivamente come «eine alte Kulturlandschaft, aschgrau geworden, darin ein Brandherd von städtischem Ausmaß oder was nach dem Krieg übriggeblieben war von einer Stadt namens Dresden».⁵⁹⁴ La Sassonia è un vecchio panorama culturale, grigio come la cenere rimasta a seguito dei bombardamenti della guerra, la stessa che fa diventare la natale Dresda un «Barockwrack an der Elbe».⁵⁹⁵ Nel *milieu* così descritto rimane all’autore la voglia di «diventare un indiano», una propensione al nomadismo a suo dire comune a molti sassoni. Ciononostante gli toccherà rimanere nel luogo in cui è nato ancora per lungo tempo, circostanza che fa nascere in lui la sensazione di vivere «all’ombra di una muraglia cinese»:⁵⁹⁶ «Es kam, wie es kommen mußte, ich blieb in der Enge, im Schatten einer Chinesischen Mauer, territorial eingeschränkt auf einen Raum, der nur wenig größer und für Fremde kaum weniger unheimlich war als etwa Albanien».⁵⁹⁷

Il presente gli interessa poco, soprattutto se è quello della Germania della caduta del muro – lui dice – mentre osserva il crollo della dittatura in maniera passiva, nei panni di un perdigiorno apolitico, anche se ammette di aver partecipato, divertito, ad alcune manifestazioni di protesta.⁵⁹⁸ In un altro passaggio egli parla infatti della caduta della dittatura

⁵⁹³ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 9. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Salzburger Rede*, in ID., *WSL*, pp. 14-22 (p. 19): «Es war ein Lehrgang in der Provinz – raumzeitlich betrachtet – [...]».

⁵⁹⁴ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 9.

⁵⁹⁵ Ivi, p. 10. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 202.

⁵⁹⁶ In un passaggio di un altro scritto non parla di muraglia cinese ma di «Gefangenschaft», prigionia: «daß ich dabei einer unter siebzehn Millionen war, tut nichts zur Sache, es macht sie eher noch schlimmer. Denn geteilte Gefangenschaft ist keinesweg halbe Gefangenschaft, sie ist im Gegenteil deren Multiplikation. Zahlenspiele waren niemand ein Trost hinter Mauern». D. GRÜNBEIN, *Salzburger Rede*, cit., p. 19.

⁵⁹⁷ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 10.

⁵⁹⁸ È chiaro l’eco kafkiano sia in questo passaggio che nella «voglia di diventare un indiano». In altri passaggi sarà ancora più esplicito: «Allergie gegen jede Art Propaganda, das Sprechen in falschen Alternativen wie etwa Ost oder West, Sozialismus oder Barbarei, Arbeitsproduktivität versus brotlose Kunst usw. Allergie aber auch gegen die trägen Hoffnungen auf Utopia und die gerechte Aufteilung verbrannten Kuchen, gegen den lebensgefährlichen Politikstil in den Wintertagen des Kalten Krieges; Allergie gegen die dazugehörige Literatur

socialista da una prospettiva distaccata, sottolineando come il suo interesse alla «deutsch-deutsche Question» sia sempre stato marginale:

Immer seltener kam es mir in den Sinn, gegen das Zeitgeschehn Einspruch zu erheben, seit das Begreifen und Deuten mir mehr abverlangte als jedes Meinen und Handeln. Ich habe, so sehr es mich manchmal beschämt, den Zerfall der Diktaturen im Osten tatsächlich als einen Zerfall erfahren, das heißt grundsätzlich passiv, als politikferner Tagedieb, wenn auch mit gelegentlich amüsiertes Teilnahme an Kritik und Demonstration.⁵⁹⁹

Heiner Müller a questo proposito sembra scettico e invoca, per Grünbein, il diritto a mentire proprio della generazione di questi artisti senza terra e senza ideali, «hineingeboren» al di là della cortina di ferro.⁶⁰⁰ Sono coloro che non hanno acclamato, come la generazione precedente, la venuta di uno stato socialista dopo la seconda guerra mondiale: la generazione di autori nati negli anni '60 non aveva potuto scegliere e si era semplicemente ritrovata all'interno di uno stato che non corrispondeva alla democrazia auspicata dai loro predecessori, ma in un regime. Nel diario si vede come, a distanza di tempo, più che mai Grünbein rappresenti proprio il sentimento generazionale di chi, come lui, era *Hineingeborene*:

Wie beraubt stand man da, als der Eiserne Vorhang fiel, unangekündigt, wie über Nacht. Kampflös hatte das Imperium kapituliert, die Macht sich davongeschlichen unter den grauen Himmeln. Welche Enttäuschung: so lange war man hingehalten worden, erpresst von der eigenen Angst, für nichts, für nichts. Lebenslänglich, so hatte das Urteil gelautet, und nun war, im Augenblick der Befreiung, das ganze Strafmaß zusammengeschrumpft, zu einer einzigen Schaltsekunde, die alles Durchhalten für nutzlos erklärte. Null und nichtig die Lebenserfahrung dreier Generationen. Am falschen Ort gewesen zu sein, zur falschen Zeit, blieb als letzte Einsicht.⁶⁰¹

Il passaggio rivive la *Wende* da una distanza di più di dieci anni, anni in cui l'autore rielabora il suo distacco da ogni evento storico-politico precedentemente dichiarato e cerca di comprendere cosa abbia significato per lui il crollo della dittatura. Nel momento in cui cade definitivamente la cortina di ferro il poeta si chiede quale sia stato il senso di tutto quell'aspettare che il governo, sotto cieli grigi, capitolasse. Il sentimento è lontano dall'euforia immediata della stragrande maggioranza dei cittadini della Repubblica

und die verabredete Langweile, das Gewäsch in den Zeitungen; Allergie gegen bürokratische Ignoranz und anmaßende Interessenvertretung *im Namen des Volkes*». D. GRÜNBEIN, *Salzburger Rede*, cit., p. 18. Cfr. anche con D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 13: «Ich habe, so sehr es mich manchmal beschämt, den Zerfall der Diktaturen im Osten tatsächlich als einen Zerfall erfahren, das heißt grundsätzlich passiv, als politikferner Tagedieb, wenn auch mit gelegentlich amüsiertes Teilnahme an Kritik und Demonstration».

⁵⁹⁹ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 13.

⁶⁰⁰ A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm: memoria und imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, cit., p. 25.

⁶⁰¹ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 242.

Democratica Tedesca, e prevale invece il senso di «delusione» («Enttäuschung») pensando al modo in cui i cittadini erano rimasti «hingehalten», tenuti all'interno del regime.⁶⁰²

In un'intervista con Aris Fioretos il poeta spiega che nelle poesie della sua prima silloge, *Grauzone morgens*, si poteva ritrovare in uno stadio primevo il paesaggio della guerra fredda. Quello che esperiva ogni giorno Grünbein, in quanto abitante della *Zone* – così era chiamata la DDR – era un mondo di immagini frammentate, in dissoluzione: «...Die zerfallenden Weltbilder, ihre Auflösung in ungeheure geographische Räume, das war es, was mich als einen Bewohner der Zone nach Draußen rief».⁶⁰³ Egli afferma inoltre che gli elementi principali di questa raccolta sono «die Farbe Grau und der Tagesanbruch», il colore grigio e l'inizio del giorno, le mattine sempre uguali di una società che non progredisce. Per quanto riguarda la scelta del colore grigio Durs Grünbein nella stessa intervista osserva:

Im Grau steckt der Übergang, das Retardieren aller chromatischen Möglichkeiten. Aus der Sicht des Westens war der Osten immer grau. Komischerweise war das auch mein Empfinden, obwohl ich selbst den Kontrast gar nicht kannte. Für mich ging es darum, die Kontrastlosigkeit zu benennen. Alles hatte sich mit dieser grauen Schicht überzogen. Die größte Angst war die, zu erblinden, ästhetisch, moralisch, politisch, in jeder Hinsicht.⁶⁰⁴

Il grigio quindi è passaggio, è rallentamento di tutte le possibilità cromatiche, ma è anche il colore al quale gli abitanti della BRD associavano la *Zone*. Significativamente, osserva Grünbein, anch'egli percepiva la DDR come grigia, ma senza conoscere in prima persona la differenza tra le due realtà. Ciò che vuole fare il poeta in *Grauzone morgens* è dare un nome a questa mancanza di contrasto, descrivendo la monocromia che caratterizza il territorio coperto da uno strato di colore senza colore. L'ultima frase di questo passaggio fa capire come l'uniformità cromatica di tutte le cose sia anche metafora di un pericolo che coinvolge l'individuo della Germania dell'Est, quello di essere accecato, «mundtot», messo a tacere.

⁶⁰² Il discorso sulla «Angst», paura, è un altro sentimento che caratterizza l'individuo fin dalla sua nascita. Il sentimento di paura è tematizzato innumerevoli volte nei componimenti, ma credo che possa essere utile, a questo riguardo, riportare quando afferma il poeta nel suo diario, in cui riassume tutte le accezioni che ha per lui il termine «Angst». D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 137: «Angst heißt: die biologische Praxis kennt nur den Zwang (Unterdrückung, Strafe, Überwachung und Opfer). Angst bewirkt: der Mensch in Gesellschaft wird niemals gleich sein (i. e. Ungerechtigkeit, Diskriminierung, Ausbeutung und Gewinnsucht). Angst sagt: wir sind weder Brüder noch Schwestern, sondern Verlierer und Sieger (i. e. Egoismus, Mitleidlosigkeit, Entfremdung und Ignoranz). Unausrottbar ist sie, die Angst. Keiner entgeht ihr, in jeder einzelnen Psyche verankert sie sich mit dem Trauma der Geburt. Sie macht eher Weltgeschichte, rüstet sich mit Götzenbildern und Waffensystemen, kriecht in den Panzer der Zivilisation, als dass sie die Gattung bessern würde bei ihrer Odyssee seit dem Auszug aus der Savanne. [...] Nichts kränkt die menschliche Intelligenz so sehr wie das Veto der Angst. Gegen diese Naturgewalt, deren Rumoren aus dem Erdinnern widerhallt in den Nerven der Lebewesen, hilft kein Vaterunser, kein Dichtervers, kein Astronautenblick aus dem All».

⁶⁰³ A. FIORETOS, D. GRÜNBEIN, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in «Akzente», 6, 1996, pp. 486-501 (p. 489).

⁶⁰⁴ Ibid.

Anche nel componimento *Fast ein Gesang* l'io lirico afferma di muoversi, scrivendo, su un scala di grigi: «dieser Vers / so gut wie ein anderer / hier / auf einer Grautonskala...».⁶⁰⁵ Il colore grigio, tuttavia, assume anche un altro significato; esso è il colore della materia cerebrale, denominata comunemente «graue Substanz»:

Dabei stand Grau aber auch als Begriff, als ein Codewort für die subversiven Möglichkeiten des Gehirns. Denn das Gehirn, «graue Substanz», konnte jederzeit alles um sich herum verwandeln. In seinem Gehirn wohnte man wie in einem eigenen Bau, mit vielen Geheimgängen und Vorratskammern. Das Gehirn war ein utopisches Labyrinth, aus dem einen niemand so leicht vertreiben konnte. Es gab immer diesen Doppelsinn von Grau, die Farbe der Tarnung wie beim Bunker, die Farbe des lauernden Gehirns und das Ende aller Signale, die Auslöschung, der Graue Star. Das Erstaunliche im Osten war ja zuallererst die Monotonie des Alltagslebens, von der jeder Tourist sich in fünf Minuten ein Bild machen konnte. Eigentlich hätte der Minimalismus als Kunstform im Osten aufkommen müssen. Was im sozialistischen Großreich passierte, war letzten Endes der Versuch, Elemente, die seit Jahrhunderten zur Gesellschaft gehörten, abzuschaffen, stillzustellen.⁶⁰⁶

«Grau» è la parola in codice che designa le possibilità sovversive del cervello, che può trasformare tutto ciò che gli sta intorno. Il cervello è mondo individuale, «un labirinto utopico» dal quale non si può uscire, ma è anche, ribadisce Grünbein, il colore dell'atmosfera quotidiana di cui l'aria della DDR era impregnata, e di cui ogni turista, dopo appena cinque minuti trascorsi lì, si poteva fare un'idea. Quello che nel socialismo è accaduto è stato il tentativo di rendere “grigi”, neutrali e innocui, elementi che da sempre facevano parte della società, come l'arte. Mentre nell'Ovest l'obiettivo, metaforicamente, era dare una disciplina, una direzione comune alle molteplici direzioni che il vento prendeva (regolamentazione della disoccupazione, controllo del traffico, *iter* giuridici...) ad Est, invece, il problema di tutti i giorni era quello di cercare di arrestarlo: «so war im Osten die ganze Zeit über mit der Abschaffung des Windes beschäftigt. Die Utopie war, den Wind grundsätzlich, ein für allemal, abzuschaffen».⁶⁰⁷ A questo tipo di attitudine da parte del governo della Repubblica Democratica Grünbein riconduce l'isteria generale del dopo caduta del muro. Chi credeva veramente nella possibilità di bloccare il vento dell'innovazione, della libertà individuale e della società deve fare i conti con il fatto che dopo la svolta il vento soffia da ogni parte, rendendo *die Zone* come un'area riparata da qualsiasi evento esterno soltanto un ricordo. Una delle sensazioni evocate da queste prime poesie è proprio quella della lentezza, della monotonia di un mondo dove tutto, ogni giorno, si perpetra inalterato, tanto che, «wenn man

⁶⁰⁵ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 69.

⁶⁰⁶ A. FIORETOS, D. GRÜNBEIN, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, cit., pp. 489-490.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 490.

vom Osten nach Western kam, war es, als wäre man in einen anderen Aggregatzustand»,⁶⁰⁸ si aveva proprio la sensazione che l'Ovest fosse governato, chimicamente, da un altro stato di aggregazione degli elementi per cui tutto sembrava scorrere molto più velocemente. Il socialismo invece era ancorato ad un passato mitico di cui il presente socialista era l'obiettivo e l'approdo ultimo.

Sempre sullo stesso argomento è anche la seguente poesia:

AN DIESEM MORGEN WAR alles Blau von den
Wänden gewaschen, der Himmel
sauber wie
selten sonst, du
erinnerst dich noch: die

Plejaden fand man bei >P< in den Lexika
oder in Sapphos Gedichten
und das Azur
War ein Zitat auf dem unverhofft schönen

Plakat für die
erste
deutsche
Fliegerin

Melli Beese–
>Eine Frau in den Lüften...<

(mit diesem Lächeln jahrhundertwendselig
und froh
der noch neuen Art von
Erfolg).⁶⁰⁹

I versi descrivono un ambiente quasi privo di colori e, come risulta dal titolo della raccolta, appare tutto grigio e il cielo inquinato dallo *smog* delle industrie è chiaro e vuoto, ma acromatico. L'impressione di svuotamento della realtà che dà la poesia aumenta nel corso del testo, ecco perché ad un certo punto l'azzurro del cielo non è addirittura più visibile e si trova ora come citazione su un cartellone, che diventa surrogato di un colore che non può più essere percepito.⁶¹⁰

Ron Winkler definisce il termine *Grauzone* «ein schweres leichtes Wort», una parola che designa lo spazio tra l'ufficiale ed il non ufficiale, in altre parole il luogo del “non

⁶⁰⁸ Ibid.

⁶⁰⁹ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 25.

⁶¹⁰ In questo passaggio Berg rileva un'allusione alla poesia di Benn che si intitola *Das Plakat*, anche se non esplicita. Questa *Realitätsentleerung*, tuttavia, viene constatata con distacco, senza coinvolgimento sentimentale, e al componimento si mischia un tono di rassegnazione, di fronte al grigio del mondo della tecnica. F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 40.

convenzionale”, in cui i tentativi e le alternative sono possibili. Il grigio è sinonimo anche di ombra, in cui i contorni si dissolvono, sono falsificati. La zona grigia è un distretto al margine della realtà; essa è per Grünbein il luogo del freddo e della disillusione: «das grau ist der *status quo*». ⁶¹¹ *Grauzone* è anche quel territorio del *Weder-noch* ⁶¹² in cui l’uomo è fatto precipitare dalla storia: il poeta in questo territorio si aggira come un *flâneur*, constatando e diagnosticando la paralisi urbana; egli non racconta quasi mai delle storie, ma giustappone immagini laconiche di un mondo malato tanto che volte i testi si avvicinano ad un notiziario. Ultimamente Grünbein ripensando a *Grauzone morgens* afferma che questa è la metafora che descrive la sua «Nicht-Heimat». ⁶¹³ Pur ribadendo la sua distanza da questo primo lavoro, corrispondente a una fase di iperproduzione poetica a seguito dell’interruzione degli studi all’università, il poeta osserva che la scelta della “mattina” ha a che fare anche con il «motivo dell’inizio»: «das waren [...] Tagelieder aus einer sich ins Alltagsgrau hüllenden sozialistischen Lebenswelt [...]. Das waren fast allesamt ziemlich verwackelte Schwarzweißaufnahmen». ⁶¹⁴

3.2. Poesia, «auf engstem Raum»

Vorrei entrare nel vivo di questa parte della mia analisi con un breve ciclo della raccolta *Strophen für Übermorgen*, dal titolo *Russischer Sektor*, «settore russo». Come ho detto nell’opera “giovanile” grünbeiniana non si trova mai un riferimento esplicito alla DDR – con qualche deroga nei suoi saggi – per questo il titolo appare già connotato di una certa forza suggestiva. Inoltre, fermo restando che il titolo, *Russischer Sektor*, sia una perifrasi della DDR, deve essere notato che l’accento viene posto sul suo carattere spaziale – “settore” – cosa che accade analogamente per la dicitura «Zone». Il ciclo è composto da tre componimenti, che focalizzano l’attenzione del lettore sulla Germania divisa, come è palese già dal primo testo:

⁶¹¹ R. WINKLER, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn, Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 23.

⁶¹² H. JOCKS, D. GRÜNBEIN, *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln, DuMont, 2001, p. 20: «Es ist die Geschichte, die den Menschen in den Zustand des Weder-Noch versetzt».

⁶¹³ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 23. Grünbein si inserisce qui perfettamente nella generazione a cui appartiene, quella dei cosiddetti *Hineingeborene*. Tralascio in questa sede la nutrita discussione sul problema di una classificazione generazionale, di cui un’ottima sintesi è data da K. LEEDER (*Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 19-42). L’affermazione di Grünbein ne ricorda invece una analoga di Uwe Kolbe il quale parla per la sua generazione di «Nicht-Biographien», intendendo con questo termine la mancanza di realtà, e conseguentemente di un referente letterario reale da cui sono caratterizzati i testi degli autori nati intorno agli anni ’60. K.J. LEEDER, *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*, cit., p. 43.

⁶¹⁴ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 24.

Wie schön das war, Leben, als noch alles im argen lag.
Verfallene Häuser, Matratzen, die unter Birken schwelten.
Eine Kindheit vor Dresden bis zum Einmarsch in Prag...
Und der Traum restaurierte, was da draußen fehlte.

Solche Ferne auf engstem Raum. Grauzone morgens,
Das fing auf der Netzhaut an, im vernebelten Denken.
Hier geboren sein hieß nicht, man war hier geborgen.
Am Polarkreist, wer lebt da gern? Tschuktschen, Ewenken?

Staub oder Dunst oder Ruß – das Gemüt, früh bedrückt
Von der Landschaft im Bleisatz, dem Graudruck ringsum,
Federt spät erst wie Tundra, gefrorener Boden, zurück,
Bis als letzter der Zeugen das Gedächtnis verstummt.⁶¹⁵

L'incipit della poesia consiste nel ricordo nostalgico di una vita prima della vita: è l'immagine di un paesaggio decadente che si interseca a quello della città natale del poeta, la Dresda degli anni '60. Accanto ad essa nella seconda quartina appare un mondo che rievoca immediatamente le prime sillogi pubblicate da Grünbein: «solche Ferne auf engstem Raum. Grauzone morgens»; così riassume l'autore in un verso la prima parte della sua produzione. Se con «lontananze in uno spazio stretto» il poeta si riferisce sia al valore di una poesia che è, per lui, «Dehnung der Zeit auf engstem Raum»,⁶¹⁶ sia a una formula ricorrente nelle suoi primi lavori, *Grauzone morgens* riprende esplicitamente il titolo della sua raccolta, e al verso successivo la poetica in essa contenuta: «das fing auf der Netzhaut an, im vernebelten Denken», parole che alludono alla poesia fortemente visiva che registrava come in fotografie in bianco e nero i momenti di decadenza della Germania dell'Est oramai sul suo finire. «Vernebelten Denken» rinvia di nuovo al grigiore del crepuscolo in cui queste prime poesie hanno luogo, ma anche all'offuscamento del pensiero individuale durante la dittatura. L'ipotesi è confermata dal terzo verso della seconda quartina, che contribuisce a riportare il discorso su un'analisi di tipo spaziale: «Hier geboren sein hieß nicht, man war hier geborgen», «non voleva dire essere nati qui, bensì essere al sicuro». La frase risulta chiaramente ironica: è, a mio avviso, una critica del poeta a chi definiva il muro che circondava la DDR una «Schutzmauer», un muro di protezione e di sicurezza dal capitalismo, sospetto confermato dal fatto che l'autore al verso successivo paragona la DDR al circolo polare, un territorio ostile ad ogni essere umano: «al circolo polare, chi ci vive volentieri?».

Il testo si chiude con una quartina in cui, nell'assonanza di sibilanti «Staub oder Dunst oder Ruß» viene riproposta di nuovo una variante sul tema del grigio della DDR, la

⁶¹⁵ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 10.

⁶¹⁶ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 17.

«Grauzonelandchaft am Morgen»⁶¹⁷ di cui l'io lirico si ricorda, il paesaggio di piombo e la grigia pressione («graudruck») che opprimono l'animo di chi ci abita. Negli ultimi due versi il componimento ritorna al paesaggio polare accennato nella quartina precedente: il suolo è «gelido», una tundra, mentre la memoria ammutolisce, «ultimo testimone» di questa glaciazione. Il ricordo-sogno del passato converge, nel secondo componimento⁶¹⁸ del ciclo, nell'*hic et nunc* del presente, dove l'autore diventa il «du» cui l'io lirico si rivolge nel primo verso: «ora vivi di nuovo lì, dove iniziò quel film dell'orrore», gli dice, e di seguito ripercorre alcuni luoghi metropolitani – una palestra e un cortile interno – per poi andare in maniera associativa all'immagine veneziana della «Seufzerbrücke», ponte che conduce a un mondo sotterraneo («Unterwelt»).⁶¹⁹ Di quel mondo, ovvero la DDR, oggi è rimasta la linea ferroviaria, la «Straßenbahn» gialla, avverte l'io lirico, e le stesse costruzioni («dieselben Häuserfluchten»). Il terzo e ultimo componimento del ciclo caratterizza ancora meglio il paesaggio grigio descritto poc'anzi:

Nicht ins Grüne fährt man mit dem Rad hier. Der Asphalt
Führt von selbst zu Plattenbauten. Hinterm Haus entspringt
Ferner Osten. – Die von Gulag-Flüchen widerhallt,
Rußlands Weite, um Berlin gelegt wie Schukows Ring [...].⁶²⁰

Non è un paesaggio nel verde quello dove si passa con la bicicletta, ma un ambiente grigio asfalto che conduce direttamente ai «Plattenbauten», quegli edifici tutti uguali tipici dell'architettura socialista. Dietro la casa la memoria arriva infatti al lontano Est, e fa riecheggiare la maledizione dei *gulag*, la vastità della confederazione Russa ai tempi della DDR e la battaglia di Berlino del 1945 dove il generale dell'Armata Rossa Schukow costringe la «Wehrmacht» alla resa.

La memoria del suo passato e del luogo da cui proviene è tematizzata anche nel lungo componimento *Kleine Ode zum Dank*, «breve ode di ringraziamento»: la poesia appare una biografia in miniatura che partendo da alcuni luoghi emblematici intreccia le tappe della vita dell'autore a quelle del passato della Germania negli anni della DDR. Al primo verso il soggetto si ricorda ad esempio di essere cresciuto in una di quelle meravigliose città che furono rase al suolo ancora più velocemente che costruite:

⁶¹⁷ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 24.

⁶¹⁸ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 11.

⁶¹⁹ Variante sul tema di quella che al quarto capitolo sarà definita Atlantide.

⁶²⁰ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 12.

Auch ich wuchs auf in einer dieser Wunderstädte,
Die rascher ausradiert sind als gebaut.
Von allem Prunk, was ließ man mir? Das Himmelblau.

Und je nach Wind und Witterung den hohen weißen
Barock der Wolken und ihr sommerliches Rokoko.
Zumindest dies also: ein familiäres Formgefühl

Für das Zerstörte. Stolpernd über lose Pflastersteine
Von Kindesbeinen an, war man vertraut
Mit einer Welt, der Haß galt als Naturkonstante.⁶²¹

Del ricordo di Dresda rimane soltanto la forma barocca che assumono le nuvole plasmate dal vento, e poi almeno «un sentire familiare per la forma / per ciò che è distrutto», scrive ossimoricamente l'autore tra il sesto e il settimo verso. Di tutto lo sfarzo della vecchia Dresda a colui che è nato dopo la seconda guerra mondiale non rimane nulla, se non il blu del cielo sopra la città. Il testo continua, ma l'io lirico si rivolge di nuovo a un «du» indefinito – forse il poeta a tu per tu con se stesso – ricordandogli di non aver conosciuto altro che «diesen Mutterboden» (v. 11), il suolo materno raso al suolo. «Dove non c'era più nulla», continua il componimento, rimaneva pur sempre una cosa:

Wo nichts mehr da war, gab es immerhin doch eins:
Genügend Raum, als stille augenweitende Reserve –
Der erste Schritt zur Unabhängigkeitserklärung.

[...]

Da gab es Straßen, Landebahnen gleich, so breit,
Daß mancher Schulweg zur Sibirien-Exkursion geriet.
Von wegen Vaterhaus – man sprach von Wohngebiet.

Im kleinen Maßstab lebte man dort als Nomade
In einem Radius, der mit jedem Umzug größer wurde.
Die halbe Klasse wand sich täglich aus Mongolenjurten.

Il poeta scrive che l'unica cosa rimasta era «spazio sufficiente», «riserva segreta a distanza d'occhio». È significativo che l'autore utilizzi in questo caso proprio un riferimento di tipo spaziale: la DDR corrispondeva, dal suo punto di vista, a una riserva (che rimanda al «geborgen» della poesia precedentemente analizzata), uno spazio protetto. Accanto alla sensazione di chiusura il termine «riserva» ha anche un altro effetto, in quanto «primo passo di una dichiarazione di indipendenza», in nome di un'arte che Grünbein stesso definisce

⁶²¹ Ivi, p. 14.

«gleich fern von Ost und West».⁶²² La sensazione provocata dal paesaggio è ambigua: se da una parte, infatti, viene sottolineata la sua chiusura (la riserva è per definizione un territorio circoscritto), dall'altra le strade erano così estese che «qualche tragitto fra casa e scuola finiva in un'escursione in Siberia». Il dato spaziale serve qui da sostituto a quello storico-politico degli anni del comunismo e della pedagogia socialista della Germania dell'Est, dove non si parlava più di «Vaterhaus», casa paterna, ma di «territorio abitativo» («Wohngebiet»). Su piccola scala, spiega poco dopo il poeta, lì si viveva come un nomade, in un raggio che diventava più grande ad ogni trasloco. Il testo però chiarisce poco dopo che qui Grünbein inizia a fare dell'ironia:

Es waren Bonzensöhne, schlanke Stasi-Töchter.
Die Schulbank drückte man mit einem Bert, dann Ralf,
Dem man im Abitur durch Larx und Menin half.

Man war gewitzt, zum Katz-und-Maus-Spiel früh bereit.
Der erste Sex: die Fummelei im Heizungskeller.
Dann schrie beim Morgensport ein Leutnant »Schneller!«.

Kein Wort zuviel. Und alles war von Zeichen übervoll.
Hormonbedingt: von bloßen Schultern, Hüften, Brüsten.
Es war die Zeit des Kalten Krieges, hochgerüstet.

Ab ovo zähltest du dazu. Dem biologisch Angepaßten,
Am falschen Ort zur falschen Zeit, was nützte ihm
Die Eins in Geo – ohne Flügel oder Kiemen?

Im Fach Geschichte lernte man, sich abzufinden.
Daß alles kommen mußte, wie es schließlich kam, und so
Nahm auch der Nachwuchs munter Platz im Zonen-Zoo.

La sensazione è di nuovo quella di uno spazio circoscritto, in cui ormai si era scaltri, e abituati presto a giocare a «gatto e topo». Ancora una volta lo sguardo sul passato tedesco si intreccia con quello della biografia privata del poeta, le sue prime esperienze sessuali, così come gli anni della scuola, i suoi amici⁶²³ – Bert e Ralf – e insieme i tutti i suoi compagni, a cui

⁶²² D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 191.

⁶²³ In questi racconti la poesia ricorda la poesia *Vita brevis*, della raccolta *Nach den Satiren* (*NdS*, pp. 117-118): anche in questo caso il poeta descrive il luogo in cui è cresciuto anche se la prospettiva, a mio avviso, è diversa. Mentre *Russischer Sektor* e *Kleine Ode zum Dank* mettono l'accento sui luoghi, *Vita brevis* è più che altro un confronto dell'autore con la (sua) storia: «Kurz und böse, ich bin großgeworden im öden Schlamassel, / Der allem droht, was sich verkennt. Unter Spatzen und Spitzeln / war ich auf leerem Appelplatz tollkühn, schweigsam in stimme Masse». Lo squallore ricorda la periferia di Dresda in cui il poeta ha vissuto la sua infanzia, mentre i disastri che incombono riflettono di nuovo sul pessimismo storico che permea l'opera del poeta. «Spatzen e Spitzeln» è un gioco paronomastico interessante, che calca sul secondo termine, «Spitzeln», spie, con cui venivano appellati gli IM della Stasi. Ai versi successivi il riferimento è alla seconda delle *Unzeitgemäße Betrachtungen* nietzscheane, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, dal momento che l'io lirico afferma: «Denn

affibbia l'appellativo di «Bonzensöhne, schlanke Stasi-Töchter» e con cui si riferisce alla FDJ (*Freie deutsche Jugend*), il partito giovanile della SED. «Era il tempo della guerra fredda», dichiara il poeta, che ne faceva parte «ab ovo», ovvero dal momento della sua nascita («ab ovo zähltest du dazu»). A cosa serve il voto più alto in geografia, si chiede l'io lirico, se si era esseri adattati biologicamente, «al posto sbagliato e al momento sbagliato», senza ali né branchie per fuggire? In storia invece si imparò la rassegnazione, fino a che tutto non arrivò, come doveva arrivare, e la nuova generazione, allegramente prese posto anche «im Zonen-Zoo», cioè a Ovest. La formula «am falschen Ort zur falschen Zeit» è ricorrente nella prima produzione grünbeiniana, come per quanto riguarda quella già vista «auf engstem Raum». Ne abbiamo svariati esempi,⁶²⁴ ma uno dei più significativi a mio avviso si trova nel secondo componimento del ciclo *Die leeren Zeichen*:

Schwachsinn, zu fragen wie es dazu kam.
 Es war der falsche Ort, die falsche Zeit
 Für einen Stummfilm mit dem Titel *Volk*.
 Die Luft war günstig für Vergeblichkeit;
 Das Land weit übers Datum des Verfalls.
 »Alles was schiefgehen kann, wird schiefgehen«
 War noch der kleinste Nenner wie zum Trost
 Das Echo, anonym »Ich war dabei«⁶²⁵

Come si può notare ritorna al secondo verso la stessa formula leggermente mutata: «sbagliato il posto, sbagliato il momento»,⁶²⁶ ripete l'autore. La *Wende* così annulla l'esperienza di tre generazioni, che diventano un film muto dal titolo «popolo», mentre il paese si trova «oltre la data di scadenza». Anche nel lungo componimento *Begegnen...dem Tag*, del ciclo *Niemand's Land Stimmen*, ad un certo punto ricorre la stessa formula.⁶²⁷ Il testo – molto interessante dal punto di vista della «polyphonische Dichtung» – contiene una lunga riflessione sulla lingua, ma anche alcuni riferimenti importanti per il nostro discorso:

die Historie war mir von Nachteil, des Menschen Pleite. / Dort wo ich aufwuchs, kam Größe nur in Legenden vor. / Gleich mit dem Lesen habe ich Verstellung gelernt, in frühen Etüden / Unter Frömmern der Thomas, vor Ketzern Sankt Petrus gespielt. / Ich sah die Null hochkodierte, unter Zwergen den Riesen ermüden. / Der geborene Deserteur: lieber tot als auf Herzen gezielt. / Ich habe aus Panzern gekotzt, in Kasernen mich in den Schlaf geheult, / Im Zeltlager überm Kübel mein schiefes Grinsen rasiert». La storia, «scacco dell'uomo», era a svantaggio del poeta e la grandezza si incontrava soltanto nelle leggende. Mentre il poeta impara «a leggere e a dissimulare» intorno a lui vede la miseria dei giganti, costretti a stare fra i nani, è di nullità ricoperte di onori.

⁶²⁴ Ad esempio la citazione già vista dal diario: «Am falschen Ort gewesen zu sein, zur falschen Zeit, blieb als letzte Einsicht». Nel saggio *Verspätete Züge*, in ID., *Galilei*, pp. 152-161 (p. 154): «[...] Deutschland ist eine Frage der Zeit. Ein Land, das beim besten Willen nicht tanzen kann, ein Zwangslager für Arbeit und gemütliche Erholung, Baracken und Fakultäten mit noch immer viel zu vielen Ideen auf engstem Raum mitten im Mitteleuropa...».

⁶²⁵ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 160.

⁶²⁶ D. GRÜNBEIN, *A metà partita*, p. 45.

⁶²⁷ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 138.

[...] Die falschen Orte, die falsche Zeiten
Einige heimlich im Schlaf verwandelt, das Nichts
An Bewusstsein zwischen *Ich bin* und *Ich war*.

Jedes Präsens fällt von sich ab
In ein begehbares Schweigen, Gedächtnis
Bis die Lektion gelernt ist,
Unter den leeren Himmeln das Sprechen spricht.

In einer Schlafmohnkapsel lag ich und träumte
Im Nacken den Zeitpfeil, ein metaphysisches Tier.⁶²⁸

Ecco che di nuovo emerge la stessa formula, questa volta al plurale, «i luoghi sbagliati, i momenti sbagliati», mentre nella coscienza si annulla la differenza fra il passato e il presente. Il presente si rinnega, in silenzio, mentre la memoria attende che «la lezione sia imparata»⁶²⁹ e che sotto i cieli vuoti⁶³⁰ «il parlare parli». Il testo prosegue nell'immagine di un soggetto addormentato, come in un papavero d'oppio, «un animale metafisico», un'altra formula immagine tipicamente grünbeiniana. La poesia continua poi con la descrizione di un esperimento, per metà scientifico e per metà sociale, in cui l'io lirico, «cavia X», si ricorda di essere stato legato ad una sedia con lo sguardo a una parete – «Wand», che ricorda il muro che divideva la Germania – e mentre «gli ingegneri dell'anima» lo bombardavano di ioni perse coscienza.⁶³¹

Ma ritorniamo ora a *Kleine Ode zum Dank*. Dalla sedicesima alla trentesima quartina il componimento può essere analizzato ancora una volta dalla nostra prospettiva privilegiata, quella spaziale: la costante infatti che si nota non solo in questo componimento, ma anche nelle prime raccolte dove lo sfondo è quello della DDR, è che ci sia una sospensione dell'elemento storico-temporale a favore di quello spaziale. Come accade, ad esempio il 7 Ottobre 1989, la data dell'ultima festa nazionale della DDR, durante la quale il poeta si

⁶²⁸ Ivi, p. 138. Il verso ritorna, con una leggera variazione, nel lungo componimento *Inside out outside in*, del ciclo *Niemands Land Stimmen*, dove il poeta scrive: «In einer Schlafmohnkapsel lag ich und träumte / Um meine leere Mitte gerollt, das metaphysische Tier» (D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 128) e anche più avanti nello stesso testo, altre due volte come un *refrain* (p. 130; 132).

⁶²⁹ La lezione non è altro che la lezione sulla base cranica («Schädelbasislektion»), in cui il verso si imprime nel cervello e diventa memoria, engramma (di cui l'autore parla verso la fine del componimento, p. 141).

⁶³⁰ I cieli vuoti sono anche quelli del «cane guarda-frontiere», nel ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund* (D. GRÜNBEIN, *Schädelbasislektion*, in *Gedichte. Bücher 1-3*, cit., pp. 183-197), in particolare nel componimento di apertura (p. 181), dove il poeta-cane è stanco di «cieli vuoti»: «Müde der leeren Himmel, die Kehle blank».

⁶³¹ Cfr. con A. CAPPELLOTTO, *Vom pawlowschen Hund zum grenzhund Durs Grünbeins. Berührungspunkte zwischen sozialen und ästhetischen Experimenten*, in R. CALZONI, M. SALGARÒ (a cura di), *»Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«*. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 2010, pp. 337-357.

muove tra i dimostranti di Berlino: improvvisamente si ritrova davanti ad un *panzer* della NVA, come di fronte ad un simbolo del potere della storia che incombe e minaccia il suo corpo mortale. In quel momento, la soluzione adottata dal poeta è quella di evitare il confronto diretto; è una decisione inconscia, di un corpo che cerca requie. Al tentativo di portare avanti l'esperimento socialista proprio poco prima della sua fine, il corpo reagisce quindi all'insegna della «Ästhetik des Sich-Entziehens», ovvero sottraendosi al corso degli eventi e sprofondando in un sonno senza sogni.

Ausruhn wollte er, abschalten von Ost und West, von der unseligen Verklammerung des Gespaltenen aller Verhältnisse und Gehirne, sich schlafen legen inmitten des Minenfelds, vergessen die Ohnmacht, die physiologische Diktatur und die jahrelange kollektive Erniedrigung... einschlafen, um die Beleidigungen des Intellekts zu vergessen, einen Augenblick Frieden finden, angelehnt an dieses schwere Kettenfahrzeug, das dort wie unbemannt dastand. Es war der Körper, der sich hier, vor allen Worten, wie in der Anwendung des Kleinkinds, seine Erschöpfung hingeben wollte: etwas, das länger ausgeharrt hatte, beklemmender eingezwängt als die immerfort fluchtbereiten Gedanken. Es war, als hätte ich, im Rücken den Panzer, dieses eine Mal die Geschichte verschlafen wollen, minutenlang, bevor alles in Fahrt kam, den Körper vergessend in einem traumlosen Schlaf.⁶³²

Grünbein reagisce alla storia accasciandosi, il suo corpo desidera sfuggire dal potere delle ideologie, sottraendosi al movimento storico, attraverso quello che Wolfgang Riedel definisce «ein physiologischer Humanismus» in risposta all'esperienza della dittatura socialista. Inoltre, in questo episodio, raccontato dal poeta in occasione della consegna del «Georg-Büchner-Preis», il corpo ancora una volta sembra costituire un'istanza a sé stante, tanto è vero che il poeta lo appella con il pronome «er»: egli cercava pace, egli ne aveva abbastanza di tutto ciò che intorno a lui stava accadendo, del «Morgenappell», delle storte costruzioni a pannelli tipiche dell'architettura socialista («windschiefen Plattenbauten»), dell'illusione di sicurezza, della monotonia urbana, del condizionamento, della lingua sciocca («einfältige Sprache»), e infine egli ne aveva abbastanza del lungo crepuscolo socialista – quello descritto nella *Grauzone morgens* – della letargia e della paralisi di un intero paese. Il corpo di Grünbein vuole risposare, staccato sia da Ovest che da Est, vuole lasciarsi cadere in un sonno profondo in mezzo al campo minato, dimentico dell'impotenza, della vera e propria dittatura fisiologica e di tutti gli anni di umiliazione collettiva. E in fine egli vuole imporsi «vor allen Worten», prima di qualsiasi parola.

Il sentimento che potremmo definire di sospensione del tempo storico a favore dello spazio ritorna anche nella sedicesima terzina di *Kleine Ode zum Dank*, in cui il poeta scrive:

⁶³² D. GRÜNBEIN, *Den Körper zerbrechen*, cit., p. 85.

Wie seltsam froh du warst, betäubt von Anfang an,
Der Zeit entrückt, in einem Wartesaal (*espace énorme*).
Die Atemluft, nach Jahren wirkte sie nach Chloroform.

Zum Glück, um aufzutauchen gab es die Umgebung
Mit sanften Hügeln, Rebenhängen wie seit eh und je.
Nur unten widersprach ein trüber Strom der offenen See.⁶³³

Il primo verso non è altro che un'autocitazione, poiché il «betäubt von Anfang an» allude alla poesia *In utero*, del 1991, in cui il feto si trova all'interno dell'utero materno come in una capsula, stordito dall'inizio del viaggio (della vita): «Niemand berichtet vom Anfang der Reise, vom frühen Horror / Betäubt in den Wasser zu schaukeln, vom Druck / In der Kapsel [...]».⁶³⁴ Mentre il tempo è assente, «Der Zeit entrückt», la vita all'interno della DDR si svolge come dentro una sala d'attesa («Wartesaal») che è però contemporaneamente, fra parentesi, uno «spazio enorme». La formulazione in questo caso sembra molto interessante: la sala d'attesa per il poeta è uno spazio enorme, ma costretto, attraverso un espediente grafico e metaforico, fra due parentesi. L'aria invece dopo anni aveva lo stesso effetto del cloroformio. Per fortuna, continua l'io lirico, per emergere («um aufzutauchen») – vedremo che la connotazione del verbo sarà fondamentale, soprattutto nell'ultima fase della poetica grünbeiniana – c'era l'ambiente circostante, ma sottoterra si contrapponeva a questo paesaggio bucolico la torbida corrente del mare aperto.⁶³⁵ Successivamente il poeta riflette sul fatto che quel territorio non è più in nessuna carta geografica, inghiottito come nel sogno dove scomparve «das Kind», quel bambino sarcastico avvezzo alla crudeltà che Grünbein descriveva nel suo diario:⁶³⁶

Auf keine Karte liegt die Gegend, traumverschlungen,
In der das Kind verschwand, der blasse junge Mann,
Wie aus dem Sprachgebrauch der Märchenton *Im tiefen Tann...*

Il tono di ringraziamento dell'ode è almeno tanto sarcastico quanto il bambino qui descritto. Alla fine della prima parte della lunga poesia l'io lirico pronuncia il primo dei dieci «Dank»

⁶³³ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 16.

⁶³⁴ D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 292.

⁶³⁵ Cfr. sempre con il capitolo 4. Le fantasie del mare aperto corrispondevano a desideri di fuga.

⁶³⁶ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 20: «Wahrscheinlich bist du ja das sarkastische Kind aus den düsteren deutschen Märchen. Industrie hat es aus dem Unterholz in die großen, unübersichtlichen Städte gelockt, und da steht es nun und hält mit weit aufgerissenen Augen nach letzten Lichtungen Ausschau. Es kam her, um das Fürchten zu lernen, nun muß es sehen, daß der Schrecken seine heilsame Wirkung verloren hat und nur mehr kalte, ununterbrochene Betriebsamkeit ist».

che saranno ripetuti da qui fino alla fine del testo. Di cuore l'io lirico ringrazia «per un mondo pieno di un'insolita durezza surreale» e per un futuro che è rimasto «eisern ausgesperrt», dove l'attributo di ferro fa pensare alla “cortina” che divideva la Germania. Ma ritornano gli elementi biografici dei versi successivi. L'*incipit* del verso della seconda parte è identico al primo verso del testo:

Auch ich wuchs auf en einem dieser Knotenpunkte
In Alteuropas Streckennetz. Der Ort, wie jeder weiß,
War aus der Luft gut sichtbar, degradiert zum Abstellgleis.

Als ich dazustieß, war das Schlimmste schon vorbei.
Die Alten, manchmal schauten sie verklärt zurück
In eine Zeit, da Katastrophe hieß: »Das Eisenbahnunglück«.

Längst freigeräumt lag nun das Areal, geheimnislos.
Vom Hauptbahnhof ins Zentrum schwankten Kosmonauten
Mit Einkaufsnetzen still vorbei an Plattenbauten.

Wer hier den Helden spielen wollte, kam zu spät.
Im Dunkeln prallte er auf lauter Kuben, Quaderkanten,
Dier er bei Tag als Kaufhaus, Klub und Kino übersah.⁶³⁷

«In una di queste meravigliose città» si trasforma però «in uno di questi punti nodali» nella rete stradale della vecchia Europa. L'io lirico afferma poi che il «luogo, come ognuno sapeva», era ben visibile dall'aria – nel senso che i confini da cui era circondato non permettevano di vederlo altrimenti – ed era un luogo degradato ad «Abstellgleis», binario di servizio. Il senso del riferimento ai mezzi di trasporto si esplicita nella terzina successiva: nel momento in cui l'io lirico venne al mondo «il peggio era già passato», riferendosi probabilmente al trasporto umano durante la seconda guerra mondiale, che poco dopo nel testo definisce «Eisenbahnunglück».

Successivamente lo sguardo si sposta su un paesaggio che ricorda di nuovo la «zona grigia» della prima raccolta: a lungo abbandonata l'area («Areal») ora non aveva più segreti. Dalla stazione centrale al centro della città si agitavano «cosmonauti» con le borse per la spesa, silenziosi, passando davanti ai tipici edifici dall'architettura socialista. «Chi voleva fare l'eroe», avvisa l'io lirico, «arrivò troppo tardi». In questa parte della poesia è interessante notare come Grünbein abbia utilizzato un lessico relativo ai luoghi, nella scelta delle parole «Wunderstädte», «Mutterboden», «genugend Raum», «Reserve», «Vaterhaus», «Wohngebiet», «Mongolenjurten», «am falschen Ort», «Zonen-Zoo», «Wartesaal», «(espace

⁶³⁷ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 17.

énorme)), «Umgebung», «Raum», «Ort», «Areal». Come si può notare insomma la poesia si sviluppa a partire dai luoghi e al poeta non basta menzionarne alcuni di esemplari; egli utilizza infatti in modo consapevole una terminologia di tipo spaziale, distinguendo fra «Ort», «*espace*» e «Areal», fatto che balza subito all'occhio e che riprende quella distinzione già vista nel primo capitolo di questo lavoro: «Schon das Lateinische kannte die Unterscheidung von *locus* (bestimmter Ort), *area* (unbebauter Freiraum) und *spatium* (gegliederter Raum)». ⁶³⁸ Connesso al componimento visto ora è anche la poesia *Fetisch*, della medesima raccolta, dove il poeta non parte questa volta propriamente da luoghi, ma come si evince dal titolo, dai feticci della DDR.⁶³⁹

In welchem Hordenlager wuchs man da eigentlich auf
 Im Lande Weltkampfgeist, Geschichtsvollendung?
 Wie war das damals, Buschmann unterm Roten Stern,
 Bei dem Tamtams im Namen Thälmanns, den Tribünen?⁶⁴⁰

La quartina è composta da due domande, ognuna delle quali occupa due versi: nella prima ci si chiede in quale «Hordenlager» si è cresciuti, nella terra dallo spirito combattente, compimento della storia. Nella seconda domanda l'io lirico si riferisce ad un apparente interlocutore, una specie di «Doppelgänger» che si ricorda di se stesso negli anni della dittatura e si chiede: «com'era allora, boscimano sotto la stella rossa, / col tamtam in nome di Thälmann, alle tribune?». Non è un caso che Grünbein scelga il termine «boscimano», dal momento che esiste un saggio, intitolato *Wir Buschmänner. Eine Erinnerung an Elias Canetti Masse und Macht*, in cui il poeta racconta di come, all'inizio degli anni Ottanta, un amico gli avesse prestato l'opera di Canetti, incartata come un genere alimentare proibito in attesa di essere consumato.⁶⁴¹ *Massa e Potere* rappresentava per l'autore «ein Standardwerk zur Diktatur und Massenbildung aus völkerkundlicher Sicht».⁶⁴² la riflessione sull'opera apre la strada ad un discorso più ampio, in cui nel corso del saggio Grünbein spiega che la lettura nella Germania dell'Est aveva un valore particolare, perché concedeva di vedere com'era dall'altra parte della cortina di ferro.⁶⁴³ Inoltre la lettura di *Massa e Potere* provocava nell'autore un sentimento ben preciso: «Canetti lesend, waren wir längst auf der Suche nach

⁶³⁸ D. GRÜNBEIN, *Der verschwunden Platz*, in ID., *WSL*, pp. 94-110 (p. 107).

⁶³⁹ E anche al saggio *Vom neuen Menschen und anderen Irrtümern* sempre della stessa raccolta. D. GRÜNBEIN, *Galilei*, pp. 262-267.

⁶⁴⁰ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 22.

⁶⁴¹ D. GRÜNBEIN, *Wir Buschmänner*, cit., p. 197.

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ Ivi, p. 198.

der archaischen Situation, die jedem Zählappell, jeder Befehlsausgabe zugrunde lag».⁶⁴⁴ Questa situazione corrispondeva ad un arcaico modello biologico (quello del riflesso) nascosto dietro ogni abitudine ed in ogni forma di comportamento o di educazione della massa all'interno del regime, paragonato «ad una qualche scena originaria della savana africana. Scene dalla vita di animali selvaggi nell'Africa dell'Est».⁶⁴⁵ Da qui deriva l'inclinazione del poeta verso un pensiero "sarcastico", «dove la carne era divisa dalle ossa – nel preciso significato del verbo greco *sarkazein*». La scelta lessicale ricorda anche il componimento analizzato precedentemente, dove si parlava di una «stille augenweitende Reserve».⁶⁴⁶

Sulla questione il poeta ritorna poco dopo, descrivendo la DDR come uno «stato d'eccezione creato dai confini che lo circondavano, all'interno del quale la «riserva» poteva essere tenuta sotto controllo: «Erst im dauernden Ausnahmezustand, den diese Staatsgrenze stiftete, war es möglich, die Masse im Innern zu mobilisieren, sie als Reserve beständig in Schach zu halten, ihre Bewegungsformen zu kontrollieren wie ihre Sprache».⁶⁴⁷ E per ritornare al «boscimano sotto la stella rossa» descritto nella poesia, Grünbein in chiusura del saggio su Canetti rivela di essere proprio lui: «Natürlich, wir selbst waren die Buschmänner, jene Indianerstämme, denen Canetti bei seiner anthropologischen Weltumseglung im Quellenstudium begegnet war».⁶⁴⁸

Nella poesia *Fetisch* si capisce quindi che con «Buschmann» Grünbein intende se stesso, e chi come lui viveva all'interno dello «stato di eccezione DDR». Il riferimento ad una dimensione primitiva rimane lungo tutto il componimento attraverso una ben precisa scelta lessicale: «Buschmann», «Voodoo puppen», «primitiv», «Sippe», «Aborigines», «afrikanische» sono termini che rimandano ai boscimani descritti nel saggio citato.⁶⁴⁹ Resta nel componimento anche l'idea di una massa più animalesca che umana: al primo verso si parla di «Hordenlager», un recinto, mentre al quattordicesimo verso il vocabolo «Krippenplatz» è

⁶⁴⁴ Ivi, p. 201.

⁶⁴⁵ Ibid.

⁶⁴⁶ Più volte Grünbein fa riferimento al concetto di «massa chiusa»: per Canetti esiste infatti una massa aperta, spontanea, naturale, e una massa chiusa, che non mira alla crescita all'infinito ma alla durata. E. CANETTI, *Masse und Macht*, Claasen, Hamburg, 1960, ed. italiana E. CANETTI, *Massa e potere*, traduzione di Furio Jesi, Milano, Adelphi, 2006, p. 20.

⁶⁴⁷ D. GRÜNBEIN, *Wir Buschmänner*, cit., p. 206.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 209. «Ausnahmezustand» allude inoltre a quanto teorizzato da Giorgio Agamben in *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*: il campo è per Agamben lo spazio della biopolitica, che si crea con il normalizzarsi dello stato di eccezione, in altre parole lo stato di eccezione nel campo è tale nel momento in cui cessa di essere una situazione con un carattere di provvisorietà per andare a confondersi «con la norma stessa».

⁶⁴⁹ Anche nel saggio *Ilya Kabakow in Berlin*, nella sua parte finale, dal titolo *Eine Kindheitserinnerung* Grünbein si ricorda di come, poco dopo la caduta del muro di Berlino, osservasse tutto ciò che arrivava da Ovest molto seriamente e con grandi aspettative. Ridere dell'Ovest non era possibile, nemmeno nelle sue manifestazioni più kitsch, per «nurmehr halbkultivierte Indios» come lui. D. GRÜNBEIN, *Ilya Kabakow in Berlin*, cit., p. 217.

molto interessante nella sua ambiguità perché «Krippe» in tedesco può designare sia l'asilo nido, ma anche la mangiatoia degli animali.⁶⁵⁰ L'ultimo verso della prima quartina, dove il poeta riporta il nome di Ernst Thälmann, introduce un altro discorso contenuto nel saggio *Wir Buschmänner*: la data più importante nella vita del «Neuen Menschen» era infatti per il poeta il momento dell'iniziazione, che si sviluppava dall'appello mattutino a scuola, la «Pionierversammlung», fino ad arrivare alla nota cerimonia della «Jugendweihe»,⁶⁵¹ a sua volta citata verso la fine del testo (v. 23). “Thälmann” (v. 4) fa riferimento a un'organizzazione di giovani pionieri della DDR e porta il nome del presidente della KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*), il partito comunista tedesco, il quale fu arrestato nel 1933 dalla Gestapo e ucciso nel 1944 su ordine diretto di Hitler. Il significato della poesia è, insomma, quello di prendere in giro i feticci della DDR dalla prospettiva odierna: «so war das damals, und man staunt noch heute», scrive Grünbein mentre scimmiotta i monumenti di cemento «des Volkes Voodoo puppen», la Trabant, il «Neues Deutschland»,⁶⁵² le parate militari, la «Jugendweihe».

Anche nel componimento *Der Tag X*, dedicato all'artista Ilya Kabakow, l'autore riprende lo stesso argomento, nella descrizione di un «Pioniergruß» che ha diviso il mondo in due metà: «wohin die Morgen als ein Pioniergruß zart / Die Welt in zwei erstarrte Hälften teilte / Antagonistisch und entlang der Schädelnaht?»,⁶⁵³ si chiede l'io lirico, mentre da ogni finestra vola una navicella spaziale a bordo della quale «la nuova persona in laboratorio». ⁶⁵⁴ «Die Welt» è sia iperbole per indicare la patria tedesca, sia determinazione generale per la spaccatura diplomatica a livello mondiale verificatasi con l'avanzare della guerra fredda. Sia la “mattina” che il “mondo” subiscono un processo di personificazione: è la prima, infatti, che divide il secondo in due metà che così diventano «erstarrte», irrigidite o forse meglio tradurre con «coagulate», visto che il procedimento avviene «entlang der Schädelnaht». Anche nel saggio *Transit Berlin* l'autore fa riferimento ad una divisione non soltanto territoriale e politica, ma anche anatomica e cerebrale: «der müde Dualismus, der Gut-und-Böse-Wahnsinn ging durch jeden Körper, jedes Gehirn und wurde mit den Jahren zum geographisch-politisch-

⁶⁵⁰ Il termine designa anche tradizionale presepe natalizio.

⁶⁵¹ D. GRÜNBEIN, *Wir Buschmänner*, cit., p. 208. La «Jugendweihe» è una cerimonia di iniziazione che sancisce il passaggio dall'età infantile a quella adulta, di fatto però durante la DDR un importante momento dell'educazione socialista, diventata obbligatoria con il governo Ulbricht.

⁶⁵² Il *Neues Deutschland* era il giornale ufficiale della DDR, «Zentralorgan», come è definito nella poesia, della SED, il partito socialista tedesco.

⁶⁵³ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 145.

⁶⁵⁴ Ibid. Cfr. con il saggio *Vom Neuen Menschen und anderen Irrtümern*, cit., pp. 262-267.

anatomischen Riß, dem keine Biographie, kein Weltbild, kein ästhetischer Entwurf entging».⁶⁵⁵

3.3. Poetiche di confine

Nella linea di sviluppo di un discorso sulle poetiche dello spazio nell'opera di Grünbein, e più precisamente sulle poetiche dello spazio che si riferiscono alla DDR non si può fare a meno di dedicare una riflessione al tema del confine: il primo motivo è di ordine storico-politico, e ha a che vedere con una divisione territoriale che va sotto la nota designazione di *Eiserner Vorhang*, e sotto altrettanto note coordinate spazio-temporali su cui non intendo ora soffermarmi, ed entro le quali l'autore si trova a vivere. L'altra ragione è di natura prettamente letteraria, in due sensi: ripercorrendo l'opera grünbeiniana dai suoi esordi non si può fare a meno di notare, sia nei suoi esiti poetici che saggistici, una ricorrente tematizzazione della «Grenze» in svariate sue manifestazioni. Non si tratta in Grünbein soltanto di una categoria storico-politica trasportata nella letteratura, dalla prospettiva quindi di un intellettuale nato nella DDR, ma va ricondotta *in primis* ad un "programma" poetico – mi permetto la licenza dell'utilizzo di questo termine nonostante al poeta non piaccia⁶⁵⁶ che fa di Grünbein "un poeta dei confini", perché la sua poesia nasce in territori di mezzo, in terre di nessuno, territori indefiniti come alcuni titoli dei suoi lavori ricordano: *Grauzone morgens*, *Niemand's Land Stimmen*, *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund* conducono inevitabilmente la nostra analisi alla ricerca di che cosa significhi nella poesia di Grünbein il confine.

L'altro motivo, questa volta di ordine storico-letterario, che mi ha aperto la strada a questa parte della mia analisi, consiste in un recente studio pubblicato nella rivista «Zeitschrift für deutsche Philologie» intitolato *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*⁶⁵⁷ interamente dedicato al confine: nella fattispecie una prima parte, *Grenzgeschichte – Grenzideen* si occupa del concetto di confine dal punto di vista teorico e storico, ma un'altra sezione, *Poetologien der Grenzen – Grenzen im Poetischen*, analizza invece le poetologie del confine e la sua

⁶⁵⁵ D. GRÜNBEIN, *Transit Berlin*, cit., p. 139.

⁶⁵⁶ «Es gibt keine literarische Manifeste mehr», dichiara il poeta in apertura dell'ultimo dei suoi lavori saggistici. D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 7.

⁶⁵⁷ E. GEUELN (a cura di), *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 129, Sonderheft, 2010.

tematizzazione nell'opera di alcuni autori germanofoni.⁶⁵⁸ Il confine è una categoria molto ampia e scandagliata sia nelle *Literatur-* che nelle *Kulturwissenschaften*, dove si parla ad esempio di «Grenzgänge», «Grenbeobachtungen», «Grenzziehungen», «Grenzaufhebungen», «Grenzsperren», «Grenzüberschreitungen», «Begrenzungen», «Entgrenzungen», ma con confine si fa riferimento sia ai generi che alle epoche o ancora agli stili.

Per di più questa categoria acquista una certa pregnanza in un'epoca in cui, dopo la caduta della cortina di ferro e con l'introduzione del Trattato di Schengen, l'individuo ha esperito contemporaneamente una perdita di importanza dei confini territoriali, ma nel contempo lo stabilirsi di nuovi.⁶⁵⁹ Nonostante le costellazioni storico-politiche abbiano quindi focalizzato l'attenzione sui confini, è da rilevare una certa disattenzione verso questa categoria all'interno della «Raumforschung» contemporanea e nelle «Literaturwissenschaften»: «so verbreitet einerseits die Rede sowohl von metaphorischen Grenzen und von literarischen Räumen ist, so selten wird andererseits von konkreten Grenzen im Raum gehandelt».⁶⁶⁰ Il volume quindi cerca di riallacciare il tema dei confini topografici all'ambito della letteratura, interrogandosi su che cosa accade quando la metafora del confine è di nuovo ricondotta al suo significato letterale: «come vengono tematizzati i confini di stato e altri tipi di confini localizzabili nello spazio in letteratura?», come vengono vissuti, semantizzati e a che cosa può portare uno loro studio per la comprensione di un concetto di confine fuori dalla metafora?⁶⁶¹ Per Andreas Rutz, il quale nel citato volume presenta un contributo di tipo storico, fornendo uno sguardo sulle concezioni del confine e delle realtà di confine dall'epoca moderna a oggi, la ricerca sul confine è in stretta relazione allo *spatial turn*. Sulla divisione della Germania e sul muro di Berlino Rutz rileva qualcosa di interessante:

Die Mauer war im öffentlichen Bewusstsein wie in der Forschung so lange kein Thema, wie sie existierte, erst ihr Verschwinden sensibilisierte für die Bedeutung von Grenzen für Staaten, Gesellschaften und Menschen. So erschien die erste Gesamtdarstellung zur Geschichte der deutschen Grenzen nach Kirn wohl nicht zufällig im Jahr der Wiedervereinigung. Zwei einander ergänzenden Forschungsansätze, die die Ambivalenz von Grenzen spiegeln, lassen sich seit den 1990er Jahren ausmachen: Zum einen wird im Anschluss an die oben diskutierte französische Forschung die Bedeutung von Grenzen für die Konstruktion von Staatlichkeit und (nationaler) Identität betont. Zum anderen werden

⁶⁵⁸ Questa parte risulta molto interessante perché prende in esame un campione di autori molto vario che comprende E.T.A. Hoffmann, Arno Schmidt, Emine Sevgi Özdamar e Leila Sebbar, Terézia Mora, Yoko Tawada, Peter Handke, Saša Stanišić.

⁶⁵⁹ E. GEUDELN, *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, cit., introduzione, p. 1.

⁶⁶⁰ Ibid.

⁶⁶¹ Ivi, p. 2.

Grenzen nicht mehr als Synonyme für Trennendes wahrgenommen, sondern sind zur Chiffre für Verbindendes und für Begegnungen geworden.⁶⁶²

Il confine territoriale, che serve alla definizione di un'identità attraverso l'esclusione di ciò che è diverso, ha quindi anche una connotazione positiva, perché esso diventa il luogo suo superamento e luogo di incontro,⁶⁶³ e più che una linea di demarcazione esso diventa una "zona". Strettamente legata al confine è anche la figura del «Grenzgänger», come osserva Jörg Kreinenbrock:⁶⁶⁴ chi opera al margine è il "fuorilegge", l' "uomo lupo" descritto da Agamben in *Homo sacer*, che si muove al confine «fra uomo e animale, territorialità e extraterritorialità, legge e assenza di legge».⁶⁶⁵

Karen Leeder, nel suo importante studio *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR* dichiara che l'esperienza più fondamentale per gli autori «hineingeborgen» è quella del muro: «the awareness of "Grenzen" – those boundaries into which the young writers were born – is an extraordinary constant in their work».⁶⁶⁶ La germanista mette in luce come questi intellettuali tematizzano, all'interno delle loro opere, il sentimento di essere nati all'interno di confini, storicamente⁶⁶⁷ e linguisticamente, e poi cosa voglia dire essere «born into it – Spatially», essere nati all'interno di un paese circondato da confini:

The same sense of frustration at being born into closed structures is translated into a very striking physical topography. At its most obvious this is an awareness of "Grenzen" – encroaching political and geographical horizons, walls, barriers, frontiers, perimeters, barbed wire, stone – but also a yearning for the open spaces beyond.⁶⁶⁸

È un fatto su cui riflette in maniera consapevole anche Grünbein, il quale afferma che il socialismo era un'organizzazione che funzionava attraverso dei confini precisi, cosa che portò a un progressivo decadere dell'esterofilia e di una coscienza di tipo "globale": «Sozialismus war eine Veranstaltung, die nur mit abgeriegelten Grenzen, Berliner und sonstigen Mauern funktionierte, und dementsprechend scharf fielen die Maßnahmen gegen jede Form von

⁶⁶² A. RUTZ, *Grenzen im Raum – Grenzen in der Geschichte. Probleme und Perspektiven*, in E. GEUELN (a cura di), *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, cit., pp. 7-32 (p. 25).

⁶⁶³ La terminologia postcoloniale in relazione al confine parla di «ibridazione» e «sincretismo».

⁶⁶⁴ J. KREIENBROCK, *Von Linien, Säumen und Räumen. Konzeptualisierung der Grenze zwischen Jacob Grimm, Friedrich Ratzel und Carl Schmitt*, in E. GEUELN (a cura di), *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, cit., pp. 33-47 (p. 45).

⁶⁶⁵ Ivi, p. 45. Cfr. anche con G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 108-123.

⁶⁶⁶ K. LEEDER, *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*, cit., p. 45.

⁶⁶⁷ Ivi, p. 52. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Ameisenhafte Größe*, cit., p. 15.

⁶⁶⁸ K. LEEDER, *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*, cit., p. 55.

Auslandsliebe und Gesamtweltbewußtsein aus».⁶⁶⁹ Anche nel saggio dedicato a Canetti il poeta descrive la popolazione della DDR come una massa chiusa per mezzo di confini:

Nach dem Schema Canettis ließ sich begreifen, wie die Bevölkerung Ostdeutschlands sich als geschlossene Masse konstituiert hatte, kraft einer Grenze, die eins war mit der Todesdrohung gegen den, der sie zu überschreiten versuchte. Die Mauer erschien unter solchem Blick als das, was sie von Anfang an war: der Viehzaun um eine unwillige Menschenherde, die als eingegrenzte gewaltsamen Leitbildern und Sondergesetzten unterworfen wurde.⁶⁷⁰

Il muro era visto come un recinto, che stava intorno a un gregge privo di volontà, sottomesso a forza di modelli violenti e di leggi speciali. In un altro punto dello stesso saggio Grünbein tematizza di nuovo il discorso, parlando di come l'invenzione di un confine tedesco creasse un «dentro assoluto». Inoltre la chiusura attraverso confini permetteva l'instaurarsi del meccanismo della ripetizione, attraverso cui venivano riproposti e seguiti sempre i medesimi modelli di comportamento.

Durch die Grenze am Auseinanderlaufen gehindert, war eine ganze Bevölkerung als je nachdem schweigende oder in Paraden und Versammlungen einzuberufende Masse verfügbar geworden. Die Grenze, das war die Erfindung eines absoluten Drinnen, der Zaubertrick des künstlich zugezogenen Horizonts wie im Theater. [...] Die Masse der Ostdeutschen, wie inhomogen sie zuvor auch gewesen sein mochte, über Nacht war sie formiert und damit sich selbst gegenübergestellt. Ihre Abgeschlossenheit erzwang das, was Canetti die Wiederholung nannte, die Produktion der immergleichen Ding- und Gedankenwelt, eine fatale Identität, die sich selbst nur in paranoischem Argwohn ertrug.⁶⁷¹

La divisione della Germania è spesso oggetto delle poesie di Grünbein. Ad esempio, nel testo seguente, dal titolo *Fast ein Gesang*, il poeta presenta il territorio della DDR come a «discontinuous urban wasteland», ma soprattutto una terra divisa:

Alles fängt an kompliziert
zu werden
wenn dir das
Elefantengrau dieser Vor-
Stadtmauern den
letzten Nerv
raubt für die Unmengen
freundlicher Augenblicke.
Dann geht plötzlich alles
schief
du bist nur noch

⁶⁶⁹ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 32.

⁶⁷⁰ D. GRÜNBEIN, *Wir Buschmänner*, cit., p. 205.

⁶⁷¹ Ivi, p. 206.

«eingesperrt», «gepanzert auf engstem Raum»,⁶⁷⁷ rinchiuso nei tram affollati e corazzato in uno spazio claustrofobico. In questo quadro la seconda parte della poesia propone un'altra realtà, in cui il soggetto immagina un caffè pieno di persone con i crani aperti, dove la materia grigia è «bloßgelegt», nuda, visibile. In questa poesia, afferma Karen Leeder, l'intenzione dell'autore e quella di rappresentare il sezionamento, sia chirurgico che linguistico.⁶⁷⁸ Inoltre, secondo lei i giovani autori definiti *Hineingeborene*, come Grünbein, vivono una realtà di seconda mano, «aus 2ter Hand», fatta di racconti e di vissuti appartenenti a genitori e nonni, ma anche di ciò che succede nel resto del mondo, a cui essi, a causa dei divieti imposti agli abitanti della Repubblica Democratica, non possono partecipare.⁶⁷⁹

Grünbein stesso afferma nel saggio *Ameisenhafte Größe* che vivere una «seconda realtà», composta soltanto da artefatti, fa parte della condizione di chi scrive «su depositi di rifiuti di paradisi artistici» alla fine del ventesimo secolo.⁶⁸⁰ A tale proposito si può ricollegare anche il fatto che questi autori sentono di essere arrivati, storicamente, troppo tardi. Sicuramente il senso del «belatedness» è una condizione molto comune all'intero ventesimo secolo, e ha a che fare con quella che è stata definita l'ansia dell'influenza bloomiana; la sensibilità degli *Hineingeborene*, tuttavia, si fonda su coordinate biografiche molto contingenti che fanno loro sentire un senso di vero e proprio ritardo storico, e un conseguente sentimento di perdita e di inadeguatezza.⁶⁸¹

Anche nel secondo componimento del ciclo *Trigeminus*, appartenente alla raccolta *Falten und Fallen*, Grünbein vede l'essere umano partorito in un paese diviso:

Gezeugt im verwünschten Teil eines Landes
Mit Grenzen nach innen, war er Märchen gewöhnt,
Grausamkeit. Daß der Himmel zu hoch ging,
Grund für die Kindheitsfieber, machte ihn platt.
Später ließ es ihn kalt. Dicht wie die Fenster
Hielt er dem Außenraum stand, – ohne Ausblick.
Hinter den Hügeln, gespenstisch, zog den Schluß-
Strich kein Horizont, nur ein rostiger Sperrzaun.
Landeinwärts...gehegte Leere. Sein Biotop, früh
War ein riesiger Müllberg, von Bulldozern
Aufgeworfen, am Stadtrand. Ein Manöverfeld,

⁶⁷⁷ Anche nella poesia *Buna* il poeta scrive: «Beschleunigt auf engstem Raum war es die Angst».

⁶⁷⁸ K.J. LEEDER, *Breaking Boundaries: a New Generation of Poets in the GDR*, cit., p. 103.

⁶⁷⁹ Ivi, p. 52: «The young writers must look to second-hand accounts of the historical battles of their parents and grandparents, but also, perhaps more significantly, of the epoch-making struggles taking place in the rest of the contemporary world. Texts by both Grünbein und Drawert explicitly refer to their existence as a poor second: “aus zweiter Hand”».

⁶⁸⁰ D. GRÜNBEIN, *Ameisenhafte Größe*, cit., p. 16.

⁶⁸¹ Sentimento di ritardo ribadito anche da Grünbein nel saggio *Verspätete Züge*, cit., p. 153: «von nun an bleibt das Gefühl aller Beteiligten: gründlich zu spät gekommen zu sein».

Naßkalter Sand, übersät mit Autoreifen und Schrott,
 Dazu ein schillernder Teich, eine Einflugschneise,
 Ein dürres Wäldchen. So bodennah sah er
 den Lerchenflug aus der Perspektive des Wurms.
 Bald konnte er lesen. Und jeder Lilienthal
 War ihm lieb, der bewies: Leichter als Luft zu sein,
 War Normal. Für die Dauer des Traums
 Spann aus feinsten Düsen ihm Zeit eine Zuckerwatte
 aus Wasserstoff, unerreichbar für jeden
 Abfangjäger, lautlos, ein weißes Flugobjekt.
 Er war oft in Gedanken dort oben, wo ein Triebwerk
 Die Wolken fräste. Daß jedes Abseits sich selbst
 Das nächste war, gab seinen Blicken Halt.⁶⁸²

L'effetto sul bambino in questo caso è duplice: se all'inizio il constatare che il cielo era irraggiungibile lo lasciava «platt», sbigottito, attonito, impotente, e lo faceva precipitare in una condizione di febbrile insofferenza, in un secondo momento la situazione lo lascia «kalt», indifferente e impassibile. Questo bambino diventa così sarcastico, è il protagonista delle «tetre fiabe tedesche»,⁶⁸³ di cui parla il poeta nel suo diario. L'allusione è qui anche al componimento *Oh Heimat, zynischer Euphon* dove il poeta parte sempre dalla nascita in un paese diviso:

Der kranken Väter Brut sind wir, der Mauern
 Sturzgeburt. ›Tief, tief im Deutsch...‹, ertränkt.
 Enkel von Städtebauern, Fleischbeschauern:
 Jedem die fremde Wirklichkeit. (›Geschenkt.‹)⁶⁸⁴

In un passaggio della poesia *Trigeminus* – «Hinter den Hügeln, gespenstisch, zog den Schluß- / Strich kein Horizont, nur ein rostiger Sperrzaun» – viene poi riecheggiato *L'infinito* leopardiano; tuttavia, la dimensione romantica della siepe che, pur ostacolando la vista fisica lascia allo sguardo interiore la capacità di immaginare l'incommensurabile orizzonte viene eliminata da Grünbein. L'orizzonte ora non è visibile, perché davanti ad esso si erge una barriera, un muro che impedisce l'immaginazione.⁶⁸⁵

⁶⁸² D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 301. Sulle montagne di rifiuti di Dresda Grünbein ritorna spesso, dall'inizio della sua produzione fino ai suoi ultimi lavori. Cfr. con *VSW*, p. 15 e con p. 36: «insofern sind die Verse tatsächlich Unkraut. Sie wachsen. Sie wachsen, wie eine große russische Dichterin bemerkte, auf dem Müll. Der Nachgeborenen kann hinzufügen: auch im Medium Müll».

⁶⁸³ Ibid. Anche in D. GRÜNBEIN, *Il primo anno*, p. 17.

⁶⁸⁴ D. GRÜNBEIN, *SBL*, cit., p. 201.

⁶⁸⁵ La tradizione letteraria italiana è molto presente in Grünbein, tanto che, egli traduce proprio *L'infinito*, che tuttavia è titolato, significativamente, *Uomo Finito*. D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 142. Un commento interessante alla poesia è fornito da M. VON ALBRECHT, *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, cit., p. 112n. D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 142.

Nel secondo componimento del breve ciclo *Russischer Sektor* a scatenare una fantasia di infinito non è la siepe, ma il ricordo di un *Intershop*, che permetteva così che la città per un attimo si collocasse fuori dai suoi confini:

Die Müllabfuhr kommt pünktlich. Dem System sei Dank,
Heißt Schlendrian nun Streik. Die Stadt platzt aus den Nähten.
Wo sich vorm *Intershop* die Phantasien im Leeren drehen,
Blitzt jetzt die Glasfront einer großen deutschen Bank.⁶⁸⁶

L'*Intershop* era una catena di negozi della DDR i cui prodotti non potevano essere pagati attraverso la valuta dell'Est ma solo con valuta convertibile, per questo erano frequentati principalmente dai viaggiatori in transito da Ovest. L'effetto di questi negozi per il normale cittadino della Repubblica Democratica è che gli davano la possibilità di gettare uno sguardo nel mondo dell'Ovest.

Il senso di questa «Epiphanie am Feldrain»⁶⁸⁷ viene spiegato da Grünbein in *Vom Stellenwert der Worte*, in cui il poeta riflette sul fatto che del mondo aveva conosciuto soltanto «ein winzig kleines Areal», mentre il resto è stato scoperto molti anni più tardi, a seguito della riunificazione:

Bis dahin blieb sein Erfahrungsraum auf ein Dreiländereck aus Ostdeutschland, Polen und der Tschechoslowakei beschränkt. Sein Horizont endete an jener dünnen Linie über der Ostsee, die für das unerreichbare Dänemark stand, aber ebenso das sagenhafte, versunkene Vineta hätte sein können. Die Taube verkörperte eine Sehnsucht, die sich bald zum zwanghaften Fluchtraum auswachsen sollte und noch später zu der fixen Idee, nicht nur Staatsgrenzen und Beton-Mauern überwinden zu können, sondern die Fesseln von Zeit und Raum überhaupt. Eine Idee, die sich nur durch Poesie verwirklichen ließ. Nur im Schreiben war man so frei, ein paar innere Augenblicke lang einer tropischen Libelle zu folgen und sich gleich darauf am Disput zweier antiker Philosophen zu beteiligen.⁶⁸⁸

L'orizzonte, come in *Trigeminus*, è limitato («beschränkt») e finisce «in quella linea sottile sul Mar Baltico», simbolo di un confine che non si può oltrepassare e facendo così diventare la contigua Danimarca un territorio irraggiungibile. È rilevante sottolineare che il poeta cita anche la terza poesia del ciclo *Trigeminus* durante la *Frankfurter Poetikvorlesung*, in cui racconta, fra le altre cose, di come il luogo in cui è cresciuto abbia iniziato ad attirarlo:

⁶⁸⁶ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 11.

⁶⁸⁷ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 24.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 25.

Und doch begann hier einer, den Sektor des Vertrauten zu überschreiten. Das Unheimliche seiner Umgebung zog seine Aufmerksamkeit an, der doppelte Boden, in dem die zurückgelegten Jahre versanken. Immerhin sprach aus dem Fazit vom rundum verschlossenen Gelände eine Ahnung von der Ungeheuerlichkeit eines historisch durch und durch kontaminierten Raumes. Damit war natürlich die Welt des sozialistischen Imperiums gemeint, jenes bolschewistisch-byzantinische Großreich, in das Geschichte (oder besser: ein Federstrich auf einer Konferenz im fernen Jalta mitten im Zweiten Weltkrieg) den Sprecher von Kind an verbannt hatte.⁶⁸⁹

Anche in questo caso l'enfasi è posta sul fatto di vivere in un mondo diviso e chiuso da confini: «Sektor», «überschreiten», «Umgebung», «der doppelte Boden», «verschlossenen Gelände», «kontaminierten Raumes», «verbannt» sono termini che rimandano, inequivocabilmente, all'esperienza di un limite prima di tutto geografico. Lo spazio risulta contaminato dalla storia, che attraverso «un tratto di penna» («Federstrich») aveva bandito il bambino sarcastico dal resto del mondo. L'autore continua spiegando che nella sua terza raccolta, *Falten und Fallen*, aveva illuminato di nuovo in maniera fulminea quello spazio e con il corpo ne aveva provocato una specie di cortocircuito.⁶⁹⁰ Il titolo del ciclo, *Trigeminus*, si riferisce infatti al quinto nervo del cervello, regolatore delle funzioni facciali, che nel componimento diviene il sensorio principale di collegamento con il paesaggio, mentre il paesaggio, a sua volta, si iscrive nel corpo del poeta come un «atlante subcutaneo»:

Udenkbar daß ein Kind, beim Ausflug auf seinen neuen Fahrrad,
Hinter der Drahtzaun dem fernen Kirgisen im Wachturm,
Dem sibirischen Posten nicht winken sollte, so nah.
Überall gab es Tatorte, graue Regionen. Ein kalter Atlas
Wuchs mit der Kopfhaut über Nacken und Stirn,
Mit jedem Gesichtsnerv, vom Regen erregt,
Bis man das Rauschen von innen erkannte: den Osten,
Die bleiernen Flüsse, die Ebenen, diese Erde im Dauerfrost,
Alles was groß war, verloren und weit bis nach Wladiwostok.
Jeder Schuß zog einen Strich durch den offenen Raum, eine Naht,
An der entlang man sich trennen lerne, jedesmal etwas leichter [...].⁶⁹¹

Nella poesia viene descritto un paesaggio immenso, fatto di «regioni grigie», che si estende fino «alle steppe dei Mongoli». Il processo di associazione iperbolica qui è molto palese, tanto che le guardie della NVA addette alla pattuglia del confine di stato diventano dei «lontani

⁶⁸⁹ Ivi, p. 22. «Vom rundum verschlossenen Gelände» ritorna in una di quelle prime poesie che Grünbein cita in *Vom Stellenwert der Worte*, dal titolo „Am Feldrain“: «Noch einmal scheint alles möglich. / Ich reib mir die wächsernen Hände. // Hoch steht seit jeher der Himmel / Über rundum verschlossenem Gelände» (D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 17).

⁶⁹⁰ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 22.

⁶⁹¹ D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 302. «Kalter Atlas» ricorda anche il verso del primo componimento del ciclo *Nachbilder. Sonette*, in cui si legge: «[...] Dein Parasit / Trennt dich von innen auf (den schweren Atlas / Von Osteuropa)». D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 184.

kirghisi», mentre dietro il filo spinato si trova «il posto di guardia siberiano». Il poeta continua illustrando che allora, davanti alla porta di casa iniziava una sfera che si estendeva per dalla Sassonia fino alla Mongolia, ma che politicamente poteva essere ricondotta ad una sola forma di potere, che considerava il resto del mondo un «Tabubereich».⁶⁹²

Il confine è anche tema del lungo componimento analizzato precedentemente, *Kleine Ode zum Dank*, dove ad un certo punto l'io lirico si trova davanti ad uno dei cosiddetti «Grenzpfahl», un colonna di demarcazione tipica della DDR:

Dann ging es fort, landeinwärts, über kollektive Felder,
Und Heimat hieß in Krähendeutsch dort k-a-h-l.
Wo nichts war weit und breit, stand doch zuletzt ein Pfahl.

Und dieser Pfahl ist es, vor dem ich mich verbeuge,
Weil er den Raum bewachte, unnahbar, und ließ als Naht
Den Horizont, brutal gesteppt mit Stacheldraht.

(Nochmal der Pfahl: bis heute steht er mir vor Augen.
Vierkantig, streng und sinnlos, ein Relikt
Aus einer Zeit, die im Gedächtnis weertickt und tickt.)⁶⁹³

Come si può notare da questi versi la colonna, «Pfahl», termine ripetuto tre volte, diventa il correlativo oggettivo delle sensazioni dell'autore nella DDR. Davanti a lui si aprono gli spazi collettivi, ma dove nulla era «a perdita d'occhio» («weit und breit») si ergeva un «pilastro». Grünbein qui fa riferimento ad un oggetto ben preciso, ovvero ad una di quelle quasi tremila «DDR-Grenzsäule» che marcavano il confine interno della DDR dal 1967, davanti a cui l'io lirico ironicamente si inchina, perché questo «sorvegliava lo spazio, inavvicinabile» e da lontano l'orizzonte sembrava una «sutura», impuntata con il filo spinato («brutal gesteppt mit Stacheldraht»). L'ultima terzina sopra riportata è interamente fra parentesi: Grünbein spiega che effetto ha vent'anni dopo il ricordo di questo confine. Ancora adesso il pilastro gli è davanti agli occhi: è quadrangolare, rigido e senza alcun senso, è un relitto della sua epoca, tempo che ticchetta nella memoria ancora, e poi ancora.

⁶⁹² D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 23. Cfr. anche con D. GRÜNBEIN, *Der große Bluff. Eine Berlinade*, cit., p. 130: «Dies war eine Stimme aus den Zeiten des Vier-Mächte-Status, als der eine Teil eine Insel war, die man mit Rosinenbomben aufgepäppelt hatte, und der andere Exerzierplatz für ein Imperium, das bis in die hinterste Mongolei reichte. Dieser rückwärtige Teil, das nach Osten hin offene Gelände und Lager, war lange der einzig mir zugängliche».

⁶⁹³ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 16.

3.3.1. Ritratto dell'artista come «Grenzhund» e «Grenzgänger»

Fino a questo momento è stato dunque visto come Grünbein abbia tematizzato la sua esperienza di essere nato e cresciuto in un territorio diviso. Un'attenta lettura della poesia grünbeiniana pone però l'urgenza di introdurre un altro discorso, che riguarda la tematizzazione di un confine che non è più soltanto una linea di demarcazione fra due territori, ma a sua volta una «zona». Ciò significa che Grünbein azzerava la distanza che ha posto precedentemente fra la sua posizione, interna, e un confine scorto da lontano, e pone se stesso in quel margine di cui parlava, che diventa un ambito estremamente fertile per la poesia.

Dopo i cicli *Schädelbasislektion*, *Niemands Land Stimmen*, *Tag X*, *Sieben Telegramme* e *Die Leeren Zeichen*, infatti, la raccolta *Schädelbasislektion* dà spazio ad una sezione intitolata *Der Cartesische Hund*, che si apre con una breve poesia, dall'omonimo titolo, composta soltanto da sei versi suddivisi in tre distici:

Wedelnd um jenes Nein das ihn fortschleift
Worte wie Flöhe im Fell, die Schnauze im Dreck

Ohren angelegt auf der Flucht vor den Nullen
Gejagt von den kleineren Übeln ins Allergrößte

Müde der leeren Himmel, die Kehle blank
Gehorcht er dem Ersten das kommt und ihn denkt.⁶⁹⁴

Questo componimento dovrebbe descrivere, almeno su suggerimento del titolo, un «cane cartesiano». Tuttavia, un'attenta riflessione sui due termini da una prospettiva tipicamente grünbeiniana fa capire che ammettere l'esistenza di un cane cartesiano significa concepire la possibilità di un paradosso. Su Cartesio Durs Grünbein ragiona molto, tanto da dedicargli alcuni testi, ma soprattutto il poemetto *Vom Schnee* e il suo commento, successivo di qualche anno, ovvero *Der cartesische Taucher. Dreim Meditationen*. Il credo supremo del razionalismo moderno propugnato dal filosofo risiede nella nota formula dell'«ego cogito, ergo sum, sive existo»: ciò significa che la certezza del proprio pensiero giustifica quella della propria esistenza. Cartesio inoltre opera una divisione tra pensiero e materia, *res cogitans* e *res extensa* (entrambi dipendenti da Dio la cui esistenza è ammessa, a priori, tramite la «prova ontologica»), secondo cui il pensiero è l'elemento cui l'uomo si affida per concepire tutto ciò che ha un'estensione spaziale, mutevole ed ingannevole, come il corpo. Detto questo è utile

⁶⁹⁴ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 181.

riflettere sul fatto che l'aggettivo «Cartesische» è riferito proprio ad un animale che viene associato, nell'idea grünbeiniana, agli esperimenti di I.P. Pavlov. «Der Cartesische Hund» sembra essere quindi un ossimoro: da una parte il filosofo propone un essere che fonda la sua esistenza sul proprio pensiero, dall'altra vi è un animale la cui psiche è guidata da riflessi dati da condizionamenti esterni. Il cane di Grünbein, in ragione di questa riflessione, si dimostra ironicamente cartesiano, poiché, come conferma l'ultimo verso della poesia, «Gehorcht er dem Ersten das kommt und ihn denkt», esso non è dotato di un pensiero suo, ma «obbedisce alla prima cosa che viene» e soprattutto «lo pensa».⁶⁹⁵ Se la condizione dell'uomo è paragonabile al cane di Pavlov ecco che egli non è *res cogitans*, bensì un insieme di riflessi condizionati. È un cane che scodinzola, che obbedisce ogni qual volta lo si strappi dal suo posto («um jedes Nein das ihn fortschleift»), e che, stanco davanti a dei cieli vuoti e irritato dalle parole che sono come pulci nella sua pelliccia, ha la gola muta.⁶⁹⁶ Inoltre Berg rileva come l'interessamento di Grünbein per Descartes sia legato alle teorie di Pavlov, che il filosofo sembra sorprendentemente anticipare in una lettera del 1630 indirizzata a Peter Mersenne, più tardi citata da Grünbein nelle sue meditazioni su Cartesio:

[Es, F. B.] kann dieselbe Sache, die den einen Lust zum Tanzen macht, den anderen Lust zum Weinen geben. Das rührt aber nur daher, daß die in unserem Gedächtnis ruhenden Vorstellungen erregt werden: wie denjenigen, die früher einmal Vergnügen am Tanzen hatten, wenn man eine gewisse Melodie spielte, die Lust zum Tanzen wiederkommt, sobald sie eine ähnliche hören; wenn jemand dagegen einstmals hat Gaillarden spielen hören, bei denen ihn gleichzeitig ein Kummer traf, so wird er unfehlbar traurig werden, wenn er sie erneut hört. Das ist so sicher, daß ich schließe, ein Hund würde, wenn man ihn fünf- oder sechsmal beim Klang der Geige tüchtig gepeitscht hätte, wieder zu heulen und zu fliehen beginnen, sobald er diese Musik ein anderes Mal hörte.⁶⁹⁷

La stessa cosa può far scattare ad una persona la voglia di danzare e ad un'altra il pianto. Questo dipende dal fatto che nel nostro cervello la memoria contiene delle rappresentazioni latenti, che vengono stimulate in situazioni ben precise e che determinano sempre le stesse

⁶⁹⁵ La forma «ihn denkt» apre anche ad un'altra interpretazione: secondo quanto sostenuto dall'autore infatti la variante transitiva del verbo «denken» viene utilizzata con il significato di «fare il lavaggio del cervello». Cfr. con P. QUADRELLI, *Durs Grünbein. La condizione umana*, in M. PIRRO, M. COSTA, S. SBARRA (a cura di), «Le storie sono finite e io sono libero». *Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 201-213 (pp. 212-213n).

⁶⁹⁶ F. BERG, *Die Kunst im Zeitalter der Wissenschaft. Über René Descartes bei Durs Grünbein*, in «Sprache im technischen Zeitalter», 183, pp. 364-38: «Das Gedicht steht als eine Art Einleitung vor dem zwölfteiligen Zyklus „Portrait des Künstlers als junger Grenzhund“, der das Thema der Hundeexistenz des Menschen im politischen Totalitarismus entwickelt. Wie Grünbein in einem Interview ausführt, ist es der aus Pawlows Hundeexperimenten bekannte bedingte Reflex, der den Menschen im Osten bestimmte: Unter Laborbedingungen in Grenzen eingeschlossen und der Freiheit beraubt, blieb ihm nur, auf die Reize der Befehlshaber zu reagieren».

⁶⁹⁷ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 27: «Ein Hund würde, wäre er zu Geigenklängen brutal verprügelt worden, unweigerlich aufwinseln, sobald er nur aus der Ferne Geigenmusik hörte. Was den einen Lust zum Tanzen macht, kann den andern zum Heulen bringen, schließt er daraus».

reazioni. Agli individui che nel passato traevano piacere dalla danza torna la voglia di ballare nel momento in cui nel presente sentono una certa melodia, e così se ne sentono un'altra simile, sostiene Descartes. Allo stesso modo se una persona percepisce un suono particolare in un momento di grande preoccupazione, immancabilmente si rattristerà se udirà un medesimo o analogo suono. È certo dunque secondo il filosofo che, se si colpisce forte e più volte un cane mentre sente le vibrazioni acustiche di un violino, non appena egli percepirà di nuovo la stessa melodia inizierà ad ululare e a scappare. È questa osservazione meccanica della vita («mechanistische Betrachtungsweise des Lebens») che pone Pavlov nella tradizione di Cartesio e che giustifica il ritorno di Grünbein al diciassettesimo secolo, poiché è come se per due volte a distanza di circa trecento anni la riduzione della persona ad «animale ammaestrato» durante i regimi totalitari trovasse la sua origine nel pensiero scientifico.⁶⁹⁸

Berg ritiene altresì che nella poesia *Il cane cartesiano* il comportamento dell'animale sia ambivalente: da una parte esso cerca di sfuggire dal male del pensiero, ovvero del condizionamento («einerseits sucht er den Übeln des Denkens zu entfliehen»), dall'altra subisce un progressivo processo di adattamento e obbedienza. Quello di cui sta parlando Grünbein in questa raccolta non è un individuo qualunque; egli è ancora una volta l'artista che tace o che è costretto a tacere perché all'origine del male, anche fisico, stanno le parole. A conferma dell'ipotesi la pagina che segue il componimento *Der Cartesische Hund*, in cui il poeta propone il disegno di un cane legato ad un telaio e il muso rivolto ad una parete con una dedica a fianco.⁶⁹⁹ «Portrait des Künstlers als junger Grenzhund/ Zum Andenken an I. P. Pawlow / Und alle Versuchshunde / Der Medizinischen Akademie der Russischen Armee».⁷⁰⁰ È questa l'ennesima parodia joyciana, poiché dopo *Portrait of the artist as a young man* (1924-1925), che Dylan Thomas aveva reso *Portrait of an artist as a young dog* del 1940, l'artista è rappresentato nel disegno come un cane, una cavia legata ad un telaio di fronte ad una parete artificiale. La dedica è altrettanto illuminante: «In ricordo di I.P. Pawlow e di tutti i cani da laboratorio dell'Accademia di Medicina dell'Armata Russa». Le cavia dell'accademia non sono solo dei cani bensì tutti gli individui coinvolti in quel progetto fallace di creare una

⁶⁹⁸ Ibid.

⁶⁹⁹ È anche il titolo della laudatio che Heiner Müller ha il compito di tenere in occasione della consegna a Grünbein, nel 1995, del «Georg Büchner Preis». Frauke Meyer-Gosau a questo proposito afferma: «Und da er [D. G.], wie Heiner Müller konstatierte, ein DDR-geborener »Grenzhund« ist, observiert er alles, als sähe er's zum ersten Mal. Nach einigen Jahren des Umherziehens in früher fremden Zonen gehen Grünbein angesichts von Riesenstädten, kasernierten Tieren, lebenden und toten Dichtern, Theorien und Theoremen die Augen längst nicht mehr über. Die Worte dafür umso mehr, denn die frühen Grenzhundjahre waren vor allem Lesejahre. In der äußeren Öde der Staats- und Stadtwüste richtete sich Grünbein eine Lektürelandschaft her, die er jetzt noch einmal besichtigt». F. MEYER-GOSAU, *Assotiationsgestöber*, in «Freitag», 29.3.1996.

⁷⁰⁰ D. GRÜNBEIN, *SBL*, pp. 182-183. Cfr. con A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, cit., p. 39.

«nuova persona».⁷⁰¹ Al disegno e alla dedica seguono dodici componimenti, mentre alla fine della raccolta si trova un breve passaggio in prosa, intitolato *Losesblatt. Biomechanischer Almanach*, di cui discuterò successivamente.

La prima poesia, come rileva Chon Young-Ae, inizia con la definizione del «Dasein» del cane:⁷⁰²

Hundesein ist ein leerer Parkplatz am Mittag.
»Nichts Ärger ...« und Seekrankheit an Land.
Hundesein ist dies und das, Lernen aus Abfallhaufen,
Ein Knöchel als Mahlzeit, Orgasmen im Schlamm.
Hundesein ist was als nächstes geschieht, Zufall
Der einspringt für Langeweile und Nichtverstehen.
Hundesein ist Kampf mit dem stärkeren Gegner
Zeit, die dich schwach macht mit rennenden Zäunen.
Sovieles an Vielzuvielem auf engstem Raum...
Hundesein ist diese Fahrt mit der Geisterbahn
Sprache, die trickreich den Weg verstellt,
Falle für Alles.
Hundesein ist Müssen, wenn du nicht willst, Wollen
Wenn du nicht kannst und immer schaut jemand zu.
Hundesein?
Ist dieses Übelriechen aufs Wort.⁷⁰³

Sette volte viene nominato in cosa consiste l'essere del cane, «dennoch läßt sich bald erkennen, dass es hier um das Künstlerdasein geht, nicht um das Hundesein»⁷⁰⁴ e in modo estremamente chiaro il fatto che si stia parlando dell'artista emerge alla fine della poesia, attraverso un *enjambement* che spezza il tredicesimo e il quattordicesimo verso mentre il poeta scrive che «essere cane è Dovere quando non si vuole e Volere / quando non si può». L'espressione «dovere quando non si vuole» ha a che fare, secondo A. Müller, con le azioni che seguono il riflesso condizionato, che non possono essere controllate o bloccate dalla volontà individuale. È delineato dunque in questa poesia l'individuo che deve scendere a compromessi e che aspira ad altri orizzonti, mentre è costretto a vivere «eingeschränkt», con lo sguardo rivolto al confine che non può oltrepassare, come il cane nel disegno. Cosa significa allora «Hundesein»? Il poeta asserisce alla fine del testo, attraverso una sinestesia, che l'essenza del cane giace nel «cattivo odore della parola» («Übelriechen aufs Wort») –

⁷⁰¹ Cfr. A. FIORETOS, D. GRÜNBEIN, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, cit., pp. 486-501, e con D. GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, cit., pp. 45-49 e con *Vom Neuen Menschen und anderen Irrtümern*, cit., p. 262-267.

⁷⁰² CHON YOUNG-AE, *Politische Bewältigung der Wende. Zur Lyrik Durs Grünbeins «Schadelbasislektion»*, in «Studi Germanici», XLII, 2004, p. 68.

⁷⁰³ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 185.

⁷⁰⁴ CHON YOUNG-AE, *Politische Bewältigung der Wende. Zur Lyrik Durs Grünbeins «Schadelbasislektion»*, cit., p. 68.

come aveva già analogamente annunciato nella poesia *Inframine* («Das Übel liegt an der Wurzel der Sätze, am Grund / Der Idiome und Stile [...]»)⁷⁰⁵ – così come in una lingua piena di astuzia, che sbarra la strada e che intrappola ogni cosa («Sprache, die trickreich den Weg verstellt, Falle für Alles»). Per N. Gabriel «Übelriechen auf Wort» ricorda anche l'espressione tedesca «aufs Wort gehorchen», ovvero obbedire ad una parola che è un ordine: il cane, in ogni caso, non si sottomette senza condizione, esso non protesta ma comunque, a suo modo, resiste e reagisce.⁷⁰⁶ A. Müller osserva che questa poesia culmina, alla fine, nella definizione della relazione ambivalente che il poeta ha con l'espressione linguistica; da una parte è infatti il poeta stesso a percepirne il male («das Übel»), dall'altra è pur sempre lui che propaga, attraverso le sue parole, «einen üblen Geruch». «Wort» risulta essere qui una sineddoche, *pars pro toto* della lingua, a cui il poeta-cane reagisce con un fine fiuto, inteso come arguta abilità versificatoria ma anche con lo stesso «cattivo odore», ovvero con la parzialità e il limite del suo linguaggio.⁷⁰⁷

Il secondo verso presenta una citazione, riguardo la quale Chon Young-Ae afferma: «hier erklingt, wenn man aufmerksam zuhört, schon das Sprachproblem, das berühmte bei Franz Kafka», e rileva come «Seekrankheit an Land» ricordi il «Seekrankheit am festen Land»⁷⁰⁸ della *Beschreibung eines Kampfes*, in cui il discorso riguardava l'artista e il suo sforzo linguistico.⁷⁰⁹ Anche quell'«Orgasmen im Schlamm» sembra riecheggiare un passaggio del frammento *Das Schloß* in cui l'eros veniva degradato a istintivo bisogno animale e descritto in maniera tale da sembrare l'accoppiamento tra due cani, ad esempio nel momento in cui Frieda si concede all'agrimensore K. per terra, nella sporcizia della locanda.⁷¹⁰

A seguire Grünbein propone un altro componimento in cui scrive: «die Stirn vermauert / Ist jede Zuflucht schnell durchheilt. Zu spät / Kommt alles erst ans Licht durch Autopsie?», in cui il sintagma «fronte murata» rimanda ancora una volta al condizionamento collettivo e all'esperimento sulla «nuova persona», ma anche alla «vermauerter Stirn» della poesia *In Tunneln der U-Bahn*.⁷¹¹ La domanda finale è senza risposta e non lascia nessuno spiraglio di speranza perché il poeta si chiede se tutto non venga alla luce, troppo tardi, nel momento della morte attraverso un'autopsia («[...] Zu spät / kommt alles erst ans Licht durch Autopsie?»).

⁷⁰⁵ Cfr. pp. 67-68.

⁷⁰⁶ N. GABRIEL, *Le poète en «jeune chien garde-frontière»*. Durs Grünbein et la «Wende», in «Études Germanique», 35, 2000, pp. 73-95 (pp. 90-91).

⁷⁰⁷ A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, cit., p. 59.

⁷⁰⁸ CHON YOUNG-AE, *Politische Bewältigung der Wende. Zur Lyrik Durs Grünbeins «Schadelbasislektion»*, cit., p. 68.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 69.

⁷¹⁰ F. KAKFA, *Das Schloß*, Stuttgart, Reklam, 2006, p. 52.

⁷¹¹ Cfr. capitolo 2.

A. Hennemann parla dell'autopsia come un procedimento non solo medico ma anche, metaforicamente, poetico: la sezione del corpo senza vita, l'isolamento di ogni nervo, corrisponderebbe, secondo lei, al "sarcasmo" intrinseco al procedere estetico grünbeiniano, poiché entrambi, come risultato, lasciano soltanto «Bruchstücke, Funde, Knochen, Überreste, so daß auch die literarische Form als Fragment erscheint».⁷¹² Il poeta stesso, nel suo discorso *Die Zerbrechlichkeit der Körper*, riflette sull'autopsia e la considera «der sicherste Weg zum Verlust des Glaubens oder, wem das nicht ausreicht, zur Befestigung des Unglaubens»,⁷¹³ la strada più sicura che porta alla perdita di ogni credo o alla conferma di una rinuncia a qualsiasi tipo di professione di fede, è via maestra verso l'assurdo e allo stesso tempo manifestazione di un'umiltà che sancisce l'uguaglianza di tutti gli uomini. Accanto a ciò A. Müller ricorda che tutta la conoscenza, nella visione di Grünbein, consta di frammenti e da questi può essere dedotta: il corpo deve essere pensato a partire dai nervi e i nervi possono essere investigati soltanto come parti all'interno del corpo. Ogni cosa, la storia, la tradizione, la lingua rimane così «bruchstückhaft», e tramite l'atto poetico, il cervello e la memoria, si aspira ad una creazione di nessi e ad una totalità che non può mai essere completamente raggiunta.⁷¹⁴ È questo il pensiero di Grünbein, che considera improprio parlare di opera, «Werk», intesa come interezza; l'arte è secondo lui meglio catalogabile come «Ausschnitt», «Provisorium», «Fragment, Ereignis, Willkürakt, Durchsage einer Einzelstimme im Gewirr beansprucht es den ganzen Stellenwert eines *moment juste*».⁷¹⁵

Nella terza poesia del ciclo ancora una volta il riferimento a Kafka è esplicito:

...zig Jahre Dienst mit Blick auf Stacheldraht
 Landauf landab im Trott hält nur ein Hund aus,
 Der was ihn gängelt anstaunt, früh schon brav.
 Im Schlaf noch wird ihm jedes Loch im Grenzzaun
 Heimtückisch klein zum Einschuß hinterm Ohr.
 Ein Sattes Schmatzen zeigt: Auch Hunde träumen.
 Was ihm den Maulkorb feucht macht, ist der Wahn
 Daß Parallelen irgendwann sich schneiden
 Wo Pawlow für den Rest der Psyche steht
 (Instinkt, mobilgemacht, ein Zickzack-Kompaß)
 Ist Dialektik nichts als...Hundetreue;
 Sinn für die Stimmung in *his master's voice*.
 So kommt es, dass er erst im Abgang klarsieht,
 Am Ende des Prozesses.

⁷¹² A. HENNEMANN, *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Frankfurt am Main, Lang, 2000, cit. in A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, cit., p. 67.

⁷¹³ D. GRÜNBEIN, *Den Körper zerbrechen*, cit., pp. 80-83.

⁷¹⁴ Ivi, p. 68.

⁷¹⁵ D. GRÜNBEIN, *Transit Berlin*, cit., p. 143.

»Wie ein Hund«

Il componimento infatti si chiude con «Wie ein Hund», allo stesso modo in cui si chiudeva il processo con la morte di K. della quale veniva sottolineata la cinica infamia con la quale egli, per mano dei boia, veniva sgozzato come un cane, come se la vergogna dovesse sopravvivergli («Wie ein Hund, sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben»)⁷¹⁶. Esso è un cane che da un periodo di tempo non specificato («...zig Jahre») è a servizio di qualcuno,⁷¹⁷ con lo sguardo verso il filo spinato («Stacheldraht»), che percorre il paese in lungo e in largo e per di più tenuto al guinzaglio tanto che il poeta arriva ad affermare che solo un animale potrebbe sopportare questo («Hält nur ein Hund aus»). Da rilevare che «Dienst» richiama il servizio militare, «Wehrdienst», e nell'undicesima poesia del ciclo il riferimento è ancora più esplicito nel momento in cui l'io lirico afferma «wo nur Hypnose herrscht und Dienst ist Dienst»,⁷¹⁸ definendo con poche parole la situazione di condizionamento collettivo che portava al blocco del pensiero privato e individuale, il quale si trasformava in una vuota tautologia. Il socialismo intanto plasmava una nuova persona, inclusa prima di tutto fisicamente nel sistema: «so wurde ich ganz körperlich [...] ein Teil des Systems».⁷¹⁹

Per fortuna anche i cani sognano, «auch Hunde träumen», ma è un buco nel recinto di confine («Grenzzaun») che diventa malvagiamente piccolo e impedisce di passare al di là, mentre ciò che a questo cane rimane ancora è soltanto il suo istintivo «senso per l'umore nella voce del suo padrone» («Sinn für die Stimmung in *his master's voice*»). Chon Young-Ae osserva che il tono secco della lingua laconica di Grünbein premette la limitatezza della vita del cane: il filo spinato delimita sia il suo campo visivo sia la sua coscienza e lo stordisce. A questo essere vivente sono sottratte la spontaneità e la sua personalità fino a ridurlo, alla fine del processo di condizionamento, e del *Processo* stesso, «wie ein Hund».

La poesia seguente definisce in modo ancora più preciso il cane, poiché ciò che esso deve essere è stabilito dal suo fenotipo: un tedesco, alto, magro, di media statura, castano («[...] ein Deutscher. / Weiß ... männlich ... mittelgroß ... brünett»)⁷²⁰, conferma che si sta parlando di un essere umano, e in questo caso corrisponde alla descrizione del poeta stesso. L'individuo è, come enuncia Grünbein nella sesta poesia del ciclo, un animale alfabetizzato («Der Mensch,

⁷¹⁶ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 70.

⁷¹⁷ Questa, secondo Müller, potrebbe essere un'allusione al servizio militare dello stesso Grünbein. A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, cit., p. 61.

⁷¹⁸ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 195.

⁷¹⁹ A. FIORETOS, D. GRÜNBEIN, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, cit., p. 492.

⁷²⁰ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 188.

nun ja...das alphabetisierte Tier»),⁷²¹ che nei primi componimenti di *Schädelbasislektion* veniva definito una bestia affetta da malattia venerea («ein Geschlechtskrankes Tier», «Tier-ich»⁷²²). Questo «Tier-Ich» è anche il solo che può mentire e che obbedisce alla logica dell'inganno («Das einzige das lügt, gehorcht der Logik / von Augenmaß und Täuschung»)⁷²³ contro cui la soluzione è essere scettici, dal momento che si sono credute così tante cose che egli come azoto respira illusioni, puro materiale per sognare («Was hilft dir Skepsis, seit soviel geglaubt wird / Daß du wie Stickstoff Illusionen atmest/ Die als Gerücht längst reiner Traumstoff sind»)⁷²⁴.

L'undicesimo componimento invece si apre ad una riflessione che non coinvolge soltanto l'essenza ma anche il territorio in cui questo «Grenzhund» è costretto a vivere:

Und du? Hast du vergessen, wo du herkommst?
 Wird dir nun klar, wie groß der Schaden ist
 So vieler Jahre Peinlichkeit und Komik...?
 Was für ein Land, in dem ein Wort zum Tag
 Viel mehr erregt als das noch nie Gesagte,
 Das somit ungesagt bleibt.
 Wessen Stimme
 Verschluckt sich beim Versuch den Fraß zu kauen?
 Sogleich zu wissen, was geschieht, was nicht
 Kann Raffinesse sein.
 Hier war es Lethargie
 Wie kopflos strammzustehn vor Müdigkeit.
 Was heißt schon Leben? Für alles gibt's Ersatz
 Wo nur Hypnose herrscht und »Dienst ist Dienst«.
 Mach dir nichts vor, im Paradies der Hunde
 Ist Pisse an den Bäumen Stoff zum Träumen.⁷²⁵

«Hai dimenticato», si chiede l'io lirico al primo verso, «da dove vieni»? Ti è chiaro ora, quanto grande sia il danno di così tanti anni di dolore e di comicità? Che razza di terra è quella in cui una parola irrita molto di più di ciò che non è stato mai detto, e che dunque rimarrà non detto? In quella situazione c'era letargia, lo stare in piedi morti di fatica e fuori di sé, ed è per questo che l'io lirico si domanda che cosa sia la vita e se ci sia a tutto un risarcimento, in un luogo dove regna l'ipnosi – ovvero il condizionamento – e il servizio è servizio («Dienst ist Dienst»). All'essere vivente non è concessa alcuna via d'uscita, nemmeno onirica, e il monito è quello di non crearsi da soli illusioni («mach dich nichts vor»)

⁷²¹ Ivi, p. 190.

⁷²² Ivi, p. 103.

⁷²³ Ivi, p. 190.

⁷²⁴ Ibid.

⁷²⁵ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 195.

perché nel paradiso dei cani materia per sogni è «Pisse an Bäumen». Grünbein dopo aver tolto la metafisica, ridotto l'essere umano ad un corpo vivisezionato e a averlo fatto diventare «un cane guardafrontiere» abbatte anche l'ultima risorsa che gli era rimasta. Nell'intervista con Fioretos egli parlava di una possibilità di libertà privata tramite il conforto interiore, che si manifestava, tra le altre cose in visioni irrealizzabili («unerfüllbaren Visionen»), sogni appunto. Ciononostante qui il poeta demistifica anche il lavoro onirico nel momento in cui il sogno è quello di espletare il più volgare dei bisogni fisiologici degli esseri viventi, uomini o animali che siano.

È il poeta quindi che si muove al confine, che si aggira nei margini parzialmente condizionato dalla dittatura: parzialmente perché, come è stato accennato in questa sezione, all'artista rimane comunque un'astuzia che, in qualche modo, gli permette di fuggire.

La settima poesia propone un tema che Grünbein ha toccato anche nell'intervista con Aris Fioretos, nella sezione *Forschungen eines Hundes*. Il poeta, in quell'occasione, pur non risparmiando nemmeno l'Ovest e gli Stati Uniti da una teoria del comportamentismo, retto naturalmente da altre dinamiche ma con l'obiettivo comune di voler plasmare una «nuova persona», sottolinea la differenza che esiste nel rapporto tra il cane ed il padrone rispettivamente ad Ovest e ad Est: «während im Westen der Hund seinem Herrn vorausgeht, folgt er ihm im Osten mit Abstand».⁷²⁶ La stessa cosa fa il poeta nella poesia qui riportata:

Glücklich in einem Niemandsland aus Sand
War ich ein Hund, in Grenzen wunschlos, stumm.
Von oben kam, was ich zum Glauben brauchte.
Gott war ein Flugzeug, wolkenweiß getarnt
Vom Feind, mich einzuschläfern, ferngesteuert.
Doch blieb ich stoisch, mein Revier im Blick.
Wenn ich auf allen Vieren Haltung annahm,
Zündstoff mein Fell, lud mich der Boden auf.
Im Westen, heißt es, geht der Hund dem Herrn
Voraus.
Im Osten folgt er ihm – mit Abstand.
Was mich betrifft, ich war mein eigener Hund,
Gleich fern vom Ost und West, im Todesstreifen.
Nur hier gelang mir manchmal dieser Sprung
Tief aus dem Zwielflicht zwischen Hund und Wolf.⁷²⁷

Anche in questo caso si dice che ad Ovest il cane preceda il suo signore, mentre ad Est lo segua, e a distanza.⁷²⁸ Il soggetto scrive anche di essere ugualmente lontano sia da Ovest che

⁷²⁶ A. FIORETOS, D. GRÜNBEIN, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, cit., p. 495.

⁷²⁷ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 191.

da Est, in un territorio che al primo verso viene definito una terra di nessuno fatta di sabbia, in cui il cane si trova al confine, felice, ma senza desideri e muto. È certo che i territori prediletti da Grünbein sono le terre di nessuno, quei territori *finis terrae* in cui egli può concepire una scrittura «am Schnittpunkt». «Niemandland aus Sand» tuttavia, appare avere una connotazione più precisa in quanto proprio nel confine che guardava ad Est, al di là del muro, prima di entrare nella Repubblica Democratica vi era una striscia di terra di nessuno, la cosiddetta «Todesstreifen», delimitata da un muro più basso e coperta di sabbia, per ostacolare ogni tentativo di fuga.⁷²⁹

D. Von Petersdorff riassume in poche righe la figura di questo cane e afferma che le poesie non riportano tanto una precisa riflessione politica; esse piuttosto richiamano alla mente la vita in un mondo in declino, ma anche una riflessione riguardo al fatto che sotto mutate condizioni il cane guardafrontiere diventa animale domestico, come è descritto nella nona poesia del ciclo, oppure un nichilista:

[...] das Bild eines Hundes, der als Wachhund im Todesstreifen der deutschen Grenzen entlangläuft und in dem sich Grünbein spiegelt: Porträt des Dichters als junger Grenzhund. Hier, wo das Politische nicht appellativ daherkommt, gelingt eine Vergegenwärtigung des Lebens in einer untergegangenen Welt, aber auch eine Reflexion der veränderten Verhältnisse, in denen der ehemalige Grenzhund zum Haustier wird: Mir wird ganz schlecht, wenn ich sie flöten höre. Zuletzt aber bleibt auch dieser Hund, der durch Hypnose, Dialektik, Hundetreue, Lethargie gegangen ist, ein Nihilist: «Was jetzt noch wach hält, Schwachkopf, ist Gelächter / über ein Tier, tief in sich selbst verstrickt. / Sonst gibt es nichts, was ernst zu nehmen wäre.»⁷³⁰

Accanto ai versi riportati alla fine della citazione, aggiungerei gli ultimi due sempre della stessa poesia, che a mio avviso fanno capire come questo cane finga di aver annullato il suo pensiero: «[...] Gefragt, woran ich Tag und nacht gedacht hab / Sag ich aus List vielleicht

⁷²⁸ L'implicita citazione deriva da Ezra Pound, come afferma il poeta nell'intervista con Fioretos e come osserva anche A. Müller. Cfr. A. FIORETOS, D. GRÜNBEIN, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, cit., p. 495.

⁷²⁹ A questo riguardo A. Müller afferma: «Durs Grünbein wiederholt hier nochmals die Positionierung des Dichters in einem Niemandland, dem Sandigen Grenzstreifen, der einst ganz unmetaphorisch die beiden deutschen Staaten voneinander trennte». A. MÜLLER, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, cit., pp. 60-61.

⁷³⁰ D. VON PETERSDORFF, *Fin de siècle*, in W. HEIDENREICH (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, cit., p. 89: «[...] das Bild eines Hundes, der als Wachhund im Todesstreifen der deutschen Grenzen entlangläuft und in dem sich Grünbein spiegelt: Porträt des Dichters als junger Grenzhund. Hier, wo das Politische nicht appellativ daherkommt, gelingt eine Vergegenwärtigung des Lebens in einer untergegangenen Welt, aber auch eine Reflexion der veränderten Verhältnisse, in denen der ehemalige Grenzhund zum Haustier wird: Mir wird ganz schlecht, wenn ich sie flöten höre. Zuletzt aber bleibt auch dieser Hund, der durch Hypnose, Dialektik, Hundetreue, Lethargie gegangen ist, ein Nihilist: «Was jetzt noch wach hält, Schwachkopf, ist Gelächter / über ein Tier, tief in sich selbst verstrickt. / Sonst gibt es nichts, was ernst zu nehmen wäre».

noch mal "An nichts"».⁷³¹ Il condizionamento dunque lo fa diventare un mansueto animale domestico ma non gli toglie l'astuzia, che lo mantiene attivo e nichilista, e gli permette di creare.

Müller osserva che la terra di nessuno, con tutte le sue limitazioni e minacce, diventa anche punto di partenza per la poesia, poiché, come afferma l'io lirico negli ultimi due versi del componimento, è proprio in una posizione di mezzo, nella posizione d'ombra («Zwielicht»), nel grigio, nello stato der «weder-noch», ugualmente lontano da Est e da Ovest che al cane riesce il salto che lo fa diventare lupo: «tief aus dem Zwielicht zwischen Hund und Wolf». È questo un passaggio fondamentale, perché, secondo Müller, in un momento di poesia insospettabile il muro viene oltrepassato dal poeta grazie alla poesia. La riduzione dell'individuo alle sue funzioni fisiologiche viene così simbolizzata in questo ciclo di poesie dal «Tierdasein des Hundes»,⁷³² che diventa in un certo modo sovversione tramite affermazione, e quindi sopravvivenza, tanto che l'io lirico afferma «ich war mein eigener Hund», capovolgendo totalmente i ruoli: la poesia nasce proprio nel limite, nell'oltrepassare il confine non solo fisico ma anche tra scienza e letteratura, tra lirica e prosa,⁷³³ fra poesia e filosofia.⁷³⁴ È il merito che l'autore dà ad esempio a Nietzsche, quello di muoversi in una danza al confine, in una terra di nessuno fra la poesia e il pensiero filosofico:

Überall kann man bei Nietzsche Auskunft erhalten. Angenommen, es gäbe sie wirklich, die Demarkationslinie zwischen Dichtung und Philosophie (zwischen Dichtung und Wahrheit, um genauer zu sein), dann war Nietzsches Leben ein Tanz auf der Grenze, besser: im Niemandsland zwischen den beiden Reichen.⁷³⁵

⁷³¹ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 189.

⁷³² Ivi, p. 62.

⁷³³ Anche il discorso sul tuffatore, trattato nel capitolo 4 di questa tesi, introduce quello sul confine, perché il tuffatore è colui che supera i confini del mondo abitato per buttarsi nell'oceano: «Das hieße, der Mann hätte sich, nach damaliger Vorstellung, von den Grenzen der bewohnbaren Welt abgestoßen, um als nächstes kopfüber in den Okeanos einzutauchen». D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 22.

⁷³⁴ Cfr. anche con H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., in particolare pp. 322-325. Ahrend si concentra qui sulla poesia poetologica e sul valore della metafora come "trasporto" su cui Grünbein ragiona già nel saggio *Katze und Mond*.

Sul rapporto e sullo sconfinamento di lirica e prosa nell'opera grünbeiniana cfr. S. RUZZENENTI, *Poesie und Essay: ein interview mit Durs Grünbein*, in «Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte», 102 (4), 2008, pp. 503-513; O. KASATY, D. GRÜNBEIN, *Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, in *Entgrenzungen: Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben, und Literatur*, München, Edition text+kritik, 2007, pp. 73-99; M. PIRRO, "Ein Feld als Reflexionsraum, leer, aber wachsend, von unten". *Verflechtungen lyrischen und essayistischen Schreibens bei Draesner, Grünbein und Petersdorff*, in «Germanistentreffen Deutschland – Italien. Tagungsbeiträge», Bonn, DAAD, 2004, pp. 169-185.

⁷³⁵ D. GRÜNBEIN, *Die Stimme des Denkers. Dankrede zum Nietzsche-Preis*, in «Sinn und Form», 1, 2005, p. 55.

Nella prosa *Loses Blatt. Biomechanischer Almanach*, posta alla fine della raccolta, Grünbein riflette nuovamente sul cane di Pavlov. Prima, tuttavia, fa una breve digressione linguistica – apparentemente slegata dal resto del testo, ma in realtà sagace premessa del suo messaggio implicito – e avverte il lettore che una cosa possiede tanti lati quante sono le visioni possibili che di essa si hanno e non viceversa («Daß ein Ding soviele Seiten hat, wie es Ansichten von ihm gibt, nicht umgekehrt, ist bekannt»),⁷³⁶ e che risiederebbe proprio qui l'insidia delle metafore.

Grünbein continua raccontando che mentre lo scienziato Pavlov si occupava delle ricerche sull'attività del sistema nervoso degli animali, proprio nel 1917, nell'anno della Rivoluzione di Ottobre in Russia, il suo allievo Bechterew per la prima volta insegnava *Reflexologie* mentre qualche anno più tardi si iniziò a parlare di «kollektive Reflexologie». Nel «Turm des Schweigens», dove venivano rinchiusi i cani, il loro istinto sociale viene sostituito dai condizionamenti, mentre Lenin in persona, negli anni della guerra decise di raddoppiare le razioni dei cani di sopravvivenza a favore di Pavlov e di sua moglie. La prosa si chiude con un fatto accaduto nel 1924, secondo cui lo scienziato arrivò una mattina in laboratorio a seguito di un'inondazione. Alcuni cani avevano dimenticato ogni riflesso condizionato. Dalla loro prospettiva, e qui si giustifica la digressione iniziale, tutti gli esperimenti erano terminati.⁷³⁷ In ragione del fatto che è Grünbein per primo ad incitare il ragionamento metaforico, si potrebbe dire che questo testo è un'intera grande metafora: i cani, come più volte confermato dai testi analizzati, rappresentano gli artisti e tutti gli abitanti del «Turm des Schweigens», ovvero dei regimi dell'Est, che un giorno a causa di un evento improvviso e inaspettato – qui una «Überschwemmung», nella realtà la caduta del muro di Berlino – hanno dimenticato i condizionamenti esterni e sancito la fine dell'esperimento di Pavlov, in altre parole del grande esperimento socialista. «Die Reflexkette ist abrupt gebrochen. Es war die Wende, tabula rasa», afferma Chon Young-Ae analizzando questa prosa. Certo, egli osserva che qui Grünbein sta parlando della gioia dell'animale una volta libero e ritiene che la riflessione sia più che altro linguistica. La relazione tra «Sprechen» und «Denken» è, nella teoria del riflesso condizionato, al più alto grado e al più alto ordine poiché allo stimolo corrisponde risposta e quindi comportamento, pensiero e lingua. Dall'inondazione in poi anche questa catena semiotica e semantica è scomparsa e ciò conduce sia alla frequente

⁷³⁶ Ivi, p. 243.

⁷³⁷ Ibid.

frammentarietà linguistica, sia alla tematizzazione della «Sprachlosigkeit».⁷³⁸ In conclusione si può dire che l'uomo è descritto in questo ciclo di testi come un essere condizionato e ipnotizzato, plasmato e sedato; ciononostante ci sono degli elementi – come il riferimento all'inondazione presso il laboratorio, l'astuzia che il cane mantiene, il suo essere in qualche modo anche lupo, e soprattutto la sua capacità cerebrale che si manifesta nell'arte – i quali portano a pensare che l'esperimento di Pavlov sia fallito, e con esso quello socialista.

È interessante a questo riguardo vedere come Grünbein, a distanza di più di vent'anni, rifletta sulla riunificazione tedesca. In *Vom Stellenwert der Worte* infatti, ad un certo punto il poeta parlando della sua biografia fa riferimento alla caduta del muro di Berlino e alla scomparsa del «regno socialista», cui seguì, come in un effetto a catena che coinvolse i regimi dell'Est, una progressiva trasformazione democratica.⁷³⁹ Quello che succede davanti a Grünbein con la riunificazione tedesca non è però soltanto un crollo politico, perché il sentimento è ancora una volta legato allo spazio: si apre davanti al poeta un immenso mondo sconosciuto in cui egli, ora davvero «Kosmopolit», inizia a «transitare». I confini del territorio chiuso della DDR si dissolvono e il poeta prova la vertigine di un sentimento di «Ortlosigkeit»:

Mit der Befreiung kam nun zum ersten Mal ein Gefühl der Ortlosigkeit auf, des Hineingleitens in einem vollkommen unbekanntem, enormen Raum (damals las ich mit Beklommenheit E.E. Cummings' Weltkriegs-Roman *The enormous room*). Das Gefühl, als durchaus berauschend empfunden, war auch innerlich grenzauflösend. Seine Majestät, der Körper, meldete sich und mit ihm eine völlig neue Erscheinung: das strömungs offene Ich. Es war, als wäre man nach einem schweren historischen Unfall, einer Massenkarambolage, unter den Trümmern hervorgekrochen, selber leicht leckgeschlagen, aber wie neugeboren.⁷⁴⁰

«Ort» è quindi ricollegato, nella poetica di Grünbein, ad un ambito circoscritto, come quello della DDR, mentre all'aprirsi dei confini con la *Wende* questo «luogo» diventa «uno spazio enorme». Il cambiamento dell'assetto geografico del paese provoca una reazione anche all'interno dell'individuo, il sentimento era «innerlich grenzauflösend», l'io diventava uno «strömungs offene[s] Ich». Il pargagone finale vede il soggetto sommerso dalle macerie di un «incidente storico» strisciare fuori contuso ma come «nuovamente rinato».⁷⁴¹ Nel passaggio

⁷³⁸ CHON YOUNG-AE, *Politische Bewältigung der Wende. Zur Lyrik Durs Grünbeins «Schadelbasislektion»*, cit., p. 71.

⁷³⁹ D. GRÜNBEIN, *VSW*, p. 34.

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 35.

⁷⁴¹ *Ibid.* Per quanto riguarda invece le reazioni immediate alla *Wiedervereinigung* tedesca si rinvia al ciclo *Sieben Telegramme (SBL)*, pp. 150-156), scritti a cavallo della riunificazione, ed in particolare al componimento del 12/11/89, in cui l'autore scrive: «Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt. / Wehleid des Wartens, Langweile in Hegels Schmalland / Vorbei wie das stählerne Schweigen...Heil Stalin [...]». È una delle «Wende-Gedichte» più note e certo più interpretate: Wolfgang Emmerich osserva ad esempio che questa poesia mostra

del 9 Novembre appartenente al diario il poeta afferma che ciò che rimane è il ricordo del tramonto di un impero che aveva avuto una durata sorprendente («der Untergang eines Imperiums von erstaunlicher Dauer»),⁷⁴² segnato nelle carte geografiche come «eine geopolitische Legende», una leggenda geo-politica, che sarà raccontata ai bambini a scuola come «la fiaba della guerra fredda».

Mi sembra che a questo proposito le riflessioni di Karl Schlögel e di Wolfgang Emmerich, proposte all'inizio di questo lavoro siano particolarmente calzanti. Schlögel parlava della caduta del Muro di Berlino come una «Raumrevolution», mentre Emmerich cercava di far dialogare le teorie postcoloniali sul “terzo spazio” di Homi Bhabha con la letteratura tedesca del Novecento, e in ultima istanza con la letteratura tedesca post-DDR. Nel caso grünbeiniano queste due teorie si adattano perfettamente: da una parte infatti la riunificazione tedesca è vista, agli occhi del poeta, come un cambiamento di assetto prima di tutto spaziale, da un luogo, «Ort» si passa ad una sentimento di «Ortlosigkeit», i confini si abbattano e il territorio diventa un enorme “terzo spazio” di transito.

Per Grünbein la poesia efficace corrisponde ad un «accostare ciò che è quasi incompatibile»,⁷⁴³ mentre «il cervello babilonico dell'artista»⁷⁴⁴ crea le premesse per una nuova arte, che si concentra, per l'appunto, sui territori di mezzo. Il nuovo «Transit-Künstler»⁷⁴⁵ non ha più un programma ma solo «nervi» e un «fine intuito per le coordinate»:

quanto poco significasse per Grünbein sia la reale DDR che il sogno di “un'altra DDR”. W. EMMERICH, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, cit., pp. 516-517.

Un'altra reazione immediata alla Wende si può trovare nel ciclo *Die leeren Zeichen*, scritto a cavallo delle rivoluzioni di Ottobre e a seguito dell'esperienza dell'arresto. Nach soviel Aufruhr up and down die Nacht, / Schiffsschaukeln in den Grachten des Gehirns, / Soviel gestauter Gegenwart, Ideenflucht, Entzug / Kam früh, wie immer früh, die Wende. / Die Wände hochgekrochen kam und blieb / Die eigne Frage in Gestalt des Feindes – / Daß niemand es gewesen sein wird, hieß / »Das Ganze war ein Zwischenfall, mehr nicht.« (SBL, p. 160). R.J. OWEN osserva che stati e processi fisici tengono insieme questo componimento: «up and down» al primo verso; lo stesso movimento verticale ripreso al quinto verso, nell'immagine dei muri che vengono scavalcati; «schaukeln», dondolarsi e «gestauter», arrestato. La *Wende* ha luogo «presto, come sempre presto», e il «wie immer» toglie inoltre l'unicità all'evento, catalogandolo in questo modo come un'occorrenza abituale. È insolito per Grünbein utilizzare in questa prima fase il termine *Wende*: qui però egli si concede il riferimento preciso, e subito dopo, tramite un elegante gioco linguistico che associa «Wende» a «Wände», ripete la medesima parola. Nell'ultima parte della poesia la dissoluzione è generale e il poeta banalizza a tal punto l'accadimento storico che «il tutto è un contrattempo, nulla più». R.J. OWEN, *The Poet's Role: Lyric Responses to German Unification by Poets from the G.D.R.*, Amsterdam [u.a.], Rodopi, 2001, p. 241. Interessante anche il quinto componimento del ciclo *Die leeren Zeichen*, dove la svolta diventa invece frutto di un semplice gioco illusionistico: «Was für ein Trick: Eins zwei drei...n, / Schon war das Kollektiv verschwunden» (SBL, p. 164). Cfr. con F. LAMPART, „Tropismen an den Rändern alter Formen“: *Annäherungen an Durs Grünbeins Lyrik aus den Jahren der Wende*, in W. HUNTEMANN, M. KLENTAK-ZABŁOCKA, F. LAMPART, T. SCHMIDT (a cura di), *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, pp. 133-147.

⁷⁴² D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 243.

⁷⁴³ Ibid.

⁷⁴⁴ Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, cit., pp. 18-33.

⁷⁴⁵ D. GRÜNBEIN, *Transit Berlin*, cit., p. 142.

Ihr Jagdgrund, so scheint es, sind jetzt die Niemandsländer, die Zwischenzonen, noch unmarkierte Gelände, wo sie als Clowns des Virtuellen eine Art Dasein wie in Transitraum pflegen. Ihr insgeheimen Credo ist das Rundumoffensein, triebhafte Wachsamkeit inmitten einer Dingwelt, in der das Ich millionenfach zerlegt und aufgelöst wird in ein Vielerlei von Reizen. Der neue Künstler hat kein Programm mehr, sondern nur noch Nerven und einen feinen Spürsinn für Koordinaten. [...] Sein Weg führt ihn im Zickzack durch die urbanen Gefahrenzonen, nicht anders als der von Kinderbanden, die ihre Zeit mit Autojagden, S-Bahn-Surfing oder Kaufhaus-Piraterie verbringen.⁷⁴⁶

La «zona di caccia» degli artisti di transito corrisponde a queste terre di nessuno e zone di mezzo, territori indefiniti e la loro unica fede è l'apertura verso un mondo in cui il soggetto si frantuma e si dissolve in una molteplicità di stimoli.

Riprendendo brevemente le tesi di Emmerich, lo studioso ritiene che la situazione attuale nella letteratura tedesca sia quella riassumibile con il termine di “transculturalità” con cui viene identificata una varietà di manifestazioni culturali fatta di sincretismi, di ibridazione, e di superamento dei confini.⁷⁴⁷ Questo “terzo spazio” che si apre con la riunificazione non è tanto, per Emmerich, un territorio, ma è un «Bewußtseinraum», un nuovo spazio della coscienza. Esso non corrisponde al risultato di un addizione di culture (quella dell'Est e quella dell'Ovest, senza considerare dal punto di vista culturale i fenomeni della *Migrationsliteratur*) omogeneo e unitario: «vielmehr ist von einem bleibenden, unverbundenen Nebeneinander, einem multiplen Ich auszugehen [...]»,⁷⁴⁸ si tratta di un io multiplo, di un permanente fenomeno di accostamento, come avviene nella poesia di Durs Grünbein.

3.4. Dialettiche spaziali in *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland*

Von Freiheit kann überhaupt nur die Rede sein, solange man Leib und Seele, Materie und Geist zu unterscheiden bereit ist – und wenn die Literatur der letzte Ort wäre, an dem dies geschieht.⁷⁴⁹

Il discorso sul confine deve concludersi, a mio avviso, con una riflessione dedicata a *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland*. Le ragioni di questa scelta sono da ricondurre al fatto che il poemetto su Cartesio, pubblicato nel 2003, dal punto di vista dell'analisi dello spazio risulta particolarmente intrigante: in atto è un continuo superamento dei confini, una perpetua incursione dello spazio interno in quello esterno e viceversa. I confini descritti, che di primo

⁷⁴⁶ Ibid., p. 140-141.

⁷⁴⁷ W. EMMERICH, „Dritte Räume“ als Gegenstand der Deutschlandforschung, cit., p. 67.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 68.

⁷⁴⁹ D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 102-103.

acchito possono sembrare meramente spaziali – tutto ruota intorno alla costellazione dentro / fuori – diventano espressione di infiniti “dualismi” sottoposti ad un’operazione poetica di superamento, di commistione e di ibridazione.

Stephan Günzel, uno dei più autorevoli esperti della *Raumtheorie* in ambito germanofono, pubblica nel 2007 un volume dal titolo *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, in cui fa riferimento a due casi emblematici: quello di René Descartes e a seguire la lettura che il geografo Franco Farinelli fa della teoria gnoseologica kantiana. Günzel definisce il razionalismo cartesiano nel dualismo spaziale «Innen/Außen»:⁷⁵⁰ il pensiero di Cartesio è spaziale sia nella sua contrapposizione fra *res cogitans* e *res extensa* come istanze rispettivamente interne ed esterne; sia per il fatto che la *res extensa* è «Ausdehnung», una porzione di spazio in cui l’io si estende.

Il discorso è ripreso ampiamente da Grünbein in occasione della discussione di chiusura del ciclo di eventi sul tema “Experimente des Leibes”, dove Konstanze Schwarzwald osserva che in *Vom Schnee* il corpo si mostra come motivo di una possibile *eterotopia* in cui va localizzato il pensiero puro: «der Leib erweist sich als Grund einer möglichen Heterotopie, des Denkens als Ab-Ort, in dem das reine Denken zu orten ist».⁷⁵¹ La suggestione della Schwarzwald è condivisibile, a patto tuttavia che non si commetta l’errore di fare del corpo il semplice contenitore di un pensiero puro, poiché in nessun caso si tratta di una contrapposizione – quella fra *res cogitans* e *res extensa* – destinata alla separazione.

In *Vom Schnee* questo discorso è chiaro in diversi passaggi. Innanzitutto dal punto di vista narratologico, dove la difficoltà del lettore nel capire chi parli rimanda all’impossibilità più ampia di una separazione degli elementi che compongono il testo: Descartes da Gillot, Descartes dal suo «Doppelgänger», Descartes da Grünbein. Inoltre il filosofo stesso, che si definisce all’inizio del poemetto «puro spirito», deve fare continuamente i conti con i suoi bisogni fisiologici e nella seconda parte dell’opera, consumato dalla malattia, arriva a constatare: «dies hier ist mein Leib. *Hoc corpus meum*».⁷⁵² Il corpo è dunque sì eterotopia del pensiero ma anche, a mio avviso, contrappeso sensibile del pensiero stesso, da esso mai del tutto divisibile.

⁷⁵⁰ S. GÜNZEL (a cura di), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, cit., p. 19.

⁷⁵¹ D. GRÜNBEIN, V. CAYSA, K. SCHWARZWALD (et.al.), *Podiumsdiskussion: Der Leib des Denkers. Leiberinnerung in Philosophie und Dichtung. Über Durs Grünbeins Dichtung „Vom Schnee“* (la discussione si è svolta il 4.6.2007 in chiusura della serie di eventi sul tema “Experimente des Leibes” presso l’Università di Lipsia ed è reperibile sul web all’indirizzo www.empraxis.net/nietzsche/Podium.pdf).

⁷⁵² D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 256.

Grünbein riflette sul tipo di poetica dello spazio che permea *Vom Schnee*. Egli avvisa che il luogo dell'azione è la camera modesta del filosofo, e che l'intero poemetto gira intorno alla dissoluzione del tempo, con il fine di veicolare la riproduzione dello spazio più intimo in cui l'uomo si ritrova solo con i suoi pensieri:

Ein Wort zur Poetik des Raumes. Ort der Handlung ist jene schlichte Kammer – ein Bett, ein Kachelofen, ein Lehnstuhl, ein barocker Schreibtisch – in der jedes Kind, ganz gleich welcher Zeit, augenblicklich zu Hause ist: Genauer: jeder Mensch, der als Kind unter der Bettdecke nachts die ersten Romane verschlang. In dieser Zelle, klösterlich still, die Wände vom Schnee gedämpft, währt ein Jahrhundert so lang wie ein Tag. Das Gedicht als solches kreist um die Aufhebung der Zeit, es liefert ein Abbild des innersten Raumes, in dem der Mensch sich so gern verkriecht, um mit sich allein zu sein, um ungestört seinen Gedanken nachhängen zu können. Dabei hält es sich, allen Zeitreisen spielerisch aufgeschlossen, streng an die aristotelische Einheit von Ort, Handlung und Ablaufzeit. In seiner Poetik des Raumes hat Gaston Bachelard, der französische Literaturanthropologe – das allein ist schon eine interessante Annäherung, eine Anthropologie der Literatur selbst – das Geheimnis gelüftet, wie Fantasie sich ihr ideales Nest baut. Im Kapitel 2 der Poetik des Raumes „Haus und All“, spricht er es mit den Worten des Dichters Baudelaire aus: „Macht eine hübsche Wohnung nicht den Winter poetischer und vermehrt der Winter nicht die Poesie des Wohnens? Das weiße Kottisch hockte im Grunde eines kleinen Tales von genügend hohen Bergen abgeschlossen. Es war mit Gesträuch gleichsam umwickelt“.⁷⁵³

Per il poeta *Vom Schnee* fa luce anche sulla particolarità dei «literarischer Räume», il loro essere esterni e nel contempo la loro intimità e interiorità. Il poemetto ha luogo in uno di quegli «spazi immaginari» di cui parlava anche Cartesio, dove la lontananza umana diventa familiare contiguità.⁷⁵⁴

Gli spazi nei quali si sviluppa l'opera sono più precisamente il paesaggio esterno innevato e la stanza di Cartesio, mentre ad un livello più metaforico la contrapposizione si traduce nel corpo di Gillot e nello spirito di Cartesio, mentre ad un livello ancora più alto l'esterno e l'interno sono riprodotti dal corpo e dal pensiero del filosofo stesso. In generale si può dire poi che ognuna di queste associazioni diventi metafora dell'intero mondo.⁷⁵⁵ *Vom Schnee* si presenta più che altro come la *mise en abyme* in una di quelle pitture dei vecchi maestri olandesi: Gillot e Cartesio che passeggiano nella neve nel canto *Landschaft mit Zeichner* osservano il paesaggio innevato, opera pittorica del «grande arrangiatore», ma loro stessi,

⁷⁵³ D. GRÜNBEIN, V. CAYSA, K. SCHWARZWALD (et.al.), *Podiumsdiskussion: Der Leib des Denkers. Leiberinnerung in Philosophie und Dichtung. Über Durs Grünbeins Dichtung „Vom Schnee“*, cit., p. 307.

⁷⁵⁴ D. GRÜNBEIN, *Vom Schnee. Vorrede, Vorstudien, Nachträge*, in «Sinn und Form», 1, 2004, pp. 100-107 (p. 101).

⁷⁵⁵ E. OSTERKAMP, *Jäger im Schnee. Ein Kabinetstück: Durs Grünbeins Winterbuch der Poesie*, in «FAZ», 6.12.2003.

osservati dalla prospettiva del fruitore / lettore, sono parte di una pittura di paesaggio.⁷⁵⁶ Non è finita. A loro volta i due personaggi hanno, durante la passeggiata, una specie di «*déjà-vu*», poiché vedono se stessi come in un quadro:

Und kennt sie längst. Zwei Männer, unterwegs auf weiter Flur.
Aufrecht der eine, elegant gekleidet, ganz der Herr.
Er geht voran, bestimmt den Kurs. Wie seine Taschenuhr
Zieht er den andern auf. Der lahmt und atmet schwer.
Sie ähneln sich wie Musketier und Vogelscheuche.
Und sind doch Kopf und Fuß einander, Buch und Pult.
Wenn einer lauthals lacht, hört man den andern keuchen-
Der eine bremst, gleicht platzt der andere vor Ungeduld –
Und umgekehrt. Ein Pas de deux. Gemeinsam sind
Die beiden schöner anzusehen als Schwan und Hyazinth.⁷⁵⁷

I quarantadue canti, o meglio «Winterbildern»,⁷⁵⁸ come li chiama Osterkamp, che compongono *Vom Schnee* per un totale di tremila versi non sono semplici da analizzare,⁷⁵⁹ come non lo è il genere a cui appartengono,⁷⁶⁰ tanto che l'autore stesso rinuncia a una classificazione.⁷⁶¹ *Vom Schnee* è per lui in molti sensi un

Bilderrätsel, ein Stück Gedankenmusik, eine philosophische Unterhaltung, ein Lobgesang auf die kälteste Jahreszeit sowie auch die Lehre von der Brechung des Lichts. Es ist ein Bericht von den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, ein Traktat vom neuen Menschen, das Protokoll der Geburt des Rationalismus aus dem Geist des Winters oder, *voilà*: nichts weiter als eine Schneeballschlacht in Versen. Letzteres ist meine Lieblingsdefinition: eine Schneeballschlacht in Versen.⁷⁶²

Nulla è più appropriato come la parola *rebus* («Bilderrätsel») per descrivere *Vom Schnee*. Innanzitutto perché l'approccio che ha l'autore è fortemente visivo – alcuni canti più che letti

⁷⁵⁶ Ivi.

⁷⁵⁷ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 62.

⁷⁵⁸ E. OSTERKAMP, *Jäger im Schnee*, cit. Gli studiosi non sono sempre concordi su questo fatto, per cui Anna Maria Carpi parla di “canti” (A.M. CARPI, postfazione a D. GRÜNBEIN, *Della neve*) e così fa anche Susanne Kunckel (“*Mich umkreisen Dämonen*”, in «Welt online», 4.1.2004). Michael Opitz è indeciso fra «Kapiteln oder Cantos» (*Descartes und der Schnee. Durs Grünbeins neuer Roman über den Schöpfer des Rationalismus*, in «dradio.de», 22.10.2003, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/189174>.)

⁷⁵⁹ Grünbein gioca con l'alessandrino, che utilizza, come rilevano Anna Maria Carpi ed Ernst Osterkamp, in maniera elastica.

⁷⁶⁰ Cfr. anche con S. KLEIN, «*Denn alles, alles ist verlorne Zeit*». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., p. 109.

⁷⁶¹ Cfr. D. GRÜNBEIN, *Vom Schnee. Vorrede, Vorstudien, Nachträge*, cit., p. 101: ««Vom Schnee» ist ein Stück Poesie, das auf den ersten Blick nur aus Alexandrinen besteht. Tatsächlich hat der Vers hier die Funktion einer Variablen. Auf eine Gattungsbezeichnung ist von Seiten des Autors bewußt verzichtet worden. Wie hätte er auch nennen sollen, was sich unter derhand zu einer Dichtung von beinahe dreitausend Verszeilen auswuchs? Einen Roman in Strophne? Ein großes Erzählgedicht? Eine Versnovelle?»

⁷⁶² D. GRÜNBEIN, V. CAYSA, K. SCHWARZWALD (et.al.), *Podiumsdiskussion: Der Leib des Denkers. Leiberinnerung in Philosophie und Dichtung. Über Durs Grünbeins Dichtung „Vom Schnee“*, cit., p. 306.

andrebbero visualizzati nella loro fortissima carica ottica – secondo perché il *rebus* si nota in una continua opera di decifrazione che deve compiere il lettore per orientarsi nel labirinto in cui si trova immerso durante la lettura. Ernst Osterkamp, partendo proprio da questa prospettiva, definisce *Vom Schnee* «eine Galerie aus 42 Kabinettstücken, zumeist Interieurs, in die das kalte Licht des Winters fällt, dazwischen Schneelandschaften, durch die sich einsame Spaziergänger ihren Weg bahnen»,⁷⁶³ l'opera dello scrittore che scrive come se fosse un pittore, «Der Dichter als Ruysdael».⁷⁶⁴

Il poemetto secondo l'opinione comune della critica può essere suddiviso in due parti: la prima, che comprende le prime trentun scene, si svolge durante la piccola glaciazione del 1619/1620, in cui avviene la rivoluzione interiore nel filosofo che lo condurrà alla formula del *cogito ergo sum* e allo sviluppo successivo del metodo.⁷⁶⁵ La seconda, di soli 11 capitoli,⁷⁶⁶ si focalizza sull'ultima parte della vita dell'autore, questa volta nell'inverno tra il 1649 e il 1650 alla corte della regina Cristina in Svezia, dove morirà di polmonite.

A questa suddivisione più che altro storiografica se ne può associare un'altra, stavolta di carattere tematico e filosofico. Osservando soltanto la figura del protagonista, Cartesio, si evince che la prima parte dell'opera ruota intorno allo spirito, la *res cogitans*, mentre la seconda al corpo.⁷⁶⁷ In questo senso è giusto anche dire, come rammenta Osterkamp, che il poemetto si sviluppi intorno ai due poli di vita-morte. Il testo si presenta al lettore tanto interessante e piacevole quanto pieno di insidie e ostico alla lettura e alla comprensione, fatto messo in rilievo anche da Eskin:

[...] it is virtually impossible to decide what exactly is happening in *Vom Schnee*. How we are to interpret the novel's narrative and ontological convolutions? Who is speaking to

⁷⁶³ E. OSTERKAMP, *Jäger im Schnee*, cit.

⁷⁶⁴ Cfr. E. OSTERKAMP, *Jäger im Schnee* e D. GRÜNBEIN, *Fröhliche Eiszeit*, in «FAZ», 24.1.2004. Cfr. anche con A.M. CARPI, postfazione a D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 271: «Corporeità è visibilità e figuratività. E difatti Grünbein ricorda il detto di Keplero *ut pictura, ita visio* [...] e pare tenersi a quel principio estetico classico che decadrà solo nella seconda metà del '700: *ut pictura poiesis*, la poesia come la pittura. Pittura nel senso più ricco: nel poemetto non si fa fatica a scorgere qua e là, tradotti in parola, i tre generi canonici di ritratto, paesaggio, natura morta. Presenti anche nella scuola che più lo affascina, gli olandesi del '600, in particolare Ruysdael, che qui cita e ai cui celebri paesaggi invernali ha dedicato il ciclo *Fröhliche Eiszeit*».

⁷⁶⁵ Grünbein aggiunge, prima del poemetto, una citazione dal *Discorso sul Metodo*, in cui Descartes racconta del suo soggiorno a Ulm: «Ich war damals in Deutschland, wohin mich der Anlaß des Krieges, der dort noch nie beendet ist, gerufen hatte, und als ich von der Kaiserkrönung wieder zum Heere zurückkehrte, so verweilte ich den Anfang des Winters in einem Quartier, wo ich ohne jede zerstreue Unterhaltung und überdies auch glücklicherweise ohne alle beunruhigenden Sorgen und Leidenschaften den ganzen Tag allein in meinem Zimmer eingeschlossen blieb und hier alle Muße hatte, mit meinen Gedanken zu verkehren». D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 3. Cfr. con M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, in K.J. LEEDER (a cura di), *Schaltstelle. neue deutsche Lyrik im Dialog*, Rodopi, Amsterdam; New York, 2007, pp. 163-179 (p. 165).

⁷⁶⁶ Per Michael Eskin è dal canto 35 che si parla del soggiorno finale di Cartesio fino alla sua morte. Ivi, p. 166.

⁷⁶⁷ S. KLEIN, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., p. 128.

whom? Who is whose invention? Who exactly is the Doppelgänger? Who is grünbein? Is the novel as a whole to be read as the fiction of its own protagonist? Or is it to be read as a feat of the poet's ingenuity after all — the invention, *on paper*, of Grünbein himself, whose “genuine” poetic voice pierces through the cracks of the multi-storied edifice of Vom Schnee.⁷⁶⁸

La prima difficoltà, ho detto, si pone sul piano puramente narratologico: non si capisce, spesso, chi dica io e il testo sembra un «labirinto»⁷⁶⁹ da cui il lettore non sa come uscire. A volte si tratta di Cartesio, a volte di Gillot, a volte di un narratore dietro il quale sembra celarsi la voce dello stesso Grünbein (che per Osterkamp prende la parola una volta e soltanto quella nel decimo canto dell'opera).⁷⁷⁰ *Della Neve* ripercorre attraverso uno stacco di trent'anni la vita di René Descartes, la cui biografia e opera interessano al poeta anche successivamente, come accade nel caso di *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*,⁷⁷¹ considerato da Grünbein, oltre che il testo più importante che abbia mai scritto, anche un commento al poemetto cartesiano. Per Eskin però bisogna fare attenzione perché i dettagli biografici contribuiscono a creare più che altro una «patina di autenticità e di veracità storica», che si discosta tuttavia da alcune informazioni che ci sono pervenute riguardo quegli anni a Ulm. Ad esempio mentre i resoconti del filosofo parlano di una totale solitudine, il Descartes grünbeiniano è spesso distratto e disturbato dalle incursioni di altri personaggi, come Gillot e Marie.⁷⁷²

Se è vero che ciò che interessa in questa sede sono le relazioni spaziali all'interno del poemetto, non si può trascurare il fatto che esso inizia nel Novembre del 1619, quando Cartesio si trova nel mezzo di una glaciazione⁷⁷³ relegato in una capanna nel sud della Germania, dove egli getta le basi della sua opera più importante, il *Discorso sul metodo*. In realtà, come spiega il poeta nelle sue meditazioni cartesiane, è proprio quella particolare condizione meteorologica che crea il terreno ideale per la nascita non solo della filosofia, ma

⁷⁶⁸ M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., p. 171.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 169.

⁷⁷⁰ «Und hier nun meldet sich so plötzlich wie unvermutet ein Ich zu Wort, das keine der erzählten Figuren repräsentiert. Es ist das Ich des Autors, das sich hier einmal – und nur an dieser Stelle! – selbst ins Bild setzt. Denn er ist der „Zeichner“ dieser Landschaft, der mit seiner Einbildungskraft Zeit und Raum überwindet». E. OSTERKAMP, *Jäger im Schnee*, cit. La Klein non è d'accordo: «Ganz im Gegenteil findet sich dieses ‚Ich‘ innerhalb des gesamten Zyklus». S. KLEIN, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., p. 140.

⁷⁷¹ Cfr. D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 23-26; 33-37.

⁷⁷² Sulla natura di Gillot e Marie cfr. M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., p. 168. Sembra infatti secondo il germanista che non si tratti di personaggi di pura invenzione ma di un servitore di nome Gillot che Descartes aveva negli anni '30 e di una certa Hijlena, dalla quale il filosofo ebbe una figlia, Francine, morta prematuramente.

⁷⁷³ Grünbein conosce molto bene l'opera e la biografia di Cartesio, nonché il fatto che a causa di questa piccola glaciazione molti pittori dell'epoca dedicano molte opere al paesaggio invernale. Cfr. con M. OPITZ, *Descartes und der Schnee*, cit.

anche della poesia.⁷⁷⁴ La rivoluzione del giovane Cartesio che inventa in quell'inverno la propria filosofia è anche quella di Durs Grünbein che vede il padre del razionalismo come il fondatore della poesia. Il discorso sarà sviluppato a lungo nelle tre meditazioni cartesiane, ma già da questa prima opera si trova *in nuce* lo stesso concetto, come Grünbein spiega durante un'intervista con Michael Opitz:

Und nun kommt noch ein Nächstes hinzu, was mich immer fasziniert hat, dass diese, sozusagen im Kern absolut rationalistische Philosophie ausgelöst wurde durch verschiedene Träume und Visionen. Also, sozusagen, die Geburt des Rationalismus einerseits aus verschiedenen noch ungeklärten Visionen und Traumbildern und auf der anderen Seite – und das ist sozusagen eines der Motive, die durch das ganze Erzählgedicht gehen – aus dem Geist des Winters.⁷⁷⁵

Il primo canto, *Der Schnee von heute*, inizia con la seguente battuta: «Monsieur, wacht auf», dove non si capisce se sia Cartesio a parlare con se stesso, o con il suo «Doppelgänger»,⁷⁷⁶ oppure se sia una voce esterna che lo invita a destarsi dal sonno.⁷⁷⁷ In effetti Descartes è un «Langschläfer», da cui il suo soprannome *La marmotte*.⁷⁷⁸ «sogno o sono desto?» chiede il filosofo al suo servitore all'inizio del secondo canto, intitolato, guarda caso, *Das Murmeltier*. La mente del lettore, portata a immaginarsi una stanza da letto, subito dopo viene condotta fuori, in un paesaggio esterno mattutino completamente coperto di neve: « [...] es hat geschneit die ganze Nacht. / Soweit das Auge reicht auf einer weißen Fläche, / Schmückt sich das Land mit weißen Kegeln». ⁷⁷⁹ È il paesaggio che Dio – sappiamo che Cartesio rimane un buon cattolico⁷⁸⁰ – ha dipinto come «der große Arrangeur». In generale il poemetto alterna tratti di discorso diretto, ben segnalati attraverso delle virgolette; delle parti in corsivo – che

⁷⁷⁴ D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 121-122: «Ein Wort noch über das Jahrhundert, in dem all das sich abspielte. Wir befinden uns, metereologisch betrachtet, in einer Zeit des Ausnahmezustandes. [...] Mit anderen Worten, es war die Geburtsstunde des sogenannten Rationalismus».

⁷⁷⁵ M. OPITZ, *Descartes und der Schnee*, cit. Cfr. anche con S. VASTANO, *Cartesio? Un poeta*, in «L'Unità», 3.12.2004: «Insomma, lei vede nello spazio puro, nell'incanto della neve, non solo l'origine del metodo scientifico ma anche del sogno poetico? «Lo stesso Cartesio non ha difficoltà ad ammettere che il suo Discorso nasce da visioni e sogni».

⁷⁷⁶ M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., p. 169. Per Eskin Gillot sarebbe invece un *alter ego* dell'autore.

⁷⁷⁷ Cfr. con R. WEIERSHAUSEN, *Strategien der Vergegenwärtigung: Das Paradigma der Spur, am Beispiel von Durs Grünbein's „Vom Schnee oder Descartes in Deutschland“*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI (2), 2011, pp. 296-307 (p. 302).

⁷⁷⁸ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 37: «Mit seinen hochgezogenen Augenbrauen, der breiten Stirn, den grauschwarzen Kugelaugen und der großen fleischigen Nase erinnert er tatsächlich entfernt an ein Murmeltier, das soeben aus seiner Höhle hervorgekrochen ist. *La marmotte* war sein Spitzname, der morgendlichen Gewohnheit wegen, noch lange sinnend im Bett liegenzubleiben, und so erschien er den Freunden: als ein Wesen, das etwas Gutmütiges, Verträumtes und dabei doch äußerst Bestimmtes, Hellwaches ausstrahlte».

⁷⁷⁹ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 1.

⁷⁸⁰ «René Descartes, 1596 in La Haye an der Loire geboren, 1650 in Stockholm gestorben, Sohn eines Landsdligen und einer Generalleutnantstochter, war zeitlebens ein guter Katholik». D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 35.

sembrano corrispondere a riflessioni – e passaggi invece di un discorso di tipo libero, come in questi primi versi, in cui spesso non è chiaro chi stia parlando. «Destatevi Monsieur» fa infatti pensare che sia la voce di Gillot,⁷⁸¹ ma il tono in cui si dipana il discorso non sembra corrispondere a quello dell’umile e volgare eloquio del fedele servo, ma piuttosto quello del filosofo. L’altro aspetto interessante di questi primi versi è che la dimensione temporale sembra improvvisamente sospesa a favore dell’atemporalità di un paesaggio astratto, geometrico, uno «spazio transstorico», come lo chiama Judith Ryan,⁷⁸² creato dall’effetto che la neve vergine sortisce su ogni oggetto:

Seht Ihr, es tagt. Spurlose Frühe, geometrisch klar.
 Kühl wie am Morgen nach der Schöpfung, formenstreng,
 Zeigt sich die Erde nun, berechenbar. Was möglich ist,
 Nicht was durch Sintflut, Ackerbau und Kleinstaatkrieg
 Verheerend wirklich wurde, liegt nun ausgebreitet.
 Besänftigt lädt, was irgend denkbar ist, zum Studium ein.
 Schnee hat den Bann gebrochen. Das Diktat der Zeit –
 Habt Ihr bemerkt, ist aufgehoben. Unter frischen Wehen
 kroch eine Gleichung in die Hügel. Rein als Raum,
 Dreht sich die Landschaft auf den Rücken wie im Traum.⁷⁸³

Come si può notare il vocabolario scelto dal poeta è matematico: «geometrisch», «berechenbar», «Gleichung» sono parole che fanno pensare a un foglio bianco, come la neve appunto, in cui la mano divina sta compiendo dei calcoli geometrici. In questo si palesa però la natura di Gillot, per cui tutto deve essere calcolabile e misurabile, che si contrappone invece a Cartesio, il quale perse invece «bei allem wilden Forscherdrang, aller Treue zum strengen Geist der Geometrie».⁷⁸⁴ La neve mostra della terra «quel che lei sarebbe senza devastazioni / guerre fra staterelli, diluvi e agricoltura», permette di accedere a un paesaggio nel quale la dimensione temporale della guerra è tolta: «infranto l’anatema, anche il diktat del tempo / con la neve è sospeso». Il primo canto rammenta che il 1619 è l’anno che segue lo scoppio della Guerra dei trent’anni, le cui conseguenze sono descritte in modo particolare nel canto 34, *Der Westfälische Friede*. Inizia verso la fine della citazione quello scambio fra il

⁷⁸¹ Del nostro parere anche Sonja Klein: «Entsprechend enthusiastisch eröffnet nun auch Gillot, der Diener und Schüler Descartes’, den „Discours“ zwischen dem Philosophen und seinem Faktotum, der sich durch den gesamten Band zieht und ihn trägt». S. KLEIN, „Denn alles, alles ist verlorne Zeit“. *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., pp. 111-112. Anche lei, tuttavia, palesa alcune difficoltà nel riconoscimento della voce narrante. Cfr. *ivi*, p. 111 (nota 14).

⁷⁸² J. RYAN, „Spurlose Frühe“. *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, in H. HELBIG (a cura di), *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin, Akademie, 2007, pp. 163-181 (p. 166).

⁷⁸³ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 6.

⁷⁸⁴ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 26.

dentro e il fuori che sarà ripreso spesso nel corso dell'opera, poiché la metafora del paesaggio esterno nel corpo di un uomo che si è girato sul dorso, come un dormiente, riporta immediatamente a una dimensione interna, ovvero quella di Cartesio sotto le coperte del suo letto. Il *refrain* «Destatevi, Monsieur» ritorna poco dopo per bocca di Gillot – così almeno sembra – il quale osserva l'analogia fra l'esterno e l'interno: «auch wenn es scheint, ein Federbett / sei wie die Wunderwelt dort draußen – nur im Kleinen».⁷⁸⁵ Il letto di piume è «il prodigio là fuori»,⁷⁸⁶ solo che in miniatura:

Zum Greifen nah, leicht überschaubar. Eine Projektion
Im Maßstab Eins zu Tausend, nimmt man die Region,
In der Euch Winter traf und einspannt wie die Raupe.
Heraus aus dem Kokon! Kommt, werft die Decken ab,
Wenn auch ihr Faltenwurf an Berg und Tal erinnert –
Dazwischen Gänsepfade, überm Knie ein ferner Hügel...
Was früh den Blick trübt, nachts ihn bricht, ist kein
Gestirn.
Ein Futteral ist, weich gepolstert, für das müde Hirn.⁷⁸⁷

In miniatura perché «la regione» dove il filosofo è incastrato come se fosse un bruco, è «in scala uno a mille» rispetto al paesaggio fuori, mentre le coperte di nuovo lo riproducono, dato che le loro pieghe sembrano quelle dei monti e delle valli e il ginocchio di Cartesio un colle. Anche Sonja Klein sottolinea il fatto che il mondo interno, quello della camera di Cartesio, potrebbe sembrare in senso lato una *mise en abyme*, non solo perché dal punto di vista ottico le pieghe delle coperte ricordano quelle del paesaggio, ma anche negli effetti della neve sul corpo e sullo spirito:⁷⁸⁸ il paesaggio invernale calmo e rigido assomiglia infatti alla condizione del dormiente, isolato dal resto del mondo come Ulm durante la glaciazione. Poco più avanti il corpo viene definito lo strumento che orienta l'uomo nello spazio («Bringt Euern Leib, das feine Instrument, in Position»)⁷⁸⁹ A seguire vi è una riflessione sulla vista e su gli occhi, «i due stupendi globi»,⁷⁹⁰ che ritorna poi di nuovo sugli effetti che la neve provoca sul paesaggio esterno:

Schnee abstrahiert. Nehmt an, er hat das Bett gemacht
Für die Vernunft. Er hat die Wege eingeschläfert,

⁷⁸⁵ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 6.

⁷⁸⁶ D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 7.

⁷⁸⁷ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 6.

⁷⁸⁸ S. KLEIN, „Denn alles, alles ist verlorne Zeit“. *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., p. 115.

⁷⁸⁹ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 8.

⁷⁹⁰ D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 9.

Auf denen der Gedankengang sich sonst verirrt.
Die Landschaft gleicht der Schiefertafel, blankgewischt,
Gekippt um neunzig Grad. Im Winterlicht erstrahlt
Die reinste Kammer *lucida*. Durchs Guckloch geht
Der Sehstrahl scharf zum Horizont und kommt zurück.
Kein Hindernis, kein Zickzackpfad, nur Perspektiven.
Vom Frost geputzt der Zeichentisch – ein idealer Boden
Für den Discours, Monsieur. Allez! Für die Methode.⁷⁹¹

Di nuovo Grünbein prende in prestito un vocabolario scientifico: la neve «astrae» il paesaggio esterno, un po' come se a causa di questa la ragione, un mondo questa volta interno al corpo, si fosse messo a letto e addormentato. Il paesaggio è una lavagna ripulita, «inclinata di 90 gradi», quasi da sembrare un foglio bianco, una *tabula rasa* in cui il filosofo può procedere con il suo metodo («avanti il metodo!»). Il canto finisce con un'altra esortazione ad alzarsi, perché è come se la neve fosse caduta affinché Cartesio potesse scrivere la sua filosofia.

Solo all'inizio del secondo canto, *Das Marmelotier*, si capisce che quello di Cartesio forse era un sogno: «Träum oder wach ich?», si chiede il filosofo questa volta attraverso un distinto discorso diretto. La seconda batteria di battute disorienta di nuovo il lettore perché questa volta Cartesio accusa il servitore di volere delle «prove, equazioni, brevità matematica».⁷⁹² Sonja Klein interpreta i due personaggi, Descartes e Gillot, come un esempio del dualismo cartesiano fra *res cogitans* e *res extensa*.⁷⁹³ mentre Gillot vuole andare all'esterno alla ricerca della conoscenza, Cartesio si focalizza sul suo pensiero alla ricerca della verità: «Descartes denkt, Gillot ist».⁷⁹⁴ *Res cogitans* e *res extensa* non sono altro che due sostanze che trovano un corrispondente spaziale: rispettivamente «das Ausgedehnte, die Außenwelt» e «Geist und Innenwelt»,⁷⁹⁵ dichiara Grünbein nelle meditazioni.

La studiosa però ritiene anche che questa insistenza sul dualismo e sulla suddivisione dei personaggi in corpo e spirito nasconda una critica al dualismo cartesiano e l'affermazione del fallimento del *cogito* che diventa un io frammentario e in dissoluzione verso la fine dell'opera. In questo caso la posizione di Klein è opinabile perché non tiene conto di quanto

⁷⁹¹ D. GRÜNBEIN, *VS*, p.8.

⁷⁹² D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 13.

⁷⁹³ La stessa divisione, notano in maniera appropriata Malinowski e Ingold, è riscontrabile anche sul piano formale: la scelta dell'alessandrino, ad esempio, costituito da una cesura nel mezzo del verso, oppure il fatto che anche l'intera opera possa essere divisa in due parti. Ancora è da rilevare la contrapposizione tematica pace/guerra. B. MALINOWSKI, G.-L. INGOLD, »... im andern dupliziert«. *Zur Rezeption cartesischer Erkenntnistheorie und Naturwissenschaft in Durs Grünbeins Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, in K. BREMER, F. LAMPART, J. WESCHE (a cura di), *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, cit., pp. 271-306 (pp. 283-284).

⁷⁹⁴ S. KLEIN, „Denn alles, alles ist verlorne Zeit“. *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., pp. 123-124.

⁷⁹⁵ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 19.

afferma il poeta nel volumetto *Der cartesische Taucher*. In quest'opera del 2008, dove il poeta si mostra un esperto dell'opera e della biografia di Cartesio, Grünbein insiste su due temi in particolare: il fraintendimento subito da Cartesio e dal suo dualismo⁷⁹⁶ nel corso della storia della filosofia e l'insistenza che il dualismo cartesiano rappresenta in realtà il fondamento dell'io lirico, e quindi della poesia stessa: «also Descartes und sein Verhältnis zur Dichtung. Um es gleich vorwegzunehmen: Ich sehe in ihm den Wegbereiter einer anthropologisch fundierten Poetik». ⁷⁹⁷ Il filosofo, così riabilitato,⁷⁹⁸ è il primo a farsi portavoce di una natura dualistica in cui l'io-penso, la pura riflessione filosofica, viene associata ad un approccio scientifico, pratico e sperimentale verso la filosofia, dato che per Grünbein il filosofo era prima di tutto un «pragmatico»: «Descartes aber ist, was oft verkannt wurde, auch in diesem, seinem zentralen Punkt – Pragmatiker. Auch wenn es ein essentiell reines Ich nie gegeben wird [...], so hat er mit seinem *Cogito* doch die Basis gelegt, ein Sprungbrett für die Erfahrung». ⁷⁹⁹ È proprio grazie a Cartesio che «il pensiero dice per la prima volta io»: ⁸⁰⁰ di conseguenza il dualismo cartesiano secondo Grünbein non è da criticare, bensì da reinterpretare in un'ottica moderna. Cartesio è inoltre visto nel suo essere poeta⁸⁰¹ e nel suo essere inventore di un «werltkonstruierendes Ich», un io che utilizza la lingua (poetica) ai fini della conoscenza – la poesia diventa così *Erkenntnismittel* – e che a partire da immagini interne crea un mondo esterno: «es ist dieses Ich, das Sätze der Erkenntnis bilden

⁷⁹⁶ Cfr. con D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 20.

⁷⁹⁷ Ivi, p. 12. E ancora: «die Frage, die sich hier andeutet, ist die nach dem Zusammenhang der cartesischen Revolution mit den Paradoxien und Problemen der neueren Poesie» (pp. 20-21). Oltre che precursore di una poetica fondata antropologicamente Cartesio si mostra anche un precursore delle neuroscienze: «Wir sind hier weit entfernt von irgendeiner realen Psycholinguistik und neurologischen Sprachtheorie. Vierhundert Jahre trennen uns von Begriffen wie Neokortex und Spiegelneuronen, der Anfang aber war gemacht, genau hier, mit einer Mutmaßung in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Der Philosoph Karl Popper sagt es so: »Wo wir von einem (elektrischen) Nervenimpuls sprechen spricht Descartes vom Fluß der Lebensgeister. Wo wir von einer Synapse oder synaptischen Umschaltstelle sprechen, spricht Descartes von Poren, durch die die Lebensgeister fließen können«. (CT, pp. 12-13) E poco più avanti: «Der Brief an die Pfalzgräfin ist ein Wink aus Früher Neuzeit; im Kern enthält er bereits eine ganze Theorie zur Imagination aus hirnpfysiologischen Sicht». Cfr. anche con J. RYAN, „Spurlose Frühe“. *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, cit., p. 181.

⁷⁹⁸ Cfr. S. MARTUS, C. BENTHIEN, *Schnee von gestern – Schnee von heute: Die ,Wiederkehr der Frühen Neuzeit‘ bei Durs Grünbein. Vorwort*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI (2), 2011, pp. 241-255 (p. 251).

⁷⁹⁹ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 31.

⁸⁰⁰ D. GRÜNBEIN, *Vom Schnee. Vorrede, Vorstudien, Nachträge*, cit., p. 101. Cfr. B. MALINOWSKI, G.-L. INGOLD, »... im andern dupliziert«. *Zur Rezeption cartesischer Erkenntnistheorie und Naturwissenschaft in Durs Grünbeins Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, cit., pp. 272-273.

⁸⁰¹ Così Malinowski e Ingold: «Was veranlaßt einen Dichter des 21. Jahrhunderts, einen Denker des 17. Jahrhunderts, noch dazu einen, der wie kaum ein zweiter kühlen Rationalismus, methodische Strenge, mathematisches Kalkül, kurz: das Anti-Poetische schlechthin personifiziert, zum Helden einer Verserzählung zu erheben?». B. MALINOWSKI, G.-L. INGOLD, »... im andern dupliziert«. *Zur Rezeption cartesischer Erkenntnistheorie und Naturwissenschaft in Durs Grünbeins Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, cit., p. 271. La prospettiva grünbeiniana è infatti opposta in partenza, perché per Grünbein Cartesio è tutt'altro che l'«anti-poetico personificato», ma il fondatore dell'io lirico, come spiegherà in *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*.

und aus inneren Bildern auf dem Weg der Transzendentalanalyse eine äußere Welt erkunden und schaffen wird. [...] Ein Kobold ist er, mit dem Namen *substantia cogitans*».⁸⁰² Per il poeta è un io per cui l'oggettività non è soltanto creata per sentito dire, ma scaturisce proprio da esso. Dire che la sostanza *cogitans* è un ossimoro significa contemporaneamente riportare il discorso filosofico alla letteratura e in particolare alla poesia.

La Klein prosegue nella sua analisi mettendo in rilievo che la critica al dualismo cartesiano da parte di Grünbein in una delle prime poesie dedicate al filosofo, *Meditation nach Descartes*⁸⁰³ sarebbe la stessa manifestata anche da altri insigni *Neurowissenschaftler*, fra cui Antonio Damasio, autore del libro *L'errore di Cartesio*. Tuttavia sembra mancare anche qui un tassello: se è vero che da Cartesio in poi «Landschaft und Denken und Ich, alles lief auseinander», verso del 1994, Grünbein chiarisce ancora una volta nelle sue meditazioni cartesiane lo sviluppo della sua posizione a riguardo. L'errore visto nel cartesianismo non è altro che un errore di interpretazione della filosofia, un errore commesso a causa di una lettura parziale delle opere del filosofo, che non intendeva separare per il resto dell'eternità il corpo dallo spirito. Riferendosi proprio al già citato studio di Damasio Grünbein infatti rileva:

Seltsam genug: Der Cartesianismus ist mausetot, sein Namensgeber aber bringt die Gemüter noch immer in Wallung. *Descartes' Irrtum* betitelt ein amerikanischer Hirnforscher sein Buch. Professor Damasio, Neurophysiologe, und als Medizinhistoriker auf eigene Faust Hüter des weltweit größten Archivs mit Fallstudien zu diversen Hirnschäden, macht Descartes für ein jahrhundertealtes Defizit verantwortlich. Seine Grundthese, von Zukunftkollegen hundertfach variiert, lautet: Die Vorstellung von einem körperlosen Geist habe die Biologie lange Zeit lahmgelegt. Die cartesianische Spaltung ziehe sich durch Forschung und Praxis und habe das Verständnis für den Anteil des Fühlens bei Bewußtseinsprozessen nachhaltig blockiert. [...] Seither laufe der Mensch mit gespaltenem Bewußtsein umher: Vernunft und Empfinden seien willkürlich getrennt. Besonders das letzte Argument, der Philosoph habe die Emotionalität unseres Denkens unterschätzt, ist immer wieder zu hören. »Kuriöserweise«, räumt der Spezialist ein, »ereignen sich die Verflechtungsprozesse am intensivsten unweit der Zirbeldrüse, in der Descartes einst die nichtphysische Seele eingeschlossen wähnte.«
Kuriös aber kann das nur dem vorkommen, der an eine selektive Lektüre des Philosophen gewöhnt ist. [...] Daß es gerade Gefühle sind (Descartes sprach von Passionen), die im Bewußtsein den Ton angeben und jeden Denkakt mitbestimmen, war noch zuletzt Gegenstand seiner Untersuchungen.⁸⁰⁴

L'errore quindi non è tanto di Cartesio, ma di Damasio e altri neuroscienziati che hanno letto il filosofo in maniera parziale non tenendo conto del fatto che il dualismo cartesiano non

⁸⁰² D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 31. Cfr. B. MALINOWSKI, G.-L. INGOLD, »... im andern dupliziert«. *Zur Rezeption cartesischer Erkenntnistheorie und Naturwissenschaft in Durs Grünbeins Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, cit., p. 274.

⁸⁰³ Cfr. S. KLEIN, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, cit., p. 126.

⁸⁰⁴ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 100.

implicava soltanto una differenza ma anche una contiguità fra corpo e spirito, che i due elementi erano in costante «Austausch»,⁸⁰⁵ interazione, comunicazione, scambio: sussisteva insomma «un sano sia-sia» fra *Leib* e *Seele*, che in *Vom Schnee* si riassume nel titolo del diciassettesimo canto, *Aus zwei mach eins*⁸⁰⁶ e in uno dei suoi versi di chiusura: «ora son uno – uno spiritito e corpo. Muta unione, / riposano dalla distanza, dal dissenso del giorno».⁸⁰⁷ Anzi, era necessario che questo dualismo così come Cartesio l’aveva concepito ci fosse perché solo grazie ad esso si poteva continuare a parlare di libertà.⁸⁰⁸ Il discorso è di nuovo ricondotto alla letteratura, dal momento in cui il poeta fa di essa l’ultimo luogo in cui questo dualismo può verificarsi, come nel caso di *Vom Schnee*. Cartesio e Gillot dunque non sono che i due poli di una stessa natura, la «Doppelnatur»⁸⁰⁹ dell’io, che Grünbein tenta di realizzare in poesia.

Vero è però che il poemetto si struttura, partendo dalla contrapposizione dentro / fuori, in tutta una serie di doppi, che non sono necessariamente coppie oppositive ma anche doppi nel senso di riproduzioni, *Abbilder*. Mentre fuori il giorno è alto Cartesio dichiara che la luce del sole disturba il suo meditare. Egli teme la neve, associata questa volta ad un lenzuolo funebre («Leichentuch»), e con essa il mondo fuori: «Was soll mir Außenwelt? Hier gehts um Innenschau», dichiara in fine.⁸¹⁰ Come gli ricorda poco più avanti Gillot, però, il pensiero non rimane soltanto all’interno ma ha la forza, si dice, di trapassare i muri («Wenn der Gedanke wandert, wie man sagt, durch Wände»), come fa quello di Cartesio che vede se stesso fra i cuscini come se fosse «sotto coltri di neve».⁸¹¹ A differenza di Gillot Cartesio non fantastica mai – «ich schwärme nie» – non rotola nella neve, non scende a valle con la slitta; questo tipo di natura concentrata sul pensiero anziché sul corpo si palesa in un solo luogo possibile: «mein Ort, die Wiege der Erkenntnis, ist das Bett, die Miniatur der Welt da draußen».⁸¹² Mettendo in bocca queste parole a Cartesio però Grünbein oltrepassa i confini del suo mondo interiore perché la camera non si mostra come niente altro che una riproduzione dell’esterno, «una miniatura del mondo che è là fuori».⁸¹³ Succederà questo anche nel ventiseiesimo canto, *Im Buch der Welt II*. Nel *Libro I del mondo* il poeta descriveva, a suo modo, un’ora zero della creazione, mentre nel secondo libro egli insiste sulla ri-produzione di quanto il soggetto vede:

⁸⁰⁵ Ivi, p. 101.

⁸⁰⁶ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 103.

⁸⁰⁷ D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 107.

⁸⁰⁸ Cfr. con D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 102-103 (e con l’esergo di questa sezione).

⁸⁰⁹ Ivi, p. 106.

⁸¹⁰ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 15.

⁸¹¹ D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 15.

⁸¹² D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 17.

⁸¹³ D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 17.

Nimm eine Nuß. Was steckt da drinnen? Brich sie auf.
 Schau, eine Walnuß gleicht dem Hirn mit seinen Hälften.
 Mit feinen Fasern an der Schale hängt das Mark –
 So fest wie hier die graue Masse unterm Scheitel.
 Zieh ab den braunen Bast. Er schützt die Kernsubstanz
 Wie jene Haut das Menschenhirn, die *dura mater*.
 Darunter findest du, schneeweiß, mit hundert Furchen,
 Ein kleines Himmelreich. Probiere. Es schmeckt nach Nuß.
 Was du da ißt, gleicht dem Organ *en miniature*,
 Durch das die Welt hindurchhuscht wie durch eine Tür.⁸¹⁴

Mentre l'interno della noce assomiglia ai due emisferi cerebrali e il suo guscio alla *dura mater* che protegge il cervello, al di sotto di essa la materia è bianca come la neve del paesaggio, e apre un mondo immaginario in cui il soggetto «geht spazieren durch dein Hirn». In questo senso anche il cervello si può interpretare come un luogo: il poeta ad esempio parla nel saggio *Reflex und Exegese* di «Gehirnlandschaft»⁸¹⁵ mentre in *Katze und Mond* di «zerebraler Erlebnisraum»,⁸¹⁶ come puntualizza Ahrend, il quale fa luce su una poesia che è «Kartographie eines Weltinnenraums».⁸¹⁷ Il cervello in *Annoncen* si presenta invece come un olografo che crea spazi intorno a sé («das Hirn, ein Holograph, schafft um sich Räume»):⁸¹⁸ sono gli spazi di un «Intermundium» fra la rappresentazione e l'immaginazione, fra «Innen-» e «Außenwelt».⁸¹⁹

La memoria è fatta di *Bilder*, «l'occhio si fa del mondo la sua immagine / in cornice. Falsifica, deforma, fa ritocchi / sulla sua tela interna, la curva della retina».⁸²⁰ Nel terzo canto, *Ein Kaff bei Ulm*, Cartesio dichiara di essere fatto di solo spirito – «ich bin nur Geist» –⁸²¹ ma anche questa volta la sua affermazione è confutata da una visione della filosofia, o della poesia, in questo caso materializzata nella parola «scrittura», che secerne invece il corpo:

Papier, Papier. Das ist ein Stoff, der mir gefällt.
 Die Feder kratzt. Gleich stehen die Nackenhaare auf,
 Und überm Arm läuft, überm Rücken eine Gänsehaut.

⁸¹⁴ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 156.

⁸¹⁵ Cfr. H. AHREND, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen». *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 63.

⁸¹⁶ D. GRÜNBEIN, *Katze und Mond*, cit., p. 57.

⁸¹⁷ Il concetto di «Weltinnenraum» è ripreso da Rilke. Cfr. H. AHREND, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen». *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 69.

⁸¹⁸ Ivi, p. 163. Cfr. con D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 221.

⁸¹⁹ H. AHREND, «Tanz zwischen sämtlichen Stühlen». *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 69.

⁸²⁰ D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 157.

⁸²¹ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 18.

Es tropft die Stirn. Das reinste Schweiß Tuch, liegt, gewellt,
Das Blatt und wird zum trüben Spiegel – wild zerraut
Dein Haar darin und ein Gesicht, vor dem dir graut
Mit seinen Narben und Ekzemen. Krähenfüßen,
Den ersten Fältchen um die Augen gleicht die Schrift.
Die Tinte fließt – wie aus verborgenen Körperdrüsen.
Ist da ein Syllogismus, der mein Dasein trifft?

Ich bin nur Geist. Ich bin kein Mensch, der blind durchs Gras
Spaziert und seinen Weg dem Zufall überläßt.⁸²²

Il pensiero per trasformarsi in scrittura deve passare per forza attraverso il corpo. La fronte gocciola e diventa un foglio, dove a sua volta si rispecchia il corpo deforme del filosofo, «un volto spaventoso / con le sue cicatrici e i suoi eczemi».⁸²³ L'associazione della scrittura alle rughe del volto, la metafora di un corpo che secerne inchiostro è il sillogismo dell'esistenza della vita di Cartesio, ma anche dello stesso Grünbein: «wem soll ich traun? Mir selbst? Der Welt dort draußen? / Ich weiß nur, was mein Körper mir erzählt von ihr, / Was Nerv um Nerv mir übersetzt in Schrift. Zu Hause / Bin ich nur hier: in meiner Haut. – Papier, Papier».⁸²⁴ In questo frangente la voce di Cartesio si mescola chiaramente con quella del poeta che in un saggio dichiarava che ciò che agisce sotto la scrittura era proprio il nervo, il risultato di processi cerebrali.⁸²⁵

3.4.1. *Cartesio (o Grünbein?) in Germania*⁸²⁶

È stato visto che in *Vom Schnee* il diktat del tempo è sospeso a favore dello spazio, nella fattispecie della contrapposizione fra dentro e fuori. Sospendere il tempo però per Grünbein non vuol dire eliminare *in toto* la dimensione temporale, ma piuttosto, a mio parere, rimuovere la diacronia a favore della sincronia. In un recentissimo articolo in un numero della

⁸²² Ibid.

⁸²³ A.M. CARPI, postfazione a D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 271: «Anche perché questo paesaggio intellettuale si stempera nel paesaggio naturale e nella viva presenza carnale dell'uomo Cartesio: il volto sciupato da eczemi e cicatrici, il mal di denti, i raffreddori, il sesso furtivo con la bella serva Marie, che è anche l'amata del povero Gillot, l'aristocratica semplicità di comportamento con gli umili, il gusto del vestire raffinato e della buona tavola. Nel poemetto il suo corpo è presente al pari della sua mente, com'è giusto per un eroe che nell'ra della morte ne sperimenta la sacrale comunione, rivedendo se stesso alla scrivania, ove il contatto della mano con la carta gli fa mormorare: «così è che io so: questo è il mio corpo. *Hoc corpus meum*»».

⁸²⁴ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 18.

⁸²⁵ Cfr. H. KUHLMANN, C. MEIERHOFER, *Descartes à la Grünbein. Philosophiegeschichtliche und erkenntnistheoretische Implikationen in „Vom Schnee oder Descartes in Deutschland“*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI (2), 2011, pp. 308-320 (p. 315).

⁸²⁶ Le basi di queste riflessioni sono state gettate durante un fruttuoso seminario organizzato dal prof. Matteo Galli presso l'Università degli Studi di Ferrara fra il Febbraio e il Marzo 2011, che ha ospitato il prof. Ernst Osterkamp, della Humboldt Universität di Berlino.

«Zeitschrift für Germanistik» interamente dedicato a *Vom Schnee* Carlos Spoerhase parla dell'anacronia che permea l'opera grünbeiniana:

Neben der Frage, welche Konzeption von Geschichte bzw. welche Verfahren des Umgangs mit Geschichte Durs Grünbein in seiner Beschäftigung mit historischen Gegenständen entwickelt, muss die Frage gestellt werden, welche Form der Geschichtlichkeit er für die Dichtung selbst und für das poetische Kunstwerk vorsieht. In der poetologischen Reflexion Grünbeins besteht, so die zweite These, ein signifikanter Zusammenhang zwischen seiner anachronismusaffinen Geschichtskonzeption und einem Kunstverständnis, das Kunstwerke als anachrone Artefakte konzipiert.⁸²⁷

Per Spoerhase quanto detto si realizza in una complicata dialettica fra *historische Verankerung* e *historische Entankerung*, una sorta di *ancoramento* e *dis-ancoramento* storico,⁸²⁸ riscontrabili sia sul piano della rappresentazione, sia su quello del "montaggio". La temporalità specifica viene veicolata nell'opera anche attraverso «la neve» vera e propria: essa è sicuramente il motivo centrale del poemetto, e l'elemento che corrisponde a tre piani temporali.⁸²⁹ La neve però non è soltanto un motivo che crea collegamenti trans-storici, ma anche una «Reflexionsfigur», che tematizza la temporalità in generale e nell'opera d'arte.⁸³⁰ Particolarmente rilevante, tuttavia, non sono soltanto gli inverni decisivi della vita di Cartesio, che corrispondono, storicamente, con l'inizio e la fine della Guerra dei trent'anni, ma la stagione di cui questi diventano metafore, ossia l'inverno tedesco del 1989/1990. L'associazione è a portata di mano fin dall'inizio dell'opera. La nascita del razionalismo «dallo spirito dell'inverno» è il *focus* su cui si concentra Grünbein: come la filosofia razionalistica cartesiana in realtà sia scaturita dai sogni e dalle visioni dello stesso filosofo. Se il razionalismo cartesiano nasce dalle visioni, dai tre sogni del Cartesio interpretati come la rivelazione divina del suo compito,⁸³¹ bisogna sottolineare il fatto che questa *Wiedergeburt* avviene significativamente nella notte fra il 10 e l'11 Novembre 1619.⁸³² Non può, quella

⁸²⁷ Cfr. C. SPOERHASE, *Historischer Anachronismus und ästhetische Anachronie in Durs Grünbeins Werk*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI (2), 2011, p. 263-283.

⁸²⁸ Sugli esempi nel testo di queste *Ver-* ed *Entankerung* cfr. *ivi*, pp. 276-277.

⁸²⁹ *Ivi*, p. 278.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ Si veda a questo riguardo il canto 14, *Traumdeutung*. Cfr. anche con T. RENZ, *Traum der Erkenntnis. New Historicism, Diskursarchäologie und Durs Grünbeins Descartes*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI (2), 2011, pp. 321-334. Cfr. anche con B. MALINOWSKI, G.-L. INGOLD, »... im andern dupliziert«. *Zur Rezeption cartesischer Erkenntnistheorie und Naturwissenschaft in Durs Grünbeins Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, cit., pp. 277-282.

⁸³² M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., p. 165. Cfr. anche con J. RYAN, „Spurlose Frühe“. *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, cit., pp. 168-169. Cfr. con T. RENZ, *New Historicism, Diskursarchäologie und Durs Grünbeins Descartes*, cit. e in fine con D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 24-29.

data, non ricordare il 9 Novembre 1989, soprattutto se si pensa che il ciclo *Sieben Telegramme*, nasce proprio negli stessi giorni.

Nel quinto canto dell'opera, *Le bon sens*, Grünbein ritorna su quel superamento dei confini che hanno rappresentato i sogni, le visioni del filosofo Cartesio. Egli infatti racconta a Gillot:

»Und nun zur Sache, Freund. Hör zu, ich will dir sagen,
Was für ein Wunder mir in diesen kalten Tagen
Erlaubte, süß zu schlummern hier an meinem Tisch.
Zum ersten Mal wars, daß mein Geist – die Spur war frisch,
Auf Neuland stieß. Ich fand, was der Atlantenzeichner
Links liegen läßt: ein Reich, wo die Skelette bleichen.
Im Traum verschlug es mich in eine dieser Zonen,
Für die das Warnschild gilt: »Hic sunt leones«.
Dort ist es weder heiß noch kalt. Dort ist es totenstill.
Kein Zweibein fragt, kein Stein dich, was du willst.«⁸³³

Durante il sonno, che come abbiamo visto nel secondo capitolo corrisponde alla sospensione storica, il filosofo si avventura in terre nuove: «là ho trovato quel che lascia da parte chi disegna gli atlanti», spiega Cartesio mentre il sogno l'ha rapito in «zone nuove» – la scelta di «Zone» risulta alquanto sospetta – le terre inesplorate che negli atlanti antichi venivano semplicemente indicate attraverso la formula *hic sunt leones*. Più avanti il filosofo dirà che in questa «terra di nessuno» non c'era orizzonte, proprio come accadeva nel secondo componimento del ciclo *Trigeminus* («Hinter den Hügeln, gespenstisch, zog den Schluß- / Strich kein Horizont, nur ein rostiger Sperrzaun»). A varcare la soglia di questi muri basta allora il pensiero: Cartesio cerca di insegnare a Gillot come togliere «all'angusta stanza le pareti [...] il tetto e il comignolo alla casa», a rimanere all'aperto dimenticando il suo corpo, in altre parole, a superare i confini attraverso l'immaginazione, esattamente come cercava di fare Grünbein nel ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*.

Ci vorranno ben otto canti perché Descartes si decida ad uscire non soltanto con il pensiero. La nona scena, *Winterspaziergang*, inizia con le parole di gratitudine del filosofo, il quale afferma: «Hab Dank, Gillot. Was wär ich ohne dich?», sottolineando come il puro spirito cogente necessiti di un corpo che sia la sua espressione, come dirà poi Grünbein in *Der cartesische Taucher*: «der Körper ist Ausdrucksfeld der Seele, nicht ihr Käfig».⁸³⁴ E infatti è a causa dello spirito che il corpo di Gillot fallisce nell'amplesso con Marie, ed è il corpo in

⁸³³ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 30.

⁸³⁴ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 106.

movimento che riesce a liberare la mente,⁸³⁵ come a voler dimostrare che i due elementi sono sempre in »Zwiesgespräch«, hanno un rapporto di «interferenza» ed «interdipendenza».⁸³⁶

Grünbein stesso riconosce di essere letteralmente «salito nella storia» in un momento di apatia, in un «inverno» chiuso:

Descartes liefert uns sozusagen die Geschichte dazu. Mein Versuch war es, das darzustellen. Ich bin übrigens in einem Moment eingestiegen in die Geschichte, wo er quasi in einer oblomovschen Situation war, nämlich in dem Winter, wo er ja ganz eingeschlossen und ohne Bücher war etc. etc.⁸³⁷

Nel testo il riferimento all'epoca dello scrittore e alla tematica della Germania divisa e riunita, che a prima vista sembra essere esclusa dal poeta,⁸³⁸ emerge in almeno un paio di passaggi. Micheal Eskin ad esempio nota che nel canto trentunesimo, *Ars memoriae*, la serva Marie si ricorda del suo amante e del padre di suo figlio.⁸³⁹

Ein toller Hecht. Und so verschwiegen, so galant.
Ich wußte gleich, der ists. So hat noch nie ein Herr gelacht,
So frei heraus. Ein Götterliebbling, der den Frühling bringt.
Ich schwör bei Gott: mich hat noch nie ein Mann erkannt.⁸⁴⁰

Il termine «Götterliebbling», chiarisce Eskin, autorizza l'identificazione del «Doppelgänger» con Grünbein stesso, perché «beniamino degli dei» è il termine utilizzato dal critico Gustav Seibt in una recensione del 1994 di *Falten und Fallen*, che ha avuto una certa risonanza. L'associazione rende lecita secondo Eskin la domanda se in realtà non si tratti in *Vom Schnee*, della storia dell'ascesa artistica di Durs Grünbein.⁸⁴¹

⁸³⁵ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 54.

⁸³⁶ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 101.

⁸³⁷ D. GRÜNBEIN, V. CAYSA, K. SCHWARZWALD (et.al.), *Podiumsdiskussion: Der Leib des Denkers. Leiberinnerung in Philosophie und Dichtung. Über Durs Grünbeins Dichtung „Vom Schnee“*, cit., p. 330.

⁸³⁸ J. RYAN, „Spurlose Frühe“. *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, cit., p. 164.

⁸³⁹ Le caratteristiche di Marie la avvicinano in questo passo a Francine, da cui Cartesio aveva avuto una figlia che poi morì all'età di cinque anni di scarlattina. Sull'episodio cfr. D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 62-68 (in particolare p. 66).

⁸⁴⁰ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 186.

⁸⁴¹ Cfr. anche con S. MARTUS, C. BENTHIEN, *Schnee von gestern – Schnee von heute: Die „Wiederkehr der Frühen Neuzeit“ bei Durs Grünbein. Vorwort*, cit., p. 245: «So wird zu Recht argumentiert, dass sich Grünbeins Text im Gewand der Frühen Neuzeit nicht zuletzt mit der eigenen Gegenwart des Autors befasst, konkret: mit der ‚Wende‘ von 1989, was auch der Untertitel „Descartes in Deutschland“ suggerieren mag. Dieser aber trifft streng genommen nur auf die ersten 35 Canti des Langgedichts zu, weil der Protagonist im 36. Canto ja nach Schweden reist; ferner stellt der Untertitel, politisch gesehen, natürlich einen Anachronismus dar, weil es ‚Deutschland‘ im 17. Jahrhundert als Nation noch nicht gab (wenngleich Descartes den Begriff „Allemagne“ ja in seinem *Discours de la methode* verwendet, was Grünbein im Motto zitiert)».

Could it be then that in the guise of *Vom Schnee*'s labyrinthine narrative – in guise of Gillot, Descartes, Marie – Grünbein is in fact writing the story of his own growth as a poet? That in focusing on Descartes' transformation from an unknown French gentleman-soldier into the quintessential philosopher of the modern age he is a fortiori homing in on his own growth as a poet strong enough to vie with and emulate – if only in and through his poetry – precisely a heavyweight of the likes of Descartes?⁸⁴²

L'opinione è condivisa anche da Judith Ryan, la quale vede prima di tutto nel motivo della neve una corrispondenza con il presente tedesco. La rappresentazione di una *tabula rasa*, di una «lavagna ripulita» suscita nel lettore contemporaneo la reminiscenza di quell'«ora zero» dopo la seconda guerra mondiale, oppure del nuovo inizio a seguito della caduta del muro di Berlino.⁸⁴³ L'azzeramento si vede, nel paesaggio, in qualsiasi sua espressione animata e inanimata, grazie alle «rutilanti similitudini a catena nel canto 13, dove l'«epos vita» precipita in un generale «zero»»: ⁸⁴⁴

Die Null agiert. Sie ist das Fischmaul, das dort unterm Eis
Die Blase schluckt und wieder ausspuckt, stundenlang.
Sie ist das Röcheln, das als letztes bleibt von einem Greis.
Am Galgen ist sie, warm vom Hals, der Knotenstrang.
Sie ist des Weinkrugs runde Mündung, der Pistole:
Und ein Betrunkener starrt hinein – dann drückt er ab.
Das Loch, vor dem ein Landsknecht flehend Atem holt,
Vergeblich. Ein paar Augenhöhlen, leer im Grab.
Sie ist das Ofenrohr, in dem der Frostwind heult und lullt
Den Fettwanst in den Schlaf bei zehn Grad unter Null.⁸⁴⁵

⁸⁴² M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., p. 172.

⁸⁴³ J. RYAN, „Spurlose Frühe“. *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, cit., p. 173: «Das Motiv des frischen Schneefalls zur Zeit des jungen Descartes deutet auf eine Entsprechung in unserer Gegenwart. Die Vorstellung einer *tabula rasa* weist für den heutigen Leser auf die vermeintliche „Stunde Null“ nach Ende des zweiten Weltkriegs sowie auf den neuen Anfang nach dem Fall der Berliner Mauer».

⁸⁴⁴ A.M. CARPI, postfazione a D. GRÜNBEIN, *Della neve*, p. 272.

⁸⁴⁵ D. GRÜNBEIN, *VS*, p. 81.

Capitolo 4

Es mag sein, daß bei mir Metaphern des Tauchens, Phantasien der Immersion eine größere Rolle spielen, aber das mögen andere erforschen, wozu haben wir die Literaturwissenschaftler?⁸⁴⁶

4.1. Il *topos* acquatico nell'opera di Durs Grünbein

Nella varietà di luoghi e di spazi di cui Grünbein si serve ai fini poetici non si può fare a meno di annoverare l'acqua nella molteplicità delle sue forme. L'elemento acquatico è, infatti, nell'opera di Grünbein ripreso e rielaborato costantemente – basti pensare che anche la neve del poemetto su Cartesio in fondo non è altro che una variazione sullo stesso tema – tanto da formare una sorta di *pendant*, o, se si vuole, di massimo comune denominatore fra il “primo Grünbein” e i suoi ultimi esiti, dove il poeta rielabora le sue riflessioni nell'ottica di quella che si potrebbe definire una poesia vicina, per molti versi, alla filosofia.

Nonostante quindi il fascino del luogo acquatico sia costantemente riproposto negli ultimi lavori di Grünbein, non è da lì che si può far partire l'interesse del poeta per questo *topos* e insieme *tròpo*, in tutte le sue «Erscheinungsformen». Durante la presentazione del volumetto *Die Bars Von Atlantis*⁸⁴⁷ Durs Grünbein conversa con Michael Opitz proprio sulla questione che andremo ora ad approfondire, lasciando scorgere alcune funzioni principali dell'acqua, che riassumerei, per sommi capi, come segue: l'acqua è un luogo poetico, ovvero una fonte di ispirazione, eco di una tradizione letteraria che parte da Dante per arrivare a Benn, a Celan e più in là fino ad Enzensberger. Si pensi, ad esempio, al saggio *Zeit der Tiefseefische*:⁸⁴⁸ in linea con il suo interesse scientifico Grünbein propone un inventario, corredato di immagini, delle creature che abitano gli abissi marini. Il motivo scientifico del saggio è, ad ogni modo, solo apparente: Grünbein non è tanto interessato alla natura di questi abitanti sottomarini, ma piuttosto alle suggestioni che il paesaggio marino in cui queste creature vivono può suscitare.⁸⁴⁹ In apertura del saggio il poeta allude a un mondo onirico, in cui improvvisamente emergono immagini di abissi sconosciuti:

⁸⁴⁶ D. GRÜNBEIN, *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, in «Sinn und Form», 3, 2011, pp. 389-402 (p. 402).

⁸⁴⁷ *Die Bars von Atlantis*, presentazione presso il «Literaturforum im Brecht-Haus» a Berlino, in data 19.1.2009.

⁸⁴⁸ D. GRÜNBEIN, *Zeit der Tiefseefische*, cit.

⁸⁴⁹ J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, in K. BREMER, F. LAMPART, J. WESCHE (a cura di), *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, cit., pp. 213-238 (p. 235): «der Blick unter die Wasseroberfläche bricht sich hier gewissermaßen ins Phantastische».

Es sind die lichtlosen Zonen am Meeresboden in Tausenden Metern Tiefe, von den großen Entdeckungsreisen, von Geschichte und Mythos verschont. Anders als die Eiswüsten am Polarkreis und selbst die Oberfläche des Mondes sind diese abyssalen Regionen noch immer fast unberührt. Kein Kapitän Nemo hat wirklich träumend am Panoramafenster in ihren Weiten geblickt. Es gibt keine Vorstellung, die über das bedrohliche Blaugrün der Leinwand im erstbesten U-Boot-Epos hinausginge. So entspricht ihr Raum, außerhalb aller dokumentarischen Welt, dem des menschlichen Unbewußten und ist wie dieses durchzuckt nur vom Richtstrahl schwacher Taschenlampen, aufblitzender Gleichnisse und Geräte.⁸⁵⁰

I territori del fondo marino, profondi migliaia di metri, rimangono per lo più inesplorati e per questo diventano fonte di ispirazione letteraria, come indica il richiamo al capitano Nemo di Verne. Accanto a questa fascinazione, l'acqua assume la forma di un luogo poetologico, perché consente un'analisi metaletteraria, in cui l'autore stesso riflette sul suo lavoro di poeta e sul carattere della poesia. Questa seconda funzione del luogo acquatico è da rinvenire nella nozione di una poesia come verticalità, in due sensi: innanzitutto è il poeta «sommizzatore» – anche in questo caso Grünbein si inserisce in una lunga tradizione letteraria – a compiere un movimento verticale dall'alto verso il basso, prima inabissandosi e poi riemergendo, alla stregua del «sommizzatore cartesiano» descritto in *Der cartesische Taucher*. Con il poeta è anche l'immagine poetica a compiere un movimento verticale, dal momento che, scrive Grünbein, essa corrisponde ad un «Emportauchen aus der Sprache», un emergere in superficie dalle profondità della lingua.

Le ultime due caratteristiche si focalizzano, nuovamente, su una lettura post-DDR dell'opera grünbeiniana: l'acqua è l'«Ur-topos», il luogo da cui sorge la vita, come dimostra il poeta nel corso di tutta la sua produzione. E in relazione a questo ultimo punto essa assume almeno un ulteriore significato: se da una parte, infatti, l'immergersi è reminiscenza, ricordo di una vita prima della vita, la metafora è altresì trasferibile nel presente, così da diventare una variante di quella vita nella Germania dell'Est che l'autore troppo sovente finge di dimenticare. Ecco che il regno sottomarino è a metà strada fra il mito, quello di Atlantide, e la vita quotidiana, come descrive il titolo *Bars von Atlantis*, dove la riflessione sulla poesia si intreccia inevitabilmente con quella del passato tedesco.

Tanto per citare un esempio, nel breve ciclo *Am Baltischen Meer*, la località turistica di Nida sulla cosiddetta Penisola dei Curi è associata alla storia tedesca del Novecento, e nella fattispecie al periodo antecedente il secondo conflitto mondiale: Nida infatti fino alla fine della prima guerra mondiale faceva parte dell'impero, ma dopo la stipula del Trattato di

⁸⁵⁰ D. GRÜNBEIN, *Zeit der Tiefseefische*, cit., p. 237.

Versailles si decise di spostare il confine sul fiume Memel, lasciando la città di Memel e con essa il suo territorio, «Memelland»,⁸⁵¹ fuori dal dominio tedesco. Con la seconda guerra mondiale la città fu spartita fra Russia e Lituania. Il luogo marino serve quindi, al poeta alla rievocazione di un passato storico, diventando quello che Aleida Assmann definirebbe un «luogo di memoria»:

AM BALTISCHEN MEER

[Nida]

Das schönste Dorf im ganzen Sowjetreich...
Der Name klingt dem deutschen Ohr nur zu vertraut.
Hier zeigen Dünen, was es heißt: Die Zeit verstricht.
Imperien sind – wie Nehrungen – auf Sand gebaut.

Was kümmern sie den Elch, den Aal am Grund des Haffs?
Hungernde Truppen überlebt, Raketen, Panzerketten,
Hat dieser Landstreif, für sein Wehrlossein bestraft.
Sein Schicksal – des Soldaten letzte Zigarette.

Die Ruhe trägt. So schweigt ein Sperrgebiet. Der Wald,
Das feuchte Pilzrevier, verbirgt, was hier geschah.
Viel Blut geschluckt hat dieser Boden, nördlich kalt.
Bei all den Birken, wo – war je Barmherzigkeit? »Nie da.«⁸⁵²

Il gioco associativo presente nel testo è, per larga parte, spaziale: *Am Baltischen Meer*, titolo che di primo acchito potrebbe far pensare alla descrizione di un paesaggio naturale, oppure, come spesso capita nell'ultima produzione grünbeiniana, di un luogo turistico (il sospetto è aumentato dall'indicazione precisa della località, e dalla specificazione del primo verso, dove Nida è descritta come «das schönste Dorf im ganzen Sowjetreich»), rievoca, nel corso della poesia, una serie di immagini belliche, perché questo nome suona, all'orecchio tedesco, molto familiare: lo scenario naturale serve quindi alla costruzione di una memoria collettiva, in cui il piano delle dune mostra sia l'opera di cancellazione del tempo – «Zeit verstricht» – sia che gli imperi, come le lingue di terra, sono costruiti sulla sabbia. Nella terza quartina lo scenario bellico prevale sui resti del paesaggio naturale: si vedono truppe di soldati affamati, missili, cingoli di carri armati che distruggono questa terra, simbolo di un destino ineluttabile, quello dei caduti della guerra: «Sein Schicksal – des Soldaten letzte Zigarette». E alla fine del componimento, nell'apparente tranquillità dell'*hic et nunc*, l'io lirico si ricorda che il bosco cela il passato, nasconde il sangue di cui si è nutrito il suolo: dov'era allora la misericordia fra

⁸⁵¹ Il riferimento si ritroverà poi nella terza poesia del ciclo *Am baltischen Meer*, in cui fra parentesi quadrate l'indicazione topografica riporta immediatamente al passato storico del luogo.

⁸⁵² D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, pp. 58-60.

le betulle? si chiede l'io-lirico, «nie, da», risponde, «mai lì», e in questo gioco paronomastico finale il poeta svela la vera essenza di Nida.

Si può dire dunque che il *topos* acquatico riassume tutti i significati che per Grünbein hanno gli spazi e i luoghi: è luogo di memoria, ma è anche luogo poetico e poetologico. Perché il mare, così com'è, riesce a compiere qualcosa di eccezionale, come spiega Grünbein in una poesia apparsa recentemente in una rivista tedesca dal titolo *mare*. Esso «fa di ogni moderno un antico del futuro, di ogni antico il più sommerso dei moderni»:

Das ist die See, wie sie lebt. Sie feiert
Ende und Anfang einer jeden Geschichte, macht
Aus jeder Moderne eine Antike der Zukunft,
Aus jeder Antike die versunkenste aller Modernen.⁸⁵³

Dire questo, ovvero applicare la categoria della modernità al passato e quella del passato all'individuo moderno, significa, come osserva in modo appropriato Michael Eskin, che l'esperienza grünbeiniana non si costituisce soltanto in un andare a ritroso alla ricerca di un passato che illumini il presente, perché il processo, nella poesia grünbeiniana, si mostra essere più complesso e consiste in un'interazione produttiva fra passato e presente:

In his dealing with the past, Grünbein does not live the past where it allegedly is, namely, in the past. Rather than having recourse to the past in order to make sense of and shape the present – thereby, of course, necessarily reinterpreting it to some extent – Grünbein engages the present in order to make sense of the past and shape *it* anew! The specific contribution of Grünbein's modes of structuring history in [his] own personal fashion to our assessments of and responses to the indelible presence of the past is not merely one of memory, remembering, or commemoration *per se* (although it is that too) but rather of what could be called, to borrow and displace Avishai Margalit's term, revivification, whereby the past – especially individuals from the past – is brought to life not so much in essence, which undergoes changes, but, more important, in altered forms.⁸⁵⁴

Ciò significa che il passato non è preso e trattato nella sua forma cristallizzata appartenente ad un'altra dimensione: il processo, in altre parole, non è quello, tradizionale, del passato che illumina il presente, ma soprattutto un atto del presente, che conferisce al passato un nuovo senso riplasmandolo, come risulta evidente nel poemetto *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland*. Il compenetrarsi di passato e presente può essere riassunto nella condizione paradossale di un poeta nuotatore contro corrente, (una variante, o uno stadio embrionale di quello che poi si svilupperà come «Taucher») che proviene dal futuro, immagine che

⁸⁵³ D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, in «mare. Die Zeitschrift der Meere», 83, Dezember 2010 / Januar 2011, pp. 92-100 (p. 94).

⁸⁵⁴ M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 81.

Grünbein utilizza già nel discorso di entrata alla Deutsche Akademie di Darmstadt, dove ripropone di nuovo l'idea di trovarsi «in uno stato impossibile, [...] fra gli antichi e X»: «eines Tages, und es war nicht im Traum, stellte ich mir meine zeitliche Lage paradox als die eines Schwimmers vor, eines Schwimmers im Rückstrom, der aus der Zukunft kommt».⁸⁵⁵

4.1.1. Poetologia delle acque

I *Bars von Atlantis*, come recita il sottotitolo «eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen» («un'esplorazione poetologica in quattordici immersioni»), si aprono con il componimento *Kosmopolit*,⁸⁵⁶ che aiuterà all'introduzione del nostro discorso:

Von meiner ersten Reise zurück, anderntags
Wird mir klar, ich verstehe vom Reisen nichts.
Im Flugzeug eingesperrt, stundenlang unbeweglich,
Unter mir Wolken, die aussehen wie Meere, und Meere,
Den Schneewehen gleich, durch die man streift
Beim erwachen aus der Narkose, sehe ich ein,
Was es heißt, über die Längengrade zu irren.

Dem Körper ist Zeit gestohlen, den Augen Ruhe.
Das genaue Wort verliert sein Ort. Der Schwindel
Fliegt auf mit dem Tausch von Jenseits und Hier
In verschiedenen Religionen, mehrere Sprachen.
Überall sind die Rollfelder gleich grau und gleich
Hell die Krankenzimmer. Dort im Transitraum,
Wo Leerzeit umsonst bei Bewusstsein hält,
Wird ein Sprichwort wahr aus den Bars von Atlantis.

Reisen ist ein Vorgeschmack auf die Hölle.⁸⁵⁷

Grünbein riprende qui il tema del viaggio, a partire dall'immagine contemporanea di un io-lirico «chiuso in un aeroplano»,⁸⁵⁸ uno di quei nonluoghi di cui, come si è visto nel primo capitolo, tanto ha parlato Marc Augé. Da questa situazione contingente il poeta però si muove per astrarsi subito dopo in una dimensione estremamente poetica, poiché dall'interno degli stretti sedili dell'aeromobile lo spazio si apre all'esterno, procedendo per associazioni che passano in rassegna i quattro elementi: le nuvole assomigliano ai deserti e i deserti assomigliano a mari che a loro volta sono simili a dune di neve. Mentre il corpo è privato del

⁸⁵⁵ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 11. Cfr. anche con il saggio di J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, cit., p. 214.

⁸⁵⁶ La poesia appare per la prima volta nella raccolta *Nach den Satiren*. D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 85.

⁸⁵⁷ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 7.

⁸⁵⁸ Cfr. con *ivi*, p. 17.

tempo, «Dem Körper ist Zeit gestohlen», la parola esatta perde il suo luogo, «Ort»: nel momento del «transito» quindi la poesia smarrisce il suo carattere «ortgebunden» e va ad inserirsi in un «Luftraum», uno spazio aereo dove si può scambiare l'aldilà per il qui, mentre il tempo diventa «Leerzeit», una dimensione vuota, e il viaggio, all'ultimo verso, si fa pregustazione dell'inferno, del nulla al di là della vita.⁸⁵⁹ Si nota subito che gli elementi interessanti di questo componimento sono tutti riconducibili a un'analisi di tipo spaziale: «Reise», «Flugzeug», «Wolken», «Meere», «Wüsten», «Schneewehen», «Ort», «Jenseits», «Hier», «Krankenzimmer», «Transitraum», «Hölle», sono parole che riportano inequivocabilmente l'attenzione ai luoghi e agli spazi della poesia. Dei quattro elementi implicitamente menzionati sarà l'acqua ad avere un ruolo privilegiato non solo nei *Bars von Atlantis*, ma nell'intera opera grünbeiniana. Il poeta chiarisce poco dopo il perché:

Der Unterschied zwischen einem Schiff und einem Flugzeug ist übrigens der, daß man aus letzterem keine Flaschenpost werden kann. Höchstens kann man, wenn alles schiefgeht, noch eine letzte Sms an seine Liebe verschicken oder vom Handy aus den Anrufbeantworter besprechen, in der vagen Hoffnung, der Empfänger möge die Nachricht doch abhören, bevor er die Löschtaste drückt.⁸⁶⁰

La differenza fra una barca e un aereo⁸⁶¹ è che da quest'ultimo non è consentito gettare nessun messaggio nella bottiglia. L'ambasciata marina è però necessaria, dal momento che la poesia è, per definizione, «Flaschenpost», come insegnano Ossip Mandelstam⁸⁶² e Paul Celan:⁸⁶³ la sua forza, infatti, riposa sia nel suo valore dialogico, ovvero nella capacità di mettere in comunicazione passato e presente, sia nel fatto che attraverso la ricezione da parte di un

⁸⁵⁹ Grünbein sembra riferirsi, con questa chiusa, alla nona immersione del suo scritto, ovvero *Meerfahrt mit Dante* (BA, p. 37-44), dove il poeta compie un *excursus* nella *Divina Commedia* dantesca, analizzando il *topos* del viaggio per mare. Inoltre, l'inferno assume una connotazione contemporanea, come si vede al decimo capitolo, in cui Grünbein, di nuovo, riflette sul «luogo della poesia» e da cui si evince che gli inferni moderni sarebbero i «non-luoghi» già citati: «von welchen Ort aus spricht das Gedicht, und wo ist es zu Hause?» (p. 45). Ma l'inferno ha anche, a mio avviso la connotazione più generica di aldilà, è questa ipotesi è confermata dalla riflessione sulla tomba del tuffatore del museo archeologico di Paestum, perché il tuffatore, sospeso in aria prima di inabissarsi, è colto nella fase di passaggio («die Momentaufnahme zeigte einen Sterblichen beim Übergang in die Unsterblichkeit», p. 22).

⁸⁶⁰ D. GRÜNBEIN, BA, p. 49.

⁸⁶¹ A questo proposito è interessante menzionare l'intervista che Grünbein ha rilasciato alla rivista tedesca *mare*, dove l'autore riflette ancora una volta sulla differenza fra la terra e il mare. Ecco come il giornalista introduce il discorso: «Aber es ist vielleicht ganz gut, ein bisschen zu verstehen vom Unterschied zwischen Land und Wasser und von den Gefühlen, die dieser Unterschied auslöst. Und es ist auch ganz gut, mit dem Dichter Durs Grünbein hier in diesem seltsamen Zwischenreich, nicht mehr Binnenland, aber auch noch nicht offene See, zu sitzen und Fischbrötchen zu essen, die der Zöpfhenglökchenmann mit absurder Langsamkeit zubereitet». D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, cit., p. 97.

⁸⁶² Cfr. D. GRÜNBEIN, EJ, p. 24.

⁸⁶³ Tuttavia, sostiene Michael Eskin – in un saggio però pubblicato un anno prima dell'uscita dei *Bars von Atlantis* – mentre la poetica Celan e Mandelstam è orientata per lo più verso il futuro, verso coloro che non sono ancora nati, Grünbein preferirebbe viaggiare a ritroso nel tempo. M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, cit., p. 67.

lettore ignoto essa subisce un continuo processo di riattualizzazione; viene ripresa, citata e sempre sottoposta a nuove interpretazioni. Nonostante quindi essa rimanga a lungo metaforicamente «nell'alto mare del mondo dei libri» («auf der hohen See der Bücherwelt»), è destinata ad essere ripescata da un destinatario casuale che se ne appropria nell'atto della lettura:

Lange ist da draußen, auf der hohen See der Bücherwelt, in diesem Meer des gedruckten Verstummens, umhergeschaukelt, und ihm nun wieder vor die Füße gespült worden. *A message in a bottle*, wie es in der Sprache der klassischen Seefahrernation heißt: ein versiegelter Fetzen Text mit keinem Adressaten, außer dem zufälligen Strandgänger, der ihn herausfischt und verwundert zu lesen beginnt. Von solcher Art ist das Gedicht, das den nun folgenden Überlegungen zugrunde liegt.⁸⁶⁴

Il discorso sulla poesia come «Flaschenpost», messaggio nella bottiglia, non rimane tuttavia immune all'ironia grünbeiniana. Se il testo poetico è infatti sottoposto a molte diverse interpretazioni questo significa che il poeta è spesso chiamato a rispondere e a chiarire i significati di questa ambasciata. La prima immersione infatti, intitolata *Flaschenpost*, muove da un'altra situazione molto contingente, e certo consueta per il poeta, ovvero quella dell'incontro con il suo pubblico che gli chiede continuamente di prendere posizione su alcune sue formulazioni, senza considerare che il poeta stesso potrebbe, a distanza di tempo, non dividerle o addirittura non ricordarle più. Sono «cacciatori di note», «collezionisti di articoli di giornale», «bibliomani» che con una curiosità da *detective* impongono al poeta di interagire, di rendere conto di quanto scritto in un singolo verso: «So, wenn er eingesteht, daß manches von ihm Geschriebene ihm selber eines Tages zur Rätsel wurde. Daß es Stellen gibt, die auch ihm Jahre später, nicht mehr ganz geheuer und jedenfalls stark deutungsbedürftig sind».⁸⁶⁵ Grünbein si scaglia qui contro un accanimento interpretativo molto comune agli intellettuali della nostra epoca, i quali tante volte dimenticano che, per sua natura, la poesia è «rätselhaft», è «blinder Fleck» e proprio in questa sua ineffabilità riposa la sua forza. Grünbein crede insomma sia nella «Selbstaussagekraft von Bildern und Texten»⁸⁶⁶ sia nella conseguente rinuncia a una «Kunstpädagogik»: «il singolo», afferma l'autore di nuovo servendosi di una metafora acquatica, «deve essere inondato, sopraffatto dall'opera d'arte, soltanto così ha modo di imparare ad usare il suo intelletto, la sua anima».⁸⁶⁷ Una volta davanti alla lapide della tomba del tuffatore nel museo archeologico di Paestum Grünbein

⁸⁶⁴ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 10.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ D. GRÜNBEIN, *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, cit., p. 395.

⁸⁶⁷ *Ibid.*

spiega infatti il suo entusiasmo di fronte all'immagine che vede: è in questo momento, in cui il tuffatore è colto in aria, come nel disegno sulla lapide, che si nasconde il momento più importante della poesia, il suo librarsi fra i significati, fra i diversi elementi, fra terraferma e mare, e, in una metafora ancora una volta tutta spaziale, fra «Diesseits und Jenseits»:

Meine Begeisterung von damals ist leicht erklärbar. Ich hatte zum allerersten Mal ein Stück griechischer Wandmalerei vor mir. Und dazu eine Szene, die in jeder Hinsicht etwas Freischwebendes hatte – zwischen den Bedeutungen, den verschiedenen Lebenselementen, zwischen Festland und Meer, Diesseits und Jenseits.⁸⁶⁸

E in fine «Tauchgang» ha per Grünbein anche un altro significato, come spiega durante una conferenza del Marzo 2009, dove l'autore è a colloquio con Joachim Kaiser. Il tema di questo Podiumsgespräch sarebbe dovuto essere «Untergang des Abendlandes», per riprendere la celebre formula di O. Spengler, ma Grünbein preferisce parlare di «immersione» al posto che di «tramonto»:

Ich habe dafür plädiert, dass man vom »Tauchgang im Abendland« spricht, weil ich genau das die ganze Zeit tue. Ich tauche herum in den abendländischen Errungenschaften der Menschheit, hier und da tauche ich wie eine Robbe in die Jetztzeit auf, schaue mich um und finde manches wieder und manches verloren. Aber das ist ungefähr der Zustand, in dem ich mich bewege. Dabei nimmt man vieles wahr.⁸⁶⁹

Lo stato grünbeiniano è insomma quello di una perenne immersione in quelle che definisce «abendländischen Errungenschaften», ovvero in tutte le manifestazioni della cultura occidentale.

4.1.2. Viaggi per mare e naufragi (poetici)

Un antico paragone, spiega il poeta nella sua seconda immersione, *Dichtung als Schiffahrt*, associa la poesia al viaggio per mare. Nonostante la barca sia stata spesso utilizzata anche come modello per l'anima umana, e per il movimento dell'esistenza umana, per dirla con Blumenberg,⁸⁷⁰ è con i poeti, secondo Grünbein, che questa «Fahrzeugmetapher» acquista il massimo della sua forza drammatica: l'Odissea, Moby Dick, ma anche tutta la tradizione orientale sono ricchi di esempi di questo tipo. Un riferimento importante è ad esempio Orazio,

⁸⁶⁸ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 23.

⁸⁶⁹ D. GRÜNBEIN, J. KAISER, *Auf Tauchgang im Abendland*, Theater der Zeit, Berlin, 2009, pp. 38-39.

⁸⁷⁰ ⁸⁷⁰ H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, traduzione di Francesca Rigotti, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 27: «L'uomo conduce la sua vita ed erige le sue istituzioni sulla terraferma. Ma il movimento della propria esistenza cerca di comprenderlo, nella sua totalità, specialmente con la metafora del temerario navigare».

che in una delle sue prime odi chiede indulgenza al mare per conto dell'amico Virgilio, in viaggio verso Atene.⁸⁷¹ Il mare inoltre, ricorda Blumenberg, fino alla conquista dell'aria è per l'uomo la realtà più «allarmante»,⁸⁷² estranea e ingovernabile, origine dei terremoti. Ritorna qui il confronto fra la metafora nautica, simbolo di «Wagnis», con gli spazi della nostra epoca, e l'autore si domanda, continuando quella riflessione iniziale sulla differenza fra aerei e barche, perché non venga scritta nessuna poesia dedicata «auf alle diese Airbusse, Boeings und Helikopter, nicht die kleinste Elegie auf die erst gestern im Technikmuseum abgestellte Concorde».⁸⁷³ È quindi quella che Foucault definiva «l'eterotopia per eccellenza»,⁸⁷⁴ la barca, ad avere per Grünbein il primato, e con lei il viaggio per mare: come al solito il poeta attinge ad una lunghissima tradizione letteraria e filosofica che ha fatto del viaggio per mare e del naufragio due elementi connotati di un valore altamente simbolico. Per Blumenberg questo si spiega attraverso due ragioni: innanzitutto il mare rappresenta «il confine assegnato dalla natura alle imprese umane»; dall'altra parte esso coinvolge la sfera «dell'imprevedibilità, dell'anarchia, del disorientamento».⁸⁷⁵

Grünbein riflette ad esempio sulla barca come una *Daseinsmetapher*, immagine che riprende, grazie ancora una volta alla mediazione dello studio *Schiffbruch mit Zuschauer*: l'immagine del naufragio è da far risalire per lo studioso prima di tutto al *De rerum Natura* di Lucrezio, dove la serenità dello spettatore è data dal fatto di trovarsi un porto sicuro e di guardare solo da lontano l'affondamento della barca, conscio della sua sicurezza a riva.⁸⁷⁶ La metafora nautica assume poi, prima con Pascal⁸⁷⁷ e molto più tardi con Nietzsche, tutt'altra rilevanza:⁸⁷⁸ non si tratta più di uno spettatore che osserva, dalla sicurezza della terraferma, la nave che affonda, perché è lui stesso, attore, a trovarsi in mezzo al mare e a rischiare il

⁸⁷¹ Cfr. D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 13.

⁸⁷² ⁸⁷² H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., p. 27.

⁸⁷³ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 13.

⁸⁷⁴ Cfr. con il capitolo 1, pp. 37-42.

⁸⁷⁵ H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., p. 28.

⁸⁷⁶ Ivi, introduzione, p. 7; pp. 51-54.

⁸⁷⁷ La svolta avviene proprio a partire da Blaise Pascal (1623-1662), che parla di una perpetua condizione di pericolo in cui si trova l'uomo, in mare aperto e privo di ogni certezza. Cfr. con H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., pp. 12-13 e pp. 39-40.

⁸⁷⁸ Remo Bodei distingue due tipi di atteggiamento dello spettatore diventato naufrago: una tensione tragica, in cui il senso di «spaesamento, di fallimento, di insensatezza di ogni esistenza umana» prendono il sopravvento; oppure un atteggiamento di accettazione più positiva di questa condizione incerta e instabile. Le coppie oppositive che Bodei riscontra nella metafora del naufragio – attore / spettatore, prassi / teoria, rischio / sicurezza, movimento / estraneità, coinvolgimento / immobilità – assumono dunque, a seconda del periodo di riferimento, un ribilanciamento, con Lucrezio a favore del secondo elemento sul primo, mentre da Pascal in poi si assiste a una rivalutazione del primo elemento. Ivi, p. 17.

naufragio. L'atteggiamento del naufrago che accetta la sua condizione è introdotto da Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft*.⁸⁷⁹

124.

Im Horizont des Unendlichen. – Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns, – mehr noch, wir haben das Land hinter und abgebrochen! Nun, Schifflin! sieh' dich vor! Neben dir liegt der Ocean, es ist wahr, er brüllt nicht mehr, und mitunter liegt er da, wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er unendlich ist und dass es nicht Furchtbareres giebt, als Unendlichkeit. Oh des armen Vogels, der sich frei gefühlt hat und nun an die Wände dieses Käfigs stösst! Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt, als ob dort mehr Freiheit gewesen wäre, – und es giebt kein „Land“ mehr!⁸⁸⁰

La prospettiva proposta qui da Nietzsche è quella di un orizzonte infinito, in cui l'individuo ha lasciato la terra e procede con il suo viaggio per mare. L'individuo osserva la sua esile barca («Schifflin») e l'oceano intorno a sé; ha nostalgia di casa, ma la terra intorno a lui non esiste più: «es giebt kein Land mehr!». La stessa condizione viene ribadita dal filosofo anche in *Die Geburt der Tragödie*, dove il riferimento è analogo:

Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*.⁸⁸¹

In questo caso però l'immagine della barca in mezzo al mare serve a Nietzsche per introdurre il discorso sul *principium individuationis*: il filosofo descrive qui la precarietà della condizione umana all'interno dello spazio stretto dell'imbarcazione in cui l'individuo si trova, mentre fuori da essa si scatena la tempesta. La barca, da questa prospettiva non è però soltanto simbolo della precarietà della condizione umana, ma anche espressione di quel principio di individuazione di cui Apollo è portatore: l'uomo si riconosce e si distingue dalla natura nella misura imposta dai suoi confini – quelli della sua barca – e in questo modo si protegge dall'esterno, dalla forza dionisiaca della natura stessa. La barca, infatti, per quanto debole, è un mezzo in cui l'individuo confida («dem schwachen Fahrzeug vertrauend»), è un principio

⁸⁷⁹ Sulla metaforica del naufrago nell'opera di Nietzsche si rimanda, per una trattazione più approfondita, sempre a Blumenberg, pp. 39-44.

⁸⁸⁰ F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft. Drittes Buch*, in ID., *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München, De Gruyter, 1999, p. 480.

⁸⁸¹ F. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München, De Gruyter, 1999, p. 28.

di forma e misura che lo aiuta a mantenere intatta la sua identità⁸⁸² e a non dissolversi nel caos naturale. Anche nella seconda delle tre *Unzeitgemäße Betrachtungen*, intitolata *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* Nietzsche ripropone ancora una volta la metafora nautica, nel momento in cui auspica l'arrivo di un «Reich der Jugend» a risollevarle le obsolete sorti del mondo oggetto della sua *Kulturkritik*:

An dieser Stelle der Jugend gedenken, rufe ich Land! Land! Genug und übergenug der leidenschaftlich suchenden und irrenden Fahrt auf dunklen fremden Meeren! Jetzt endlich zeigt sich eine Küste: wie sie auch sei, an ihr muss gelandet werden, und der schlechteste Nothafen ist besser als wieder in die hoffnungslose skeptische Unendlichkeit zurückzutaumeln. Halten wir nur erst das Land fest; wir werden später schon die guten Häfen finden und den Nachkommenden die Anfahrt erleichtern. Gefährlich und aufregend war diese Fahrt. Wie fern sind wir jetzt der ruhigen Beschauung, mit der wir zuerst unser Schiff hinaus schwimmen sahen.⁸⁸³

L'avvento della gioventù – tema poi ripreso in maniera programmatica dalle avanguardie – rappresenta così l'arrivo sulla terraferma, che non è, come osserva Blumenberg, «la posizione dello spettatore ma quella del naufrago salvato».⁸⁸⁴ Dopo che l'imbarcazione (dell'umanità) ha errato per mari sconosciuti ecco che ora si vede una costa in cui approdare, e per Nietzsche è meglio qualsiasi porto di emergenza che l'infinito navigare senza speranza per mare. Le ultime parole ripropongono invece un chiaro riferimento al *De rerum natura*, laddove Nietzsche riconosce di essere ormai lontani da quello spettacolo osservato con serenità di un naufrago.

«Vous êtes embarqué», direbbe Pascal, per questo il pericolo di un naufrago è sempre presente, come afferma Grünbein: «selbst ein Schiffbruch ist nicht auszuschließen»,⁸⁸⁵ ma

⁸⁸² F.F. GÜNTHER, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, Berlin, De Gruyter, 2008, pp. 24-35. In questo suo interessante studio F. Günther indaga il valore del ritmo nel primo Nietzsche, dimostrando come la questione sia una costante nella sua produzione, anche in scritti come *Die Geburt der Tragödie*, dove convenzionalmente la critica riconosce una sospensione delle ricerche sul ritmo nella filosofia nietzscheana. Al contrario, la studiosa dimostra non solo come il ritmo sia un elemento fondante delle riflessioni del filosofo a partire dalle *Basler Vorlesungsaufzeichnungen (Aufzeichnungen zur griechischen Rhythmik del 1870/1871)* in cui egli indaga il ritmo negli antichi Greci, ma continui anche nello scritto sulla tragedia, così come nelle *Unzeitgemäße Betrachtungen*. La tesi proposte dalla studiosa risultano produttive sotto più punti di vista: Günther contesta il fatto che la *Nascita della tragedia* sia vista come una liberazione dall'Apollineo a favore del Dionisiaco, e anche sulla base della ricezione dell'opera nietzscheana da parte di William Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908), il quale afferma che ogni opera d'arte parte da un tentativo di astrazione: questo postulato mette in rilievo la portata dell'Apollineo, spesso sottovalutata, nell'opera del filosofo, e fa capire come l'estetica nietzscheana non miri alla dissoluzione della legge artistica nella legge naturale, nemica della forma, ma di applicare alla natura una legge artistica (meglio ancora ritmica), per darle una forma sopportabile.

⁸⁸³ F. NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.*, a cura di Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, cit., p. 324.

⁸⁸⁴ H. BLUMENBERG, *Naufrago con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., p. 42.

⁸⁸⁵ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 11. È esattamente quello che afferma Blumenberg: «in quest'ambito immaginativo il naufrago è una specie di "legittima" conseguenza della navigazione, mentre il porto felicemente raggiunto o la

non necessariamente esso desta sentimenti negativi, come ci dimostra Giuseppe Ungaretti in *Allegrìa di Naufragi*, del 1916, dove il naufrago della vita gioisce, nel mezzo della prima guerra mondiale, nella speranza di un nuovo inizio. «Aber auch mit den »Freuden der Schiffbrüche«», scrive Grünbein nei *Bars*, «ist es nicht mehr weit her, seit das Fernsehen uns in die tägliche Katastrophenschau eingeübt hat».⁸⁸⁶ nemmeno qui la situazione è più quella di uno spettatore lontano, perché l'essere umano è abituato a osservare catastrofi quotidianamente. Vale la pena di riportare, di seguito, il testo di Ungaretti: «E subito riprende / Il viaggio / Come / Dopo il naufrago / Un superstite / Lupo di mare».⁸⁸⁷ La ripresa del viaggio della vita, a seguito della metafora del naufrago, corrisponde all'evidente gioia di essere un sopravvissuto, «un supersite / lupo di mare». Anche il poeta Corrado Govoni dedica una poesia al tema del naufrago: «Sul mio capo di naufrago / galleggiante sul mare nero della vita / afferrato a una tavola sfasciata / materna culla / vedo ancora ondeggiare le stelle / come un tenero ramo di mandorlo. / Luce di fuori mondo / o vertigine / degli abissi incantevoli del nulla?»⁸⁸⁸ In questo caso però non si tratta della ripresa del viaggio dopo il naufrago, come è invece per la poesia di Ungaretti; qui l'io lirico galleggia appoggiato a una tavola rotta come in un grembo materno, sul «mare nero della vita». Alla fine del componimento egli si chiede se le stelle provengano da un altro mondo oppure se sia semplicemente un'allucinazione provocata dagli abissi in cui si trova. La serie di naufragi letterari è, insomma, lunghissima. Per quanto riguarda il trattamento di questo tema nella letteratura tedesca del Novecento è doveroso menzionare il poemetto di H.M. Enzensberger, *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*,⁸⁸⁹ dove l'irritante sottotitolo – *Commedia* – gioca sia con l'evento storico della fine del *Titanic*, sia con l'allusione alla *Divina Commedia* dantesca, di cui mantiene per altro la

calma di mare sono soltanto l'aspetto mutevole di una così radicale problematicità». H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., p. 31.

⁸⁸⁶ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 15.

⁸⁸⁷ G. UNGARETTI, *Il porto sepolto (1922). Un libro inedito*, a cura di F. Corvi, Milano, Biblioteca di via Senato, 2005, p. 109. Quello del naufrago è un tema letterario vastissimo, ampiamente battuto dalla critica. Si rimanda quindi ad una bibliografia essenziale sull'argomento. Il già citato H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985 e dello stesso *L'ansia si specchia sul fondo*, Bologna, il Mulino, 1989. Inoltre si rinvia a I. VICENTINI, *Varianti da un naufragio. Il viaggio marino dai simbolisti ai post-ermetici*, Milano, Mursia, 1994. Cfr. anche la miscellanea AA.VV., *Naufragi*, a cura di L. Pranzetti, introduzione di C. Acutis, Torino, Einaudi, 1989 e AA.VV., *Naufragi*, a cura di M. Di Maio, Milano, Guerini e Associati, 1994. E ancora cfr. M. DOMENICHELLI, *Épaves: per una topologia letteraria del naufragio*, in AA.VV., *Naufragi*, a cura di L. Sanna Nowé e M. Virdis, Atti del Convegno di Studi, Cagliari 8-9-10 aprile 1992, Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. 7-46. Infine S. TEDESCHI, *Naufragio*, in AA.VV., *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenicelli, P. Fasano, Torino, Utet, 2007, vol. II, pp. 1615-19.

⁸⁸⁸ C. GOVONI, *Canzoni a bocca chiusa (1938)*, in ID., *Poesie (1903-1959)*, a cura di Giuseppe Revegiani, Milano, Mondadori, 1961, p. 511.

⁸⁸⁹ H.M. ENZENSBERGER, *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

struttura a 33 canti. Enzensberger, attraverso la descrizione del naufragio del *Titanic* esprime, con tono ironico, una critica vigorosa contro la fede nel progresso.

Il riferimento ai viaggi per mare descritti nella *Divina Commedia* si mantiene anche in Grünbein, per il quale Dante diventa un modello, come si può leggere nella nona immersione dei *Bars*, intitolata *Meerfahrt mit Dante*, che inizia con la constatazione che da Dante mai ci si potrebbe aspettare un viaggio per mare, e che le sue descrizioni dovrebbero rappresentare invece soltanto la geografia di un italiano dell'epoca, fatta di «unterirdische avernische Zonen»,⁸⁹⁰ luoghi infernali sotterranei: «stets behält der Erzähler festen Boden unter den Füßen, sieht man von ein paar kurzen Ohnmachten ab».⁸⁹¹ La terraferma tuttavia passa in secondo piano più di una volta nel corso della *Divina Commedia*, come osserva Grünbein: «Drei- oder viermal reißt der Horizont plötzlich auf, entfernt sich die Phantasie von den heimischen Küsten»,⁸⁹² come accade nelle storie di Giasone e di Ulisse. E all'inizio del Paradiso, dove Dante dichiara di voler rimanere nella sua barca, piuttosto che continuare il suo viaggio in cielo. Anche alla fine della cantica, in cielo, il poeta si concede di nuovo una riflessione sul mare, anzi dal mare, sotto le spoglie di Nettuno; è quello che Grünbein definisce un salto metaforico sorprendente, un salto che potremmo definire, sulla scorta di altre riflessioni del poeta, verticale, dall'alto verso il basso e poi dal fondo marino verso il cielo: «un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a l'impresa, / che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo»,⁸⁹³ cita Grünbein dal canto trentatré della *Commedia*.

4.2. Il valore epistemologico della poesia

Oltre al viaggio per mare e al naufragio, è possibile ritrovare, nell'opera grünbeiniana, un'ulteriore, fondamentale metafora ma soprattutto categoria poetologica, che ancora una volta si lega al *topos* acquatico: si tratta della metafora del poeta palombaro, dell'immagine costante di un poeta che si immerge e ritorna in superficie con i frutti della sua pesca acquatica, ovvero la poesia.⁸⁹⁴ Mi sembra efficace, a questo riguardo, procedere con l'analisi

⁸⁹⁰ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 37.

⁸⁹¹ *Ivi*, p. 38.

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ivi*, p. 42.

⁸⁹⁴ La poesia è infatti una sorta di «pesca marina», come si vede nel quinto componimento del breve ciclo *Grüße von unterm Vulkan*, appartenente alle *Liebesgedichte*, dove l'immagine del «dolce far niente» in viaggio di nozze durante un'escursione sulle isole davanti a Stromboli, si interseca con una riflessione sul paesaggio marino e insieme sulla poesia: «Im Rücken Quarzsand, vor uns Vulkane. Nein, Meer und / Gerücht. / Die Insellandschaft war abstrakt genug, daß wir uns / unbewußt / In ihr wiedererkannten: Moderne. Zum Glück gab / es

del componimento *Syrakus* che, partendo sempre da un luogo turistico di mare, come nel caso precedentemente analizzato di *Am Baltischen Meer*, dà spazio questa volta non tanto alla storia, ma, attraverso il mito, alla riflessione sul rapporto fra poesia e filosofia:

Was löscht den Durst, der immer wiederkehrt?
Ist es das kostbare, ein Wort wie dies limpid?
Ich stand noch nie an irgendeiner Quelle.
Doch Quellen gibt es, wie es Menschen gibt,
Und sie sind klar, durchsichtig bis zum Grund.

Fünf Mädchen nehmen eine Straße ein, das sind
Fünf Augenpaare, und sie weichen aus,
Wenn da ein fremder ihrem Blick begegnet.
Sie weichen aus und lassen sich auf niemand ein.
Und keine kennt den Name Arethusa.

Doch sind sie da und waren da und weichen aus.
Wer Philosoph ist, träumt von einer Quelle.
Wer Philosoph ist, läßt sich auf nichts ein.
Was ihm am Herzen liegt, heißt lange Wahrheit,
Die jeden Blick hält, reines Wasser, reines Licht.

Wie viele Quellen gibt es weltweit, Tausende?
Bei Izmir eine, Kemble, Monte Viso. Auf Sizilien
Fliegt eine Nymphe vor dem Flußgott unters Meer
Und bricht hervor und mündet in den Hafen.
Wie Silbermünzen schimmert das, für Augenblicke.

Kein Strom, der nicht klein angefangen hätte,
Im zarten Mädchenalter Wasserfall. Als Jüngling
Zeigt er dem Felsgebirg, der Ebene die kalte Schulter.
Entfesselt weiß er nichts mehr von der Quelle.
Er zieht die Dichter an, die scheuen Philosophen.

Ein Wort wie Wasser löscht noch keinen Durst.
Wo ist der Grund, durchscheinend bis zum Grund?
Ich bin nicht der, für den mich mancher hält,
Von Münzen träumend, Quellen und Delphinen.
Nun sag, was liegt am meisten dir am Herzen?⁸⁹⁵

Nell'*incipit* del componimento l'io lirico si domanda: «was löscht den Durst, der immer wiederkehrt?», che cosa è in grado di placare una sete che perpetuamente ritorna? La risposta,

Meeresfrüchte, / Wilder als jede Lese Frucht – Schwertfisch, Oktopus / und Langusten, / Ein Aroma von Wellenschaum, Aphrodisiaka und / vulgärem Latein. [...]». Come accadrà infatti nel diciottesimo epittaffio di *Den teuren Toten* (cfr. con p. 28) il paesaggio subisce qui un'operazione di estetizzazione tale da fare in modo che l'io-lirico riconosca nell'«Ur-topos» marino la sua modernità. I frutti della pesca marina inoltre – pescespada, polipi e aragoste – si trasformano nei referenti della poesia stessa: essi contengono insieme l'aroma delle onde, il loro carattere afrodisiaco e il ricordo di una lingua – legato alla storia del luogo da cui emergono – che non esiste più. D. GRÜNBEIN, *LB*, p. 51.

⁸⁹⁵ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, pp. 130-131.

ex negativo, è da trovare al primo verso dell'ultima strofa, in cui il poeta avvisa che «ein Wort wie Wasser löscht keinen Durst», non è la parola acqua a fermare la sete. La prima strofa in realtà è speculare all'ultima non solo in questo rapporto causale, come vedremo. L'io lirico spiega successivamente di non essere mai stato a nessuna fonte, anche se se ne possono trovare molte, «chiare e trasparenti fino al fondo». Il paragone delle fonti con le fanciulle introduce il mito di Aretusa, trasformata da Artemide in una sorgente per farla fuggire da Alfeo, innamorato di lei, che a sua volta Zeus tramuterà in un fiume permettendogli così di unirsi, in fine alla sua amata-fonte. Tutto questo preambolo culmina poi alla terza strofa, in cui l'io lirico dichiara che chi è filosofo sogna la fonte, la verità; e i poeti sono per lui «die scheuen Philosophen», timidi filosofi alla ricerca del «Grund»: «wo ist der Grund, durchscheinend bis zum Grund?», qual è insomma la verità, traslucida fino al fondo? Ma se il poeta non è quello che molti pensano, come scrive al terzultimo verso, colui che sogna tesori, fonti e delfini, allora che cos'è importante?, «nun sag, was liegt am meisten dir am Herzen?»

Il componimento *Syrakus* introduce così una questione molto importante per la poetica di Durs Grünbein, ovvero quella sul rapporto fra filosofia e poesia,⁸⁹⁶ tematizzato esplicitamente sia nelle tre meditazioni cartesiane, sia nel precedente saggio su Nietzsche,⁸⁹⁷ *Die Stimme des Denkers*, dove il poeta osserva: «Philosophie und Dichtung, im Grunde ist es die Geschichte einer unglücklichen Liebe»,⁸⁹⁸ il rapporto fra filosofia e poesia è la storia di un amore infelice. Poco dopo Grünbein aggiusta il tiro, dal momento che non si tratta di una storia d'amore infelice, ma di un tradimento, perché la filosofia non è altro che un «Nebenprodukt der großen Erzählungen»,⁸⁹⁹ come tutti sanno: ciò significa che in realtà la filosofia nasce come commento, interpretazione di un testo letterario, «Arabeske und Kommentar», «kluge

⁸⁹⁶ Cfr. con H. AHREND, »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, cit., pp. 146-147.

⁸⁹⁷ Nietzsche esercita nel poeta un certo fascino: «Ich kenne da jemanden, dem es später ganz ähnlich erging, nur daß Wahrheit zu seiner Zeit, einer durch und durch politisierten Zeit, Utopie hieß: und so schrieb er, in beinahe derselben ausgeweglosen Lage, in einem frühen Gedicht die Zeilen: »...man / sah uns nicht an wie / uns zumute war beim / Verlöschen der Ziele«. Dieser Jemand bin ich gewesen, aber das gehört schon nicht mehr hierher. Sowenig wie die Schilderung der Umstände, unter denen ich, ein ostdeutsches Schattengewächs, auf Friedrich Nietzsche stieß, damals im Tal der Ahnungslosen. Oder vielleicht doch? Aufgewachsen bin ich mit den blauen Bändchen des Alfred-Kröner-Verlags, Beutestücke von meinen Streifzügen durch diverse Dresdner Antiquariate. In der DDR gehörte Nietzsche, was heute längst vergessen ist, zu den streng verbotenen Autoren, wie lange Zeit auch Sigmund Freud und Franz Kafka ein Fall für die Giftschrankabteilungen der staatlichen Bibliotheken. Zumindest hilft er mir über einige heikle Erinnerungen hinweg, Anekdoten wie jene von der einzige Nietzschepublikation zu Lebzeiten der DDR». D. GRÜNBEIN, *Die Stimme des Denkers. Dankrede zum Nietzsche-Preis*, cit., p. 53.

⁸⁹⁸ Ibid. Per un approfondimento sulla questione cfr. con D. GRÜNBEIN, *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, cit., p. 398. E con H.G. HUCH, *Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur. Durs Grünbein Beziehung zur Kultur der Antike*, in «Akzente», 1, 2006, p. 12-27 (p. 15).

⁸⁹⁹ D. GRÜNBEIN, *Die Stimme des Denkers. Dankrede zum Nietzsche-Preis*, cit., p. 54.

Textauslegung und –deutung»,⁹⁰⁰ ma finisce con la sua più totale interdizione e con il bando dei poeti dallo stato. In un altro passaggio del suo diario, ad esempio, Grünbein si chiede se Nietzsche non sia «der verhinderte Dichter», colui che ha cercato di sciogliere l'opposizione apparente fra amore per la saggezza e poesia.⁹⁰¹ la peculiarità di Nietzsche, è infatti per Grünbein, di riuscire a muoversi fra poesia e filosofia in una «Tanz auf der Grenze, besser: im Niemandsland zwischen den beiden Reichen».⁹⁰² Un pensiero analogo sulla natura della filosofia e della poesia è ribadito anche nel saggio *Das Gedicht und sein Geheimnis*, dove Grünbein accusa i filosofi dell'interdizione della poesia: con Platone in particolare i poeti sono stati degradati al ruolo di «Wortjongleur ohne Sinn und Verstand», mentre i filosofi si sono arrogati il diritto di essere gli unici corrispondenti con gli dei dell'Olimpo.⁹⁰³ Il poeta sottolinea la questione anche in altri passaggi, in cui definisce la filosofia «la sorella minore della poesia», e poco dopo ricorda che finché il pensiero filosofico si serve di metafore, paragoni e simboli esso rimane legato indissolubilmente alla poesia, come osserva Ludwig Wittgenstein, il quale pensa: «Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten».⁹⁰⁴

Il poeta stesso vede la sua intera opera come un «continuum di pensieri centrali, a cui si consumano da molto tempo arte e filosofia»,⁹⁰⁵ ma è in particolare in *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, come ho anticipato, che Grünbein indaga il rapporto fra filosofia e poesia: che il poeta tematizzi la questione partendo da Cartesio non può certo non far pensare che questo tipo di riflessione fosse contenuto, *in nuce*, già in *Vom Schnee*, che si mostra non solo produttivo ai fini di un'analisi di tipo spaziale, come abbiamo visto, ma anche estremamente utile per comprendere gli inizi della “tarda” poetica grünbeiniana. E in effetti è lo stesso Grünbein in una recente intervista con Michael Eskin a dirlo esplicitamente, quando alla domanda sul perché consideri *Der cartesische Taucher* il suo libro più

⁹⁰⁰ Ivi, pp. 54-55. Stesse parole anche in D. GRÜNBEIN, *Das Gedicht und sein Geheimnis*, p. 86, dove il poeta afferma: «Was war geschehen? Nichts Geringeres als eine vollständige Usurpation. Im Grunde hat alles Philosophieren ganz harmlos angefangen als kluge Textauslegung und –deutung».

⁹⁰¹ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 143.

⁹⁰² D. GRÜNBEIN, *Die Stimme des Denkers. Dankrede zum Nietzsche-Preis*, cit., p. 55.

⁹⁰³ D. GRÜNBEIN, *Das Gedicht und sein Geheimnis*, pp. 85-86.

⁹⁰⁴ D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 118-119. Lo stesso pensiero è di nuovo riportato in D. GRÜNBEIN, *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, cit., p. 398, dove il poeta osserva: «umgekehrt gibt es Philosophen wie Wittgenstein, deren Arbeitshaltung in manchem jener der Dichter und Künstler ähnelt, aber nur wenige Autoren haben sich den Fall einmal näher angeschaut». Allo stesso modo, anche qualche anno prima nel diario *Das erste Jahr*, nell'annotazione del 19 Febbraio, Grünbein riflette sempre sui poeti e sui filosofi, dicendo che questi ultimi si servono di misere e «tipiche metafore filosofiche» per parlare del loro pensiero, come ad esempio la metafora della caverna (Platone), quello della freccia (Zenone), quella dell'animale acquatico per definire lo stato (Hobbes). Tutti questi filosofi avrebbero però lasciato il lavoro pesante, ovvero quello di nutrire l'apparato sensorio, assetato di immagini, ai poeti, da più parti oltraggiati. D. GRÜNBEIN, *EJ*, pp. 26-27. Cfr. anche con D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 119, dove viene riportata la stessa citazione da Wittgenstein.

⁹⁰⁵ D. GRÜNBEIN, *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, cit., p. 391.

importante, il poeta lo definisce un commento proprio al poemetto su Cartesio: »Dieses Buch ist im Grunde ein ›Kommentar‹ – zu dem Buch, das mir am meistem am Herzen liegt, dem Erzählpoem »Vom Schnee oder Descartes in Deutschland«.⁹⁰⁶ La filosofia infatti ad un certo punto, che a mio avviso si può far risalire proprio alla prima opera dedicata a Cartesio, rifocalizza l'interesse di Grünbein per la scienza nell'ottica della filosofia cartesiana, e conseguentemente del valore della poesia come «Erkenntnismittel». Il rapporto con la scienza non risulta, come ho detto, scomparso, ma piuttosto ribilanciato secondo equilibri diversi: la scienza, infatti, rimane sottoforma di «esperimento» – nella metafora del «diavoletto cartesiano» ad esempio, così come nella necessità di conferire alla poesia un valore epistemologico, facendone una specie di «Ersatz» del mezzo scientifico.⁹⁰⁷ Su quest'ultimo punto, come rileva Michael Eskin, il poeta si mostra insomma debitore alla filosofia cartesiana: «Grünbein's epistemological conception of poetry as a “comprehensive cognitive act” that proceeds according to its own “poetic logic”, which parallels and complements philosophical “logic”, equally bespeaks the poet's debt and proximity to the philosopher».⁹⁰⁸ Nelle tre meditazioni cartesiane Grünbein cerca insomma, questa volta in forma saggistica, di rifondare la poesia nella filosofia cartesiana. Il poeta pone la questione fin dall'inizio del suo scritto, in cui cita le parole che Cartesio scrive in una lettera alla contessa Elisabeth von Böhmen nel Febbraio del 1649: il filosofo è convinto che l'umore per la poesia sia causato da un eccitamento dei cosiddetti «Tiergeister» i quali agiscono sull'immaginazione, confondendola in coloro i quali non dispongono di un cervello ben funzionante («ein gut gefügtes Gehirn»),⁹⁰⁹ e rendendo quelli che al contrario ne dispongono, inclini alla poesia. A proposito della formulazione «cervello ben funzionante», Eskin chiede a Grünbein di chiarire che cosa voglia dire:

Ehrlich gesagt, war es diese Formulierung, die mich am meisten überrascht hat und die zum Auslöser wurde für alles. Monatlang ist mir diese Wendung im Kopf herumgespukt, dann habe ich mich hingesetzt und die Meditationen geschrieben. Ich interpretiere di Stelle im Licht der cartesischen Seelentheorie, die eine Weiterentwicklung antiker Temperamentenlehren ist, medizinische Erkenntnisse der Barockzeit

⁹⁰⁶ Ivi, p. 389. E poco più avanti: «Beide Bücher gehören zusammen, sie sind die zwei Seiten einer Medaille».

⁹⁰⁷ A questo riguardo rinvio al mio saggio, A. CAPPELLOTTO, *Vom pawlowschen Hund zum grenzhund Durs Grünbeins. Berührungspunkte zwischen sozialen und ästhetischen Experimenten*, cit., pp. 337-357. Muovendo dal valore dell'esperimento scientifico nell'*opus* grünbeiniano, e da alcuni esempi concreti – come il ciclo *Der cartesische Hund* oppure i componimenti *Biologischer Walzer* o ancora *Homo sapiens correctus*, o ancora il saggio *Katze und Mond* – ho cercato di fondare in Grünbein il valore epistemologico della poesia. In tutti gli esempi presi in esame si nota che Grünbein si serve di una prassi scientifica per lo più per dimostrare che laddove la scienza non può dare risposte entra in gioco il potenziale gnoseologico della poesia.

⁹⁰⁸ M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, cit., pp. 60-61.

⁹⁰⁹ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 11.

berücksichtigt und so zum Vorläufer der Psychophysik im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert wurde. Soviel ich weiß, haben wir keine Psychoanalyse, die an Strukturen der Dichtung anknüpfen würde.⁹¹⁰

Un cervello ben strutturato è per Grünbein quello capace di relazionarsi, ai tempi di Cartesio con i «colpi del sublime», mentre ai nostri giorni con quella che il poeta definisce la «pornografia del reale»,⁹¹¹ con cui fa riferimento alla cultura dei media, alla fotografia e alla televisione, insomma alla bassa cultura dell'intrattenimento che sarà, fra le altre cose, il motivo che lo porta ad inabissarsi. Per Grünbein nella filosofia cartesiana si nasconde, da più di mezzo millennio, la poesia dei moderni,⁹¹² mentre nel filosofo egli vede colui che prepara la strada a una poetica fondata antropologicamente.⁹¹³ Il discorso procede da una teoria dell'immagine, anzi della metafora, che parte da Cartesio passando attraverso Dante nella mediazione, ancora una volta, di Ossip Mandelstam. Grünbein infatti riporta le annotazioni del poeta sul *Gespräch über Dante* del 1933 in cui riflette sulla teoria dell'immagine che sta alla base della *Divina Commedia*. Il principio della filosofia cartesiana del *cogito ergo sum* diventa in Dante, secondo Mandelstam, «ich vergleiche, also ich bin»,⁹¹⁴ ciò significa che Dante si presenta come «il Cartesio delle metafore», colui che rivoluziona le immagini poetiche, le mette in movimento e le fa diventare delle variabili all'interno dell'«ontologia poetica».⁹¹⁵ Grünbein però fa un passo avanti, perché se Dante può essere paragonato a Cartesio allora anche quest'ultimo può essere paragonato a Dante: «wenn Dante der Descartes

⁹¹⁰ D. GRÜNBEIN, *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, cit., p. 390.

⁹¹¹ Ivi, p. 391.

⁹¹² D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 11. A questo riguardo è necessario precisare che per Grünbein la parola «Moderne», ha un significato piuttosto ampio, e corrisponde al fenomeno dell'incrocio di tempi diversi, che non hanno niente in comune fra loro se non il fatto che il loro accostamento crea una dimensione sovratemporale, e che «in dieser Sphäre sind Leute wie Archimedes und Einstein Zeitgenossen» (pp. 11-12). Cfr. con il capitolo 2.

⁹¹³ Cartesio per Grünbein non è soltanto colui che prepara la strada alla poesia dei moderni, ma sembra anticipare anche le più recenti scoperte in ambito neuroscientifico. Nella terminologia cartesiana, ad esempio in concetti come «Poren» o «Tiergeister» troveranno un corrispondente nelle sinapsi o negli incroci sinaptici: «vierhundert Jahre trennen und von Begriffen wie Neokortex oder Spiegelneuronen, der Anfang aber war gemacht, genau hier, mit einer Mutmaßung in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts» (p. 11). Anche il neuroscienziato Karl Popper è della stessa opinione, mentre per Grünbein la lettera alla contessa contiene già tutta una teoria sull'immaginazione da una prospettiva neurofisiologica (p. 13). Descartes insomma, oltre ad essere filosofo appare agli occhi di Grünbein uno scienziato perché fonda la sua «teoria degli affetti» su una base interamente corporea.

⁹¹⁴ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 21. Michael Eskin chiarisce che cosa Mandelstam intendesse col dire che Dante è il «Cartesio delle metafore». Mandelstam procede, secondo Eskin, dalla concezione aristotelica secondo cui non c'è differenza fra metafora e similitudine e sempre su una linea aristotelica la formula cartesiana dell'«io-penso dunque sono» deve essere tradotta nell'«io scrivo poesia, dunque sono». In questo senso Grünbein quindi si pone sulla scia di Mandelstam e di Dante, ovvero nell'idea che la poesia sia un modo di esistere. M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., pp. 163-164. Cfr. anche, sullo stesso argomento, lo studio di M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, cit., e in particolare il terzo capitolo a pp. 61-62, dove riprende gli stessi argomenti toccati nell'altro saggio.

⁹¹⁵ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 11.

der Metapher war, dann war Descartes – der Dante der Erkenntnistheorie».⁹¹⁶ In questo senso, come osserva Eskin, Grünbein fa molto di più che allinearsi alla concezione di Mandelstam perché mentre Mandelstam mantiene Cartesio un'entità storico-biografica intatta, Grünbein fa di Descartes «“the Descartes *born of metaphor*” – that is, a Descartes born of poetry, a metaphorical, poetic Descartes»,⁹¹⁷ in altre parole una creatura letteraria, come si vede benissimo in *Vom Schnee*.

4.2.1. La tradizione del poeta-sommozzatore

Chi si immerge, dunque, è il misantropo⁹¹⁸ annoiato del mondo, che Grünbein descrive nel suo diario: «Seltsam, noch immer hätte ich in Gesellschaft von Menschen lieber mich selbst kennengelernt als die meisten meiner lieben Bekannten. [...] Schrecklicher Narzißmus, finsterer misanthropischer Dunkel».⁹¹⁹ L'oscura boria misantropica, la noia di un mondo industrializzato, costringe il poeta all'immersione: «der Radikalmisanthrop sieht sich buchstäblich zum Abtauchen gezwungen».⁹²⁰ La domanda di Michael Eskin all'autore, nella già citata intervista, appare illuminante per lo sviluppo del nostro discorso: «può spiegare meglio in che senso *Il sommozzatore cartesiano* si inserisce in questa «filosofia dell'immergersi», la porta avanti e la sviluppa?». ⁹²¹ Grünbein spiega che quella dell'immersione è un'azione prima di tutto corporea, che si differenzia quindi dall'atto dello scrivere, dove il corpo invece è quasi immobile. Tuttavia, scrive il poeta, «come durante la scrittura la coscienza entra interamente in un altro ordine spazio-temporale, il corpo si

⁹¹⁶ Ivi, p. 22.

⁹¹⁷ M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, cit., p. 62. Cfr. con M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., p. 164: «In Grünbein's hands, the Descartes of metaphor becomes the Descartes [born of] metaphor – read: the Descartes born of poetry».

⁹¹⁸ Il misantropo compare anche nel componimento dal titolo *Sous les Mers*: «Nemo, auf seinem Logenplatz im U-Boot-Saal, / Der Misanthrop sah sie als Alliierte / Gegen die Gattung, die vertierte / Bei Industrie und Abendmahl». D. GRÜNBEIN, *NdS*, p. 137.

⁹¹⁹ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 99. Da qui deriva anche quella predilezione per la parola sarcasmo, che Grünbein esplicita nel diario: «Dies war gemeint, als die Griechen, vorbildliche linguistische Vorkoster, das Verb *sarkazein* prägten: das Fleisch von den Knochen trennen». E di nuovo, in un'annotazione del 5 Febbraio il poeta scrive: «Wahrscheinlich bist du ja das sarkastische Kind aus den düsteren deutschen Märchen. Industrie hat es aus dem Unterholz in die großen, unübersichtlichen Städte gelockt, und da steht es nun und hält mit weit aufgerissenen Augen nach letzte Lichtungen Ausschau. Es Kam her, um das Fürchten zu lernen, nun muß es sehen, daß der Schrecken seine heilsame Wirkung versore hat und nur mehr kalte, ununterbrochene Betriebsamkeit ist» (p. 20). Il riduzionismo tipico del primo Grünbein, dove l'io-chirurgico del poeta seziona corpi e cervelli alla maniera di Büchner e Benn si risolve, nelle ultime raccolte, in una scrittura che ricalibra motivi scientifici di cui Grünbein, più o meno seriamente, aveva intriso le sue poesie e le sue riflessioni.

⁹²⁰ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 14.

⁹²¹ D. GRÜNBEIN, *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, cit., p. 401.

arrischia, inabissandosi con pelle e capelli in un elemento estraneo».⁹²² Da questa prospettiva insomma scrivere e inabissarsi partono dallo stesso presupposto, condiviso pure dal lettore, il quale si inabissa, leggendo, in un altro mondo. E qui entra in gioco per la prima volta esplicitamente la metafora del sommozzatore, simbolo della *substantia cogitans* di cui parla il poeta:

Es hat darin eine gewisse Ähnlichkeit mit einer anderen Erfindung, die man Descartes zuschreibt und die sich bei Kindern einst großer Beliebtheit erfreute. Man sieht sie manchmal noch in Souvenirgeschäften und altmodischen Spielzeugläden. Ich meine jenen Springteufel in der Flasche, bekannt als der *Cartesische Taucher*, den man durch Druck zum Grund des Gefäßes befördert, der aber immer wieder nach oben schnell, sobald man den Gummistopfen auf der Flaschenöffnung losläßt. Genau wie dieser ist auch das Cogito-Ich einfach nicht unterzukriegen. Man begegnet ihm überall, wo Vernunft den Alltag regelt. Immer wieder treibt es hinauf an die Oberfläche der Erscheinungen. In jedem Aussagesatz springt es über kurz oder lang aus seiner grammatikalischen Deckung hervor, Widerspenstig wie es ist, wenn auch ohne Hörner und Hufe, bleibt es doch immer Charakterding, unschlagbar, ein Teil der Substanz. Descartes habe so getan, als ob wir in unserem apodiktischen reinen Ego ein kleines Endchen der Welt gerettet hätten, heißt es in den *Cartesianischen Meditationen*.⁹²³

Il diavoletto cartesiano è un'invenzione attribuita a Cartesio e, scientificamente, serve alla misurazione della pressione dei liquidi: con la pressione esercitata sul tappo di gomma della bottiglia il diavoletto scende verso il fondo del recipiente, mentre al rilascio della pressione esso torna in superficie. L'esperimento serve a Grünbein per dimostrare che il diavoletto cartesiano è come l'io-penso, che tende sempre a risalire verso la superficie dei fenomeni, così come in ogni frase, come l'oggetto del recipiente verso la sua superficie. L'io-penso e l'io-poetico hanno insomma, secondo Grünbein, qualcosa in comune, prima di tutto in quanto «weltenschaffende, welteninfragestellende Instanz».⁹²⁴ Inoltre l'anima del poeta assomiglia al diavoletto cartesiano, perché attraverso la pressione della ragione essa si muove in su e in giù:

Die Dichterseele gleicht dabei dem bereits erwähnten Flaschenteufelchen, wenn sie unterm Druck der Vernunft auf und ab tanzt. Sie ist der cartesische Taucher, der zuletzt doch immer wieder an die Oberfläche der Erscheinungen zurückfindet. Dort, dicht unter der Gummihaut, die ihr Refugium von dem wahren, unermesslichen Außenraum abtrennt, ist ihr liebster Aufenthaltsort. An dieser Stelle fühlt sie sich seit zirka siebentausend Jahren zu Hause.⁹²⁵

⁹²² Ibid.

⁹²³ D. GRÜNBEIN, *CT*, pp. 31-32.

⁹²⁴ Ivi, p. 88. In un'analisi delle metafore della soggettività nell'opera di Durs Grünbein e in particolare nel suo rapporto con la filosofia Michael Eskin chiarisce in partenza che cosa si intenda per «soggetto della poesia» o «soggetto poetico»: «more specifically, I wish the *subject of poetry* or *poetic subject* to be understood as an invented figure that in complex ways is not only continuous with but also a signal manifestation of the historical-epistemological subject». M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, cit., p. 59.

⁹²⁵ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 91.

Il poeta riconosce nel dualismo cartesiano la base di quella «terza via» («dritter Weg») che fonda la sua poetica; egli rifiuta un'arte come diretta enunciazione politica, senza tuttavia voler approdare ad una forma del discorso totalmente autoreferenziale.⁹²⁶ Così, come aveva detto ai suoi esordi, fra i paradossi dell'autonomia e dell'*engagement* egli si decise per una terza via, la quale, come indicava Wolfgang Riedel, corrispondeva a questo: «einer Suche nach positiver Erkenntnis auf dem Feld seiner Kunst».⁹²⁷

In relazione a questo ritorna di nuovo la metafora acquatica, per dire che il *cogito ergo sum* di Cartesio significa: «Jeder holt seine eigene Wirklichkeit vom Grund des Denkens (diesem trüben Tiefseeboden) herauf; jeder ist in diesem Leben eigener cartesischer Taucher».⁹²⁸ L'esperimento del diavoletto cartesiano serve in questo caso a Grünbein per dire che il corpo non è la gabbia in cui è costretta l'anima, ma la sua espressione: il diavoletto si immerge e riemerge dalla bottiglia, come l'io, che utilizza il cervello ai suoi fini (per produrre immagini poetiche). Ma che compito ha il poeta in tutto questo? Grünbein svela la questione successivamente, dichiarando che il poeta è colui che pone la lingua in uno stato di eccezione («Ausnahmestand»)⁹²⁹ La questione è ripresa anche in seguito, soprattutto nei *Bars von Atlantis*, dove l'astrazione filosofica delle meditazioni cartesiane sposta il *focus* nella realtà quotidiana di una vacanza, in cui Grünbein fa visita al museo archeologico di Paestum. La vista della tomba del tuffatore [figura 1], che risale ai tempi della Magna Grecia (tra il 480 e il 470 a.C.), è stata rinvenuta nel 1968 a sud di Paestum e presenta sulla copertura la scena di un tuffo, totalmente estranea all'arte dell'epoca. Sentiamo come descrive Grünbein questa visione:

Gegenüber nämlich, in einer Ecke des lokalen *Museo Archeologico*, in Form einer schlichten Zeichnung. Sie zeigte das sportliche Profil eines Mannes, der von einem Turm herunter ins Wasser springt, für immer im Flug erstarrt. Dargestellt war genau der Moment, da ein Mensch den festen Boden unter den Füßen aufgegeben, das neue Element aber noch nicht erreicht hatte. [...] Ein Schildchen wies ihn als die »Tomba del Tuffatore« aus – was im Deutschen lange Zeit als Grab eines Tauchers übersetzt wurde. Doch mußte er richtigerweise wohl Grab des Turmspringers heißen. Man konnte sich gut vorstellen, wie die Verwechslung zustande gekommen war. Bei flüchtiger Betrachtung zeigte das Bild eine Unterwasserlandschaft.⁹³⁰

⁹²⁶ F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 34.

⁹²⁷ D. GRÜNBEIN, *Ameisenhafte Größe*, cit., p. 13.

⁹²⁸ Ivi, p. 106.

⁹²⁹ Ivi, p. 117.

⁹³⁰ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 21.

Il poeta pone l'accento, nella sua descrizione, sul fatto che il disegno cattura l'attimo di



«transito», in cui il tuffatore è sospeso in aria, nella fase di passaggio fra la terraferma ed il mare. Grünbein non manca poi di sottolineare come la tomba del «tuffatore» («Turmspringer») sia stata resa, a causa dell'errata traduzione tedesca, come tomba del

«sommizzatore» («Taucher»): a creare il *qui pro quo* è responsabile il disegno del paesaggio circostante, che in effetti può essere facilmente scambiato per un paesaggio marino. Il tuffatore è, alla luce di questo, prima di tutto il poeta, colui che lascia la terraferma per inabissarsi nella profondità dell'immaginazione e della lingua. È Grünbein stesso, nel ricordo di un corso di *diving* in Italia,⁹³¹ oppure quando in Turchia ha visitato le rovine di una città inabissata: «alle die aufgestauten Atlantis-Phantasien schienen in diesen Momenten aufs neue belebt».⁹³²

Nella «Schwammtaucherboot»,⁹³³ il poeta vede in sostanza coloro che come lui sono pronti all'immersione, come racconta con il suo consueto piglio ironico in un componimento inedito, in cui associa la sua esperienza personale a quella di alcuni filosofi del passato:

[...]
Sie alle sind aufgebrochen zu einer Rundfahrt ins Blaue,
Fraglos herbeigeeilt, denn die Erde ist flach.
Mr. Lucas Lucretius aus Idaho, Materialist,
Plus Assistentin, ein dänischer Logiker, der nichts ißt,
Monsieur Anaximander vom Collège de France,
Im Bikini Diotima, ihr Nabel die Sensation an Deck,
und ein schwiegssamer Herr aus Chile mit Ziegenbart –
Spezialisten aus allen Sphären der inneren Ozeanologie,
Unter dem Baldachin eine buntgemischte Gesellschaft.⁹³⁴

Gli specialisti della «innere Ozeanologie» sono filosofi: Lucrezio, Anassimandro o Diotima sono ripescati dal passato e immersi in una realtà postmoderna per dire, oggi, che la filosofia è poesia. L'immagine è ripresa anche in un'altra poesia di un ciclo delle *Liebesgedichte* intitolato *Griße von unterm Vulkan*. Di nuovo il movente della poesia appare un evento

⁹³¹ Ivi, p. 36.

⁹³² Ibid., p. 36.

⁹³³ D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, cit., p. 94.

⁹³⁴ Ivi, p. 95.

contingente – in questo caso un'escursione durante il viaggio di nozze in Italia – ma presto il poeta abbandona l'immediatezza del presente per calarsi nelle profondità marine:

Tauchen bei ruhiger See. Wiedersehen mit den klugen
Langusten,
Die Verstecken spielten im Felsgestein, Vorsokratiker,
Philosophen.
Ihr Dasein da unten war hart, Krustentiere. Die gepanzert
Robusten
Wußten viel von Odysseus, von toten Helden und
Schiffskatastrophen.
Dazu gab es Wassermusik, die Suite vom Unheimlichen
langer Beine:
Gamberi, Instrumente auf Stacheln, füllten den weiten
Tuffsteinsaal.
Überall Stummfilmschatten, lidlose Augen, und keines
das weinte.
Vorm Einschlafen Fische, vom Nachttischlicht an
die Wände gemalt.⁹³⁵

L'*incipit* della poesia presenta l'io-lirico che si immerge nel mare calmo: una volta sottacqua egli si trova a tu per tu con gli abitanti del mare, che in questo caso sono «intelligenti aragoste». La prosopopea continua al verso successivo, dove gli stessi animali, che «giocano a nascondino» fra le rocce, sono chiamati, significativamente, «Vorsokratiker, / Philosophen», esseri che conoscono la storia di Ulisse, di eroi morti e di naufragi. L'immersione del poeta-palombaro continua nella visione fantastica di un concerto sottomarino di «Wassermusik», all'interno di una «sala di tufo».

Dei due poeti italiani precedentemente presi in esame sono conosciuti non solo i naufragi, ma anche le loro immersioni poetiche di poeti-palombari. Ungaretti ad esempio, scrive in *Porto sepolto*: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde / Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d'inesauribile segreto».⁹³⁶ Da una parte l'autore ricorda in queste righe i giorni della sua infanzia, dall'altra evoca una civiltà antichissima e insieme l'immagine di un grembo materno, nel quale si immerge per riportare successivamente in superficie i versi. Il motivo dell'immersione, intesa come ricerca della parola poetica da riportare in superficie, è ripreso anche da Corrado Govoni, il quale nelle sue *Rarefazioni* schizza in una tavola parolibera la figura di un poeta palombaro⁹³⁷ che si inabissa nei fantasmi prodotti dalla propria fantasia – un po' come accade a Grünbein nel testo precedentemente

⁹³⁵ D. GRÜNBEIN, *LG*, p. 52.

⁹³⁶ G. UNGARETTI, *Il porto sepolto* (1922). *Un libro inedito*, cit., p. 133.

⁹³⁷ C. GOVONI, *Rarefazioni* (1915), in ID., *Poesie* (1903-1959), cit., p. 1282.

analizzato – rimanendo collegato alla superficie grazie a una specie di cordone ombelicale.⁹³⁸

Il palombaro govoniano si muove poi in un fondale affollato di presenze, come si può vedere dalla figura, e il dato realistico viene meno a causa delle parole che affiancano il disegno.

Pochi anni più tardi, negli *Statische Gedichte*, sarà Gottfried Benn a riproporre ancora una volta la metafora dell'immersione: nel componimento *Après-lude*, infatti, il poeta descrive un individuo, che, per definizione, deve essere in grado di immergersi: «tauchen muß du können, muß du lernen», recita l'imperativo dell'io lirico al primo verso. In realtà sembra però che nella poesia di Benn l'io lirico non si immerga solo nei fondali della sua fantasia come accade per Govoni, e in parte per Grünbein, ma che «abtauchen» sia in questo caso sinonimo di *Widerstand*, di resistenza, di protezione, di rifugio contro una realtà variabile, fatta una volta di felicità e l'altra di umiliazioni.⁹³⁹ La tradizione del poeta palombaro arriva poi fino ad Hans Magnus Enzensberger, il quale nel 1978 compone una poesia dal titolo *Botschaft des Tauchers*:⁹⁴⁰ L'io-lirico in questo caso non è colto nel momento del passaggio, ma si trova già come il palombaro di Govoni, immerso nelle profondità marine, «im milchigen abgrund». Solo, «con il cuore come un profeta», riflette su quello che si trova nella superficie: la seconda stanza, infatti, descrive la società effimera del consumismo, di cui «oben im Licht» diviene palese tutta la superficialità di una cultura dell'intrattenimento e di una politica incurante. Nella stanza successiva invece il mondo della luce viene contrapposto a quello buio del fondo marino – «unten im Dunkel» – dove il palombaro «inglorioso», con il suo scafandro argenteo, nel silenzio del fondale rifiuta il mondo superficiale e trova, da lì, la forza per lanciare un'ambasciata: «CQ CQ an alle! an alle!», grida muto in alfabeto Morse, secondo cui CQ indica la chiamata generale ad ogni stazione. L'io lirico prende poi la parola in prima persona e lancia un appello, a chiunque sia in ascolto, per raccontare cosa abbia compreso durante la sua immersione: bisogna liberarsi da ogni vincolo e allo stesso tempo auspicare a un ricongiungimento con la natura.

Gli abissi marini però non rappresentano soltanto un luogo di protezione, un rifugio dal mondo superficiale e una fonte di ispirazione poetica, come accade al capitano Nemo nel suo nautilo, il quale, deluso da un'umanità che ha colonizzato la terra, si rifugia nel mare.⁹⁴¹ Il mare è anche terra incognita, luogo misterioso che può diventare ricco di pericoli. In uno dei componimenti pubblicati sulla rivista *mare* il sommozzatore non è più soltanto l'eroe glorioso

⁹³⁸ V. DI MARTINO, *Figurazioni dell'acqua nella poesia italiana del primo Novecento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2007, pp. 13-14.

⁹³⁹ G. BENN, *Sämtliche Werke*, a cura di Gerhard Schuster, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986, Band 1, Gedichte 1, p. 306.

⁹⁴⁰ H.M. ENZENSBERGER, *Landessprache*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960, pp. 64-65.

⁹⁴¹ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 14.

che si inabissa per riemergere dall'acqua con la sua pesca poetica, ma durante la sua ricerca, può rischiare di ferirsi:

Die Hand unter Wasser sucht Halt
An dem einen, dem anderen Findling.
Sie stößt auf die Muschel, rasierklingscharf.
Auf den Seeigel, den schrundigen Fels.
Das ist der Griff in die Messerkiste
Des Sushi-Kochs. Blut perlt hervor,
Zeichnet scharf die Fünf-Finger-Kontur.
[...]
Die Augen nun wandern suchend umher,
Stoßen auf andere Augen, weit aufgerissen.
Gesichter wie Anzeigetafeln, entleert
Von jeglicher Botschaft außer der einen:
Verzieh dich, Taucher. Dies ist unser Meer.
Hier gehörst du nicht hin. Den Stummen
Machst du nichts vor, Lungenatmer du,
Japsend am Grund, mit der blutenden Hand.⁹⁴²

Il mare può dunque diventare ostile al sommozzatore; inoltre non è detto che l'ambasciata marina corrisponda sempre, come nell'idea di Enzensberger, a qualcosa che proviene da colui che si immerge. In questo caso infatti il sommozzatore torna in superficie con una ferita nella mano, monito del mare stesso, che gli ricorda di essere un estraneo in quel mondo. Il testo culmina nell'immagine di un individuo che è addirittura deriso dal mare, che lo svela nella sua ipocrisia di «Lungenatmer», colui che respira dai polmoni e che si aggira, nelle profondità marine, con una mano sanguinante.

La stessa variante del «tauchen» come atto rischioso è ripresa anche, come nota J. Wesche, nel diciottesimo epitaffio appartenente alla raccolta *Den teuren toten*, in cui un sommozzatore troppo audace si immerge nell'acqua per poi essere vittima dell'attacco di uno squalo. Wesche aggiunge, in questo caso, che lo squalo viene presentato nel componimento in quanto «topos biologico»; esso è un simbolo che appartiene al tradizionale repertorio iconografico delle paure della civiltà.⁹⁴³

Daß sich beim Weißen Hai
Der Oberrand des Mauls weit übers Zahnfleisch schiebt,
War lange Inbegriff des Häßlichen und Aggressiven.
Wie wenig Grund zur Angst
Für Schwimmer oder Surfer, selbst für Tiefseetaucher
Gegeben sei, betonten Meeresforscher immer wieder.

⁹⁴² D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, cit., pp. 94-95.

⁹⁴³ J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, cit., p. 220.

Das alles nützte einem Herrn
 Aus Finnland, unterwegs durch die Karibik, wenig.
 Sein Ehrgeiz, weit hinauszuschwimmen zum Korallenriff,
 Allein bei ruhiger See,
 War so unstillbar, daß ihn nichts zurückhielt. Angelockt
 Von Schwärmen blauer Fische, trieb er weit von Ufer ab,
 Zuletzt nurmehr ein Punkt,
 Um den sich still ein Wirbel bildete, aus Rückenflossen
 Ein Zug aus Kurven und Hyperbeln, geometrisch elegant.⁹⁴⁴

In questa poesia si riconosce già la forza di attrazione che il paesaggio naturale sottomarino esercita e che risucchia l'io lirico verso l'origine della vita, e nel contempo verso la morte. Micheal von Albrecht afferma che l'acqua è sia «Leben gewährend» sia «Leben zerstörend», come risulta chiaro da questo componimento, elemento insieme di vita e di morte.⁹⁴⁵ Alla fine del testo il sommozzatore viene ridotto ad un punto geometrico, mentre le pinne dorsali dello squalo si tramutano in un tratto di curve e iperboli geometricamente elegante. Il processo che attua Grünbein in questa miniaturale «Tragikomödie»⁹⁴⁶ quindi parte dalla *Naturwahrnehmung* in tutta la sua forza bruta («war lange Inbegriff des Häßlichen und Aggressiven») per arrivare alla sintesi geometrica di quella forza grazie a un processo di estetizzazione.⁹⁴⁷

Sulla base di quanto detto in questa ultima parte, sembra insomma che l'inabissamento non sia un'attività immune da pericoli. Ritornando alla tomba del tuffatore si può dire che le connotazioni che essa assume siano diverse: oltre che metafora della creazione poetica, come vedremo nella prossima sezione, si tratta, prima di tutto di una tomba, quella del sommozzatore ferito alla mano oppure attaccato dallo squalo. Il tuffatore si sta per inabissare nel regno dei morti – «hier war einer unterwegs ins Totenreich, in die Unterwelt», avverte Grünbein nei *Bars* –⁹⁴⁸ ecco perché nel finale della poesia *Kosmopolit* viaggiare significa pregustare l'inferno.

⁹⁴⁴ D. GRÜNBEIN, *TT*, p. 28.

⁹⁴⁵ M. VON ALBRECHT, *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in B. SEIDENSTICKER (a cura di), *Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin [u.a.], de Gruyter, 2001, pp. 100-116 (p. 108): «so ist die wechselseitige Bedingtheit (und daher letztendliche Untrennbarkeit) von Werden und Vergehen, Geburt und Tod durch Verwendung des gleichen Bildes (Wasser) zur Evidenz erhoben».

⁹⁴⁶ J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, cit., p. 221.

⁹⁴⁷ *Ibid.*

⁹⁴⁸ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 22.

4.2.2. «Das Bild ist ein Empортаuchen aus der Sprache»

Dopo che è stato chiarito il significato della metafora dell'immersione del poeta è necessario prendere in esame il referente di questa immersione: la poesia. Se, infatti, il poeta compie un movimento dall'alto verso il basso e viceversa, allora si può dedurre che anche la poesia sia verticalità. E in effetti è lo stesso Grünbein a confermare l'ipotesi:

Und einmal wird von seiner Arbeit gesagt: »Das dichterische Bild ist ein Empортаuchen aus der Sprache, es ist immer ein wenig über der bedeutungsgebundenen Sprache. Wer Gedichte erlebt, macht also die heilsame Erfahrung des Empортаuchens. Gewiß ist es ein Empортаuchen von geringer Tragweite. Aber diese Momente wiederholen sich; die Dichtung versetzt die Sprache in den Zustand des Empортаuchens.⁹⁴⁹

L'immagine poetica viene qui definita un emergere in superficie dalla lingua, un elevarsi della stessa al di sopra del suo significato ordinario. È la stessa cosa che il poeta alcuni anni prima scriverà in *Mein babylonisches Hirn*, dove parlando delle qualità della poesia spiega che essa emerge dal borbottio della lingua e si imprime nella memoria, al di sopra del tempo e dello spazio: «auftauchend aus dem Gemurmel, stellt es die Verbindung her zu jenem ortlosen, unendlich ausgedehnten Gedächtnis, einer Sphäre jenseits von Biographie und Geographie».⁹⁵⁰

Come ho chiarito nell'introduzione di questo lavoro l'«abtauchen» e l'«auftauchen» dell'immagine poetica non fanno parte soltanto degli ultimi lavori, dove il tema viene trattato esplicitamente, ma si trovano altri testi precedenti in cui si rileva la stessa poetica e la stessa idea di verticalità. Come osserva Micheal Eskin in un altro componimento da *Erklärte Nacht* la metafora è sempre definita in un movimento fisico, insieme di orizzontalità e verticalità, che ancora una volta coinvolge l'elemento acquatico:

Der Vers ist ein Taucher, er zieht in die Tiefsee, such nach den Schätzen
Am Meeresgrund, draußen im Hirn. Er konspiriert mit den Sternen.
Metapher sind diese flachen Steine, die man aufs offene Meer
Schleudert vom Ufer aus. Die trippelnd die Wasseroberfläche berühren,
Drei, vier, fünf, sechs, Mal im Glücksfall, bevor sie bleischwer
Den Spiegel durchbrechen als Lot. Risse, die durch die Zeiten führen.⁹⁵¹

Che cos'è il verso? Di nuovo, è un sommozzatore, che nelle profondità marine cerca i tesori dei fondali.⁹⁵² La metafora, invece, come una pietra piatta lanciata dalla riva, rimbalza molte

⁹⁴⁹ Ivi, p. 61.

⁹⁵⁰ D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, cit., p. 29.

⁹⁵¹ D. GRÜNBEIN, *EN*, p. 145.

volte sulla superficie (marina) del tempo per poi infrangere questa superficie cadendo come un filo a piombo («Lot»). Eskin rileva che in questo modo Grünbein «riconcettualizza la metafora, che ha sempre funzionato, tradizionalmente, come un tropo *semantico*, in termini di *temporalità* – come una figura del tempo piuttosto che logica». ⁹⁵³

Accade ad esempio nel componimento *Remora*, appartenente alle *Strophen für übermorgen*, dove l'immagine del sommozzatore cartesiano viene affiancata a quella di una poesia che nasce dall'atto dell'immersione: «Im Schädelinnern wie im Meerestiefen abgetaucht, / Ist sie die eine, die kein Artensterben je bedrohte». ⁹⁵⁴ Immergersi all'interno del cranio è come immergersi nelle profondità marine senza alcuna paura della morte. Ma anche nel testo successivo intitolato *Aus den arktischen Kriegen*, sempre appartenente alla stessa raccolta, viene tematizzata la stessa questione:

Und eines Tages taucht man aus der Dichtung auf
Wie aus dem Meer ein Eisberg, und im Logbuch steht:
Am Morgen Kurs geändert Richtung Nord-Nord-Ost.
Das Herz dreht bei. Das Wasser färbt sich blauwalblau.

Dann wird zum Imperfekt in fernen Hirnregionen,
Was täglich Aufbruch war und Sensation, Entdeckungsfahrt.
Wie Packeis näher rückt die halbe Wahrheit – Prosa.
Und friert ihn ein, auf rauen Lippen, den Gesang. ⁹⁵⁵

«E un giorno si emerge dalla poesia / come un iceberg dal mare [...]», scrive il poeta, che coglie questa volta il momento dell'emergere dell'immagine che come un *iceberg* galleggia sulla superficie marina. In questa poesia non si riscontra soltanto il movimento verticale della poesia, ma ancora una volta quello orizzontale, nell'immagine del diario di bordo di una barca, dove viene annotato un cambio di direzione, e dove le esperienze di viaggio diventano ricordi («dann wird zum Imperfekt in fernen Hirnregionen»). ⁹⁵⁶

Chiarito il significato dell'immagine poetica come un emergere dalla lingua, allora bisognerà vedere che cosa precisamente si intende con immagine poetica, o metafora, per Grünbein. Egli procede dall'etimologia della parola, di cui si rende conto per la prima volta durante un viaggio in Grecia, nel momento in cui vede passare un camioncino da trasloco che porta la

⁹⁵² Cfr. H.G. HUCH, *Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur. Durs Grünbein Beziehung zur Kultur der Antike*, cit., p. 14.

⁹⁵³ M. ESKIN, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, cit., p. 174.

⁹⁵⁴ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 149.

⁹⁵⁵ Ivi, p. 150.

⁹⁵⁶ Anche nelle *Liebesgedichte* appare un componimento che per alcuni versi ricorda *Aus den arktischen Kriegen*: si tratta di *Im Fjord*, dove l'immagine riportata dal poeta è quella di se stesso seduto sulla roccia sporgente di un fiordo, che rimira lo spettacolo di una balena che emerge dall'acqua. La prospettiva, a differenza dell'altro componimento, è esterna, ma la tematica è identica. D. GRÜNBEIN, *LG*, p. 69.

scritta *Metaforai*, e che gli fa capire quale sia il significato pratico di questa parola. «Die Figur war gerade dabei, aus dem Bild zu fallen»,⁹⁵⁷ e della metafora viene ritrovato, fuori da se stessa, il suo significato originario:

Was ist die Wirkungsmoment einer Metapher? Ist es, wie manche Philosophen meinen, ihr genuiner Autismus, der sie so rätselhaft und gerade darum verführerisch macht? Sind Metaphern, als bloße sprachliche Produkte, ganz auf sich selbst bezogene Vorstellungen, in sich gekehrte Bilder mit einem allenfalls losen Bezug zur Außenwelt? Wir wissen, was der Begriff zu bedeuten hat: Man nimmt ein Dies für ein Das. Die eine Vorstellung wird, nach dem Prinzip des Quidproquo, durch eine andere ersetzt mittels eines Kniffs, beinah Taschenspielertricks, der sich Übertragung nennt. Das ist, wie wir wissen, der ursprüngliche Wortsinn des griechischen *metaphoros*. Und je entfernter das Verhältnis der beiden Seiten einer Metapher ist, je weiter der Sprung vom Quid zum Quo, um so stärker der Überraschungseffekt. In Athen sah ich einmal in einer Seitenstraßen einen Möbelwagen, der die Aufschrift *Metaforai* trug. Er stand da mit geöffneter Ladefläche, und auf dem Bürgersteig waren die Umzugsgüter übereinandergehäuft. Seither will mir die praktische Bedeutung des Wortes nicht mehr aus dem Sinn. Eine Metapher ist also ein Umzugswagen, sie schafft Bedeutungslasten von hierin nach dorthin, und im Fahrerhaus sitzen die Dichter und palavern und steuern.⁹⁵⁸

Creare una metafora vuol dire prendere «ein Dies für ein Das» secondo il principio del *quid pro quo*, del prendere una cosa per un'altra. Il poeta precisa, come fa anche nel saggio *Katze und Mond*,⁹⁵⁹ che più grande è il salto dal *quid* al *quo*, più lontano è il rapporto fra i due estremi di una metafora, più grande è l'effetto sorpresa della poesia e di conseguenza più efficace è l'immagine poetica. Le riflessioni sono analoghe anche nelle meditazioni cartesiane, in cui della lingua poetica l'autore sottolinea l'efficacia, di nuovo, in termini di campo elettromagnetico, di «Ausnahmezustand» della lingua:

Das alles mag sehr weit hergeholt scheinen, tatsächlich aber liegt hier der Schlüssel zu einem magischen Zwischenreich, in dem auch die Worte des Dichters zum Leben erweckt werden. Denn im Gedicht geht es nicht nur um bloße Wörterbuchworte, sondern solche mit einer bestimmten psychischen Ladung. Die Vokabel des Verses stehen in einem elektromagnetischen Feld, ihre Operatoren könnten daher eben jene Lebensgeister sein oder etwas Entsprechendes, von dem uns vor Zeiten die Schamanen erzählten, erst gestern die Physiker – und heute, in ihrer Terminologie, die Hirnforscher.⁹⁶⁰

⁹⁵⁷ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 23.

⁹⁵⁸ Ivi, p. 16.

⁹⁵⁹ Nel saggio *Katze und Mond* l'autore pone ancora una volta l'accento sull'etimo *metaphoros*, mentre paragona le metafore a delle lappole che il poeta porta con sé, in quanto ambasciatore, mediatore tra due mondi, «zwischen Antike und X»: «über und über mit imaginären Kletten bedeckt, naft er [der Dichter] mit seinem Körper für den Transport der Worte. Er ist der Zwischenträger, der Überträger zwischen dieser und einer anderen Welt, und die Klette ist eine unsichtbare Metapher, getreu dem griechischen Wortsinn von *metaphoros*». D. GRÜNBEIN, *Katze und Mond*, cit., p. 60.

⁹⁶⁰ D. GRÜNBEIN, *CT*, p. 116. Grünbein si esprime in maniera analoga anche altrove: «Das Wort niemals unter keinen Umständen aus seiner Grundspannung, seiner existentiellen und intelligiblen Bipolarität zu entlassen scheint mir das wichtigste am dichterischen Prozess». D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, cit., p. 30. Anche nel saggio che dedica a R.M. Rilke il verso è analogamente definito: «typisch für die Verskonstruktionen seiner

Nella poesia, scrive Grünbein, non si tratta di semplici parole, ma di quello con una specifica carica psichica.⁹⁶¹ I vocaboli stanno, all'interno del verso, come in un campo elettromagnetico, mentre i loro operatori potrebbero essere sia i «Lebensgeister» di cui parlava Cartesio, oppure qualcosa a loro corrispondente, di cui parlavano gli sciamani, i fisici, e oggi nella loro terminologia i neuroscienziati. L'importante è che alla fine la poesia si palesi come quella «lezione sulla base cranica» di cui egli scriveva nell'omonima raccolta⁹⁶² e nel saggio *Mein babylonisches Hirn*:⁹⁶³ «la più alta forma di energia semantica», dirà di nuovo nel diario, «è la poesia».⁹⁶⁴

Egli ad esempio, nel saggio *Katze und Mond*, si richiama ad un esperimento psicolinguistico: tramite elettroencefalogramma, si è misurata l'ampiezza della carica elettrica cerebrale mentre il soggetto pronunciava prima una frase semplice come «die Katze fängt die Maus» e in seguito una frase improbabile come «die Katze fängt den Mond».⁹⁶⁵ Il risultato dell'esperimento fu, che il potenziale impiegato durante l'enunciazione della seconda frase era maggiore:

Jetzt war die Amplitude schon weitaus stärker. Es zeigte sich, dass die neuronalen Potentiale im Satzverlauf von *Katze* zu *Mond* um ein vielfaches höher lagen als die von *Katze* zu *Maus*... Hier ein bloßer Assoziationsschritt, dort ein Gedankensprung. Die Besonderheit der an das sprachliche Großereignis anschließenden Amplitude wurde im EEG der Versuchsreihe mit dem *Faktor N 400* bezeichnet.⁹⁶⁶

Nel primo enunciato quello che veniva azionato all'interno del cervello dell'individuo era un semplice processo di associazione («Assoziationsschritt»), mentre per quanto riguarda la

reiferen Jahre ist ihre Grundspannung, wahrhaft eine Art Muskeltonus, insofern hier das Wort mit dem Nerv kurzgeschlossen ist und wie ein solcher reagiert – das heißt, immerfort auf Entladung drängt». D. GRÜNBEIN, *Ein kleines blaues Mädchen. Zu Rainer Maria Rilkes »Das Karussell«* in ID., *GuG*, pp. 84-94 (p. 86).

⁹⁶¹ È utile ricordare che nel saggio *Mein babylonisches Hirn* l'autore fa riferimento proprio alla doppia natura della parola, che da una parte ha un'origine fisica («Denn das Wort ist physischen Ursprungs», p. 18), ma dietro di essa sta l'atto psichico («hinter ihm steht der psychische Akt», p. 25), come insegna Ossip Mandelstam (p. 26). D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, cit.

⁹⁶² Cfr. in particolare con il quinto componimento della raccolta. D. GRÜNBEIN, *SBL*, cit., p. 105: «Unterm Nachtrand hervor / Tauch ich stumm mir entgegen. / In mir rauscht es. Mein Ohr / Geht spazieren im Regen. / Eine Stimme (nicht meine) / Bleibt zurück, monoton. / Dann ein Ruck, Knochen, Steine. / ... Schädelbasislektion».

⁹⁶³ D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, cit., p. 20.

⁹⁶⁴ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 78.

⁹⁶⁵ Esperimento di cui fa menzione sempre nel saggio *Mein babylonisches Hirn*, perché ad un certo punto, parlando della poesia come *Widerstand* contro l'oblio imposto dallo scorrere del tempo, egli annota le caratteristiche che aiutano, nel testo poetico, a fondare questa resistenza, fra cui gli elementi prosodici ma anche quelli che coinvolgono le relazioni nominali, «nach denen zwar Katze und Maus niemals aber Katze und Mond zusammengehören». D. GRÜNBEIN, *Mein babylonisches Hirn*, cit., p. 27.

⁹⁶⁶ D. GRÜNBEIN, *Katze und Mond*, cit., p. 57.

seconda il cervello procedeva attraverso un salto concettuale («Gedankensprung»). La carica elettrica particolarmente alta relativa a *Katze* e *Mond* fu denominata, convenzionalmente, *Faktor N 400*. Questo esperimento è servito a Grünbein come esempio, per affermare che la poesia acquista significato nel momento in cui scatena nel cervello di chi la sente o la legge, un effetto analogo alla seconda frase.

Wirksame Dichtung, so glaube ich, ging immer vom zweiten Fall aus, von einem Riesensprung über lexikalische Spalten. Sie gehorcht ihrer eigenen semantischen Paralogik, die das denkbar Entfernte zusammenruft, das beinahe Unvereinbare nebeneinanderstellt. Je weiter und unerwarteter diese Sprung, je größer also der *Faktor N 400* in einer Zeile oder in einer Silbenfolge, um so geräumiger sind Vers oder Prosa.⁹⁶⁷

Egli precisa che a tal fine non sono necessarie soltanto delle formulazioni straordinarie, ma anche l'accostamento di fenomeni e discorsi differenti e lontani tra di loro.⁹⁶⁸ La paralogica alla quale la poesia ubbidisce consiste proprio nel richiamare insieme elementi tra loro distanti. Tutto questo giustifica come lo scopo del poeta sia quello di cercare delle nuove metafore, funzionali alla sua poetica. Mentre Grünbein descrive le caratteristiche delle immagini poetiche egli fonda, nello stesso tempo, una sua teoria della ricezione basata sull'«Überraschungseffekt» che deve suscitare la poesia nel lettore.

Amelia Valtolina riflette sul rapporto fra parola e figura in Durs Grünbein, e vede la sua opera tesa alla riabilitazione della «sostanza metaforica dell'immagine».⁹⁶⁹ La categoria del transito, espressa in vari componimenti – soprattutto delle *Strophen für übermorgen* – diviene secondo la germanista il fondamento di questa riabilitazione: se da una parte i transiti grünbeiniani non possono essere cristallizzati nella formula del richiamo intertestuale, ma sono piuttosto «metafore dell'immaginario poetico».⁹⁷⁰ La riabilitazione della metafora che costruisce Grünbein è, come osserva Valtolina, a «sua volta metaforica»:⁹⁷¹ la tomba del tuffatore rappresenta, invero, una metafora della metafora. Sul perché la metafora divenga oggi fondamento di una poesia che è «abisso di inquietudine e incertezza»⁹⁷² l'autrice risponde verso la fine del suo studio: perché il transfert è transitorietà non solo delle immagini, ma

⁹⁶⁷ Ibid.

⁹⁶⁸ Ivi, p. 55. Anche in F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, p. 50.

⁹⁶⁹ A. VALTOLINA, *Parole con figura. Avventure dell'immagine da Friedrich Nietzsche a Durs Grünbein*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 110.

⁹⁷⁰ Ivi, p. 117.

⁹⁷¹ Ivi, p. 118.

⁹⁷² Ivi, p. 122.

anche della transeunte esistenza umana, come era stato osservato alla fine della sezione precedente.⁹⁷³

4.3. Acqua, «eine Rückbesinnung auf die schönen Wochen im Uterus»

La poesia grünbeiniana appare, secondo J. Wesche, che tenta di indagare il significato di alcuni «Biotopoi» grünbeiniani, poesia biologica,⁹⁷⁴ concetto ripreso direttamente da quanto afferma Grünbein alla fine della terza lettera che scrive da Berlino nel 1991, intitolata *Brief über Dichtung und Körper*. In questo testo l'autore si concentra per lo più sul valore mnestico di una poesia fondata sul corpo, inteso come organo sia di produzione che di ricezione poetica, ma alla fine getta le basi di una poesia biologica, «einer biologischen Poesie»,⁹⁷⁵ di cui uno dei padri fondatori è a suo dire Ossip Mandelstam. Wesche ritiene tuttavia che il prestito di motivi tratti dalla biologia non possa essere interpretato come una semplice ricezione delle «Naturwissenschaften» nella poetica dell'autore facendola diventare una poesia biologica *stricto sensu*. Lo studioso parla in maniera appropriata di «ästhetische Positionierung von Wissen im Rahmen von Denkbildern»,⁹⁷⁶ ovvero di un riposizionamento del sapere scientifico nell'ambito di rappresentazioni poetiche. Lo studioso ritiene che il riferimento alla biologia nella poesia di Durs Grünbein sia riscontrabile almeno in quattro livelli: alcune prassi scientifiche vengono tradotte nel testo poetico; in secondo luogo alcuni testi si servono del sapere biologico; la biologia inoltre può diventare referente poetico. Il quarto punto, da cui si svilupperà l'analisi di Wesche, parte invece dalla tesi secondo cui la poesia si appropria di alcuni temi tratti dalla biologia per sottoporli al suo punto di vista, grazie a una specie di «Wissenstransfer»:⁹⁷⁷ «„Im Meer“, sagt Durs Grünbein, „überschneiden sich verschiedene Diskurse. Der erste ist: Alles Leben kommt aus diesem Meer, und wenn man unten ist, kann man sich dann plötzlich besser vorstellen». ⁹⁷⁸ Immergersi infatti, oltre che essere un viaggio poetologico, alle origini della poesia e dell'immaginazione, assume nella poetica di Durs Grünbein un altro significato. Le acque infatti, come osserva Gaston Bachelard, hanno un carattere «quasi sempre femminile [...]». Vedremo così la profonda

⁹⁷³ Ivi, p. 113.

⁹⁷⁴ J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, cit., p. 218.

⁹⁷⁵ D. GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, cit., p. 45.

⁹⁷⁶ J. WESCHE, *Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression*, cit., p. 237.

⁹⁷⁷ Ivi, p. 219.

⁹⁷⁸ D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, cit., p. 100.

maternità delle acque».⁹⁷⁹ Anche per Grünbein immergersi vuole dire anche per lui fare ritorno all'utero materno, come spiega nei *Bars von Atlantis*:

Tauchen ist eine Rückbesinnung auf die schönen Wochen im Uterus. Anders gesagt, eine auf Technik gestützte Meditation über den verlorenen paradiesischen Zustand: der vor der Geburt. Erwachsene Menschen in bunten Strampelanzügen (Neopren), die sich das Mundstück ihres Atemgerätes wie einen Schnuller ins Gesicht stecken, hinter ihren Silikon-Masken zufrieden mit den Augen rollend, das ist Tauchen. Nur Banausen würden solch magisches Tun mit einer gewöhnlichen Sportart verwechseln, irgendeinem Schneller, Höher, Weiter – respektive Tiefer.⁹⁸⁰

Inabissarsi significa dunque ritornare allo stato paradisiaco prenatale rappresentato dalla vita intrauterina. Ecco che da questa prospettiva la figura del sommozzatore sembra quella, ironicamente, di un feto, mentre il respiratore artificiale ricorda l'atto di suzione di un neonato. Ad ogni modo è per questi motivi che l'immersione non può, per l'autore, essere considerata semplicemente un comune passatempo sportivo. Anche la morte (come abbiamo visto prima il tuffatore è colui che sta per lasciare questo mondo) non è altro che un ritorno alla vita prima della vita, per questo «wer den Tod durch Ertrinken sucht, so ein tiefenpsychologischer Kurzschluß, will am Ende noch zurück in den Uterus»,⁹⁸¹ chi cerca la morte per annegamento, sorte toccata a più di qualche artista, non vuole altro che ritornare nell'utero materno.⁹⁸² In uno dei componimenti che Grünbein pubblica sulla rivista *mare*, un testo in particolare fa riferimento all'immagine del luogo acquatico come grembo materno:

Wenn im Gefieder der Vögel Grau und Weiß dominante
Farben werden, wenn Möwen, Seeschwalben den Ton angeben,
Der die Lüfte zerschneidet und kündigt vom Ende des Landes,
Wo ein Hotel, als Schiff beflaggt, thront an der Abbruchkante.
Wenn tief in den Körperzellen sich Urerinnerungen beleben –
An rauschende Räume, Uterus, Nautilus, eine Zeit vor allen Zeit.
Wenn man den Wind dünennah nur als Flunder erträgt,
Sein Aroma von Jod und gesalzenem Schnee. Wenn das Haar
Um die Schläfen sich wie der Seetang um Kaimauern legt,
Und zur Molluske das Herz wird im Brustkorb unter dem Druck,
Dann, mein Freund, bist du da. [...] ⁹⁸³

Lo scenario naturale dei primi versi, dove predomina l'immagine del volo di tipici uccelli marini («Möwen», «Seeschwalben», «Flunder») il cui sbattere d'ali rompe l'aria e annuncia

⁹⁷⁹ G. BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red, 2006, p. 21.

⁹⁸⁰ D. GRÜNBEIN, *BA*, pp. 28-29.

⁹⁸¹ Ivi, p. 56.

⁹⁸² Rinvio, a questo riguardo, alla tredicesima immersione dei *Bars von Atlantis*, intitolata, appunto, *Tod durch Wasser* (pp. 52-57).

⁹⁸³ D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, cit., p. 93.

così la fine della terraferma come luogo umano (troneggia un hotel), si sposta improvvisamente in un mondo interiore dal significato ambivalente: da una parte, infatti, esso corrisponde all'interno del corpo umano e alle sue cellule, fonti di ricordi primordiali – «Urerinnerung» – ricordi di «rauschende Räume», di spazi che parlano di una vita prima della vita, ovvero il grembo materno («Uterus») oppure il sottomarino («Nautilus»)⁹⁸⁴. Il palombaro dunque non è altro che una metafora del feto nel grembo dell'utero materno, mentre l'immersione un ricordo della vita intrauterina. Il richiamo a un componimento della raccolta *Falten und Fallen*, intitolato *In utero*, è immediato:

Niemand berichtet vom Anfang der Reise, von frühem Horror
 Betäubt in den Wassern zu schaukeln, vom Druck
 In der Kapsel, vom Augenblick, der sie sprengt.
 Wochenlang blutig, und das Fleisch wächst amphibisch
 Zuckend wie die Frösche Galvanis, in Folie eingeschweißt.
 Horchen ist trügerisch und das Strampeln vergeblich
 Wo Liebe erwidert und ein Herz schlägt, so nah.
 Über Kloschüsseln hängend wie über offenem Grab
 Erwacht bald die Scham. Und es gibt kein Zurück [...]⁹⁸⁵

Nella poesia citata l'io lirico, come indica il titolo, si trova nell'«Ur-topos» per eccellenza, ovvero dentro l'utero materno. La vita intrauterina però non è connotata positivamente, come di solito avviene, perché il grembo materno si fa capsula in cui il feto, stordito, galleggia «in den Wassern», come le rane che dissezionava Galvani.

Come si può vedere quindi dell'idillio in questa poesia non sembra esserci alcuna traccia:⁹⁸⁶ la vita prenatale inizia «vom frühen Horror» e il feto è un anfibio che galleggia nel liquido amniotico «betäubt», come dentro ad una capsula, finché questa non scoppia; in quel momento l'essere umano inizia a vivere, anche se per Grünbein in realtà l'inizio della vita cosciente rappresenta una fine («Um als Lurch zu beginnen und zu enden als Mensch...»)⁹⁸⁷.

⁹⁸⁴ Mi sembra interessante, a questo riguardo, che Grünbein renda il termine «mare» con la perifrasi «gesalzene Schnee». Questa scelta, infatti, può portare a un confronto con *Vom Schnee. Oder Descartes in Deutschland*, in cui, in fondo, la neve non è altro che una variante dell'acqua; è qualcosa che sommerge, che nasconde, che dissimula, esattamente come accade nel poemetto dedicato a Cartesio, dove il paesaggio, coperto di neve durante la piccola glaciazione avvenuta in Germania nel 1619, ovvero poco dopo l'inizio della Guerra dei trent'anni, diventa *tabula rasa*, luogo in cui è possibile gettare le basi di una nuova filosofia.

⁹⁸⁵ D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 292. Questi versi ricordano anche la poesia *Inside out outside in* dove il poeta scrive: «Als ich noch ein Foetus war / Sperrte man mich ein Labyrinth der Plazenta / Hieß mein warmes Heim Wo ich schaukelnd fast ein Jahr / Über mich allein Wie auf Meeren trieb», in D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 132.

⁹⁸⁶ «*In utero* hatte bereits das Leben in der Gebärmutter als Einsperrung in ein Gefängnis dargestellt, das wohl erst durch den erlittenen Geburtsschock im Nachhinein idealisiert und zur Idylle stilisiert wird». F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 85.

⁹⁸⁷ Sembra, come asserisce Berg, che l'inizio della vita contenga già una morte: «Diese Situation erscheint aus der Perspektive des entwickelten Individuums unerträglich und enthält einen Tod schon am Beginn des Lebens». Ivi, p. 69.

Il poeta qui pone l'attenzione sul fatto che l'idea della vita porta con sé già quella della morte, e addirittura, la prima vergogna che egli riconosce al bambino è quella di trovarsi, ad un certo punto «über Kloschüsseln hängend wie über offenem Grab».⁹⁸⁸ è come se egli, durante la vita prenatale, stesse sospeso in attesa della sua fine. Ciononostante F. Berg capovolge il ragionamento, rilevando come, nel componimento, questo ricordo primigenio della vita *in utero* non sia esclusivamente una condizione di orrore, ma ci sia anche un altro elemento che lo caratterizza, un sentimento di malinconia, poiché dal momento della nascita in poi, a nessun essere è più concesso tornare indietro, come spiega l'io lirico al nono e al decimo verso: «Und es gibt kein Zurück / Für die Hände, die Füße, Farnblättchen gleich eingerollt». Questo *nicht-mehr-zurück-können* potrebbe far pensare quindi all'utero anche come ad una sorta di luogo idilliaco:⁹⁸⁹ nel momento in cui l'individuo nasce prende coscienza di esistere e del trauma che questo comporta, ecco che la connotazione negativa della vita *in utero* viene per così dire esorcizzata e mitizzata, tanto da diventare il ricordo trasfigurato di una condizione felice. R.J. Owen invece definisce questa poesia come «not a moral progress through socialism, but the biological journey of human birth»,⁹⁹⁰ e afferma che in questo senso la gestazione diventa la micro-versione della macro-evoluzione zoologica; inoltre egli spiega che l'espressione «nessun ritorno» designa, a suo avviso, sia l'evoluzione della razza che la nascita umana individuale.

Che la nascita rappresenti in generale un trauma⁹⁹¹ nell'accezione rankiana e freudiana del termine è rilevabile prima di tutto nel racconto dell'autore della sua biografia:

Vater und Mutter waren 22, als ich mit dem üblichen Geschrei eines Nachmittags aufdringlich zum Vorschein kam, traumatisiert von der Geburt genau so wie jeder andere. Bei dem französischen Dichter Jean-Jouve fand ich Jahrzehnte später ein Gedicht, das mir noch einmal den Schock in Erinnerung rief.⁹⁹²

⁹⁸⁸ «Utero» e «morte» sono associati anche nel componimento *Alba*: «In den Zweigen turnen Erinnerungen, / Genaue Szenen aus einem künftigen Tag. / Überall Atem und Sprünge rückwärts / Durchs Dunkel von Urne zu Uterus». D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 337.

⁹⁸⁹ F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 69.

⁹⁹⁰ R.J. OWEN, *The Poet's Role: Lyric Responses to German Unification by Poets from the G.D.R.*, Amsterdam [u.a.], Rodopi, 2001, pp. 250-251.

⁹⁹¹ Cfr. ad esempio anche con la poesia D. GRÜNBEIN, *FuF*, p. 266, del ciclo *Variation auf kein Thema*, dove viene ripreso lo stesso argomento: «Was für ein blutiger Knirps du mal warst, / Ein runzigler Kobold, verknotet / Die Arme, die Beine. Mit bläulicher Haut / Wie um dein Leben strampelnd, / Früh um dein künftiges Sterben bemüht. / Und alles fing so untröstlich an / Mit einem gellenden Schrei, als die Welt / In die Lungen zog, rasselnd. / Mit einem Schock (»Soviel Licht«), einem Schnitt / Flinker Scheren und Messer / In das einzige Fleisch, das nicht du warst. / Der Nabel erinnert den Faden, / Die Zerreißlust der Parzen von Anfang an».

⁹⁹² Ivi, p. 11.

All'inizio della relazione intitolata *Kurzer Bericht an eine Akademie* il poeta si presenta, come un essere umano caratterizzato, esattamente come ogni altro individuo, proprio da questo trauma, riportato alla luce, molti anni dopo, dalla lettura di un componimento del poeta francese Jean-Jouve, che Grünbein cita poche righe più avanti:

Ich sah eine Lache grünes Öles
Ausgeflossen aus einer Maschine, und dachte lange
Auf dem heißen Pflaster des verworfenen Viertels
Lange, lange an das Blut meiner Mutter.⁹⁹³

La nascita, in questo caso un evento privato perché si tratta di sua figlia Vera, è anche il tema intorno al quale si incentra il diario-zibaldone *Das erste Jahr*: tuttavia, proprio nel momento in cui la figlia venne alla luce al poeta tornarono in mente le tesi di Rank, lo *shock*, la cacofonia, la forza di gravità, la sovraesposizione alla luce, il freddo. In seguito però, Grünbein propone una prospettiva diversa, ovvero quella del trauma del genitore, il quale – attonito e spaventato da fantasie di catastrofi, malformazioni, paure biologiche e culturali – attende soltanto di sentire il pianto del bambino che attesti la sua salute, ma soprattutto il suo *Dasein*, il suo esistere.

Noch einmal kam mir, ganz unpassend, Otto Ranks These vom Trauma der Geburt in den Sinn, und zum ersten Mal dachte ich, wie leicht sie sich umkehren ließ. Dort der primäre Schock, mit dem der Aufprall auf dieser harten Erde jedem Neuling sich einprägte, der unerhörte, unauslöschliche Zusammenfall von Gravitation, plötzlicher Lichtüberflutung, Kakophonie und Kälte. Und hier das Trauma der bangenden, sprachlosen Eltern, die bei klarem Verstand von lauter Katastrophenbildern, Mißbildungsphantasien, kulturellen wie biologischen Ängsten heimgesucht wurden, solange die Ungewissheit über den Gesundheitszustand des Kindes sie fatalistisch im Griff hielt. Kein Vers beschreibt die Erleichterung, wenn mit dem ersten zaghaften Quäken des Neugeborene sich endlich an Deck des Planeten meldet. Erst dann ist es angekommen. Solange sein Schrei nicht den Lebenswillen bekundet, kann man von Dasein kaum sprechen.⁹⁹⁴

Dopo aver definito le succitate categorie, Berg le utilizza da una prospettiva storico-antropologica, per cui il trauma della nascita e la paura rappresentano anche l'angoscia che l'uomo ha nei confronti della storia: «so korrespondiert den Kapiteln zum Trauma der Geburt und der Angst das erste zur Geschichte, in dem sich die Feindlichkeit der Welt historisch bestätigt».⁹⁹⁵ La nascita quindi da una parte è vista come un evento biologico, ma dall'altra

⁹⁹³ D. GRÜNBEIN, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, cit., p. 11.

⁹⁹⁴ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 133.

⁹⁹⁵ F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 9.

anche da una prospettiva esistenziale, perché rappresenta l'entrata dell'uomo «in eine kontingente historische Welt».⁹⁹⁶

Circoscrivendo il campo d'analisi, si potrebbe ipotizzare, sulla linea di pensiero di Berg, che il trauma corrisponde, per Grünbein e per gli artisti che come lui sono *hineingeboren*, alla nascita nella DDR, con la serie di implicazioni politiche e sociali che questo comporta, e che possono essere riassunte in questo modo: «eine Illusionslosigkeit ohne vorausgehende Desillusionierung anzeigend, da sie etwas anderes als das Leben in der DDR nicht erfahren haben».⁹⁹⁷ Kareen Leeder a tale proposito afferma come il motivo della nascita, portato al suo estremo, non sia soltanto utilizzato per indicare il fatto di essere nati all'interno della DDR, di essere nati troppo tardi o all'interno di una società programmata, «but rather it becomes a kind of death: tödlich vereinnahmt & / tot geboren (Lanzendörfer)»,⁹⁹⁸ proprio ciò che accade nella poesia *In utero*. Ecco come tematizza Grünbein questo essere nati all'interno di un regime, qualche mese prima della caduta del muro di Berlino, nella poesia *Oh Heimat, zynischer Euphon*, dedicata al poeta Thomas Kling:

Soviele Flickerbilder in den Künstlerhirnen,
Gewalt, durch Spiegelscherben exorziert, –
Uns nackte Welpen, Erben hoher Stirnen,
Hat man schon früh mit Nervenelken tätowiert.

Der kranken Väter Brut sind wir, der Mauern
Sturzegeburt. »Tief, tief im Deutsch...«, ertränkt.
Enkel von Städtebauern, Fleischbeschauern:
Jedem die fremde Wirklichkeit. (»Geschenkt.«)

»Noch Bombensplitter?!« Gut für Stachelgaumen,
In violetten Babyschädeln installiert.
Sag, welche Schwester drückte ihren Daumen
In zarte Fontanell uns ungerührt?

Geröngt, geimpft, dem deutschen Doppel-Klon,
Gebrochen Auges, das nach Weitblick giert,
böse verfallen sind wir, pränatal dressiert.
»Deutschland?«...O Heimat, zynischer Euphon.⁹⁹⁹

Nonostante la struttura metrica in questo componimento sia molto congruente – i versi sono composti da pentametri o esametri giambici, le prime tre quartine sono tutte a rima alternata, eccezione fatta per l'ultima – tende, come spesso accade, a frammentarsi al suo interno

⁹⁹⁶ Ivi, p. 69.

⁹⁹⁷ Ivi, p. 82.

⁹⁹⁸ K.J. LEEDER, *Breaking Boundaries: a New Generation of Poets in the GDR*, cit., p. 49.

⁹⁹⁹ D. GRÜNBEIN, *SBL*, p. 201.

tramite cesure, incisi e parentesi. La frammentarietà si nota anche a livello contenutistico, poiché, secondo Berg, nel momento in cui Grünbein parla di «lampi stroboscopici» e «violenza esorcizzata da cocci di specchio» egli intende dire che l'arte – di coloro che sono nati dopo la guerra, poco importa se ad Est o ad Ovest – è disorganica perché non può riflettere un'identità tedesca caratterizzata da una continuità storica: «schon die einfache Tatsache der Teilung durch eine Mauer verweist auf Zerrissenheit».¹⁰⁰⁰ Il trauma della nascita quindi ha a che fare in modo particolare con chi nasce in Germania, con chi è «parto fulmineo dei muri», ammaestrato e tatuato, in fase prenatale, significativamente con «neuroni a garofano» e con chi in seguito è costretto a vivere come un «doppio-clone», contro volontà, mentre aspira ad orizzonti più ampi – alludendo probabilmente all'assenza di muri che impedisce lo sguardo e molte altre possibilità individuali e di espressione artistica.

La patria quindi è una «cinica eufonia», un suono nostalgicamente e originariamente armonico, spezzato dalla discontinuità storica e geografica che la caratterizza. Spesso, come molte antologie dimostrano, il muro e la divisione della Germania sono motivi che ricorrono nella lirica tedesca dopo il '45 ma soprattutto dopo il '61. Ciò che distingue Grünbein è che egli, dopo aver attinto da questo *humus* comune, immerge la sua poesia in una dimensione metaforica propria, che non ha nulla a che fare con la presa di posizione politica, bensì, in questo caso, con la sfera scientifica. Si giustifica così l'utilizzo di termini come «doppel-Klon», «Nervennelken», «Sturzgeburt», «Babyschädeln», «Fontanell», «geröntgt», «geimpft», e si iscrive proprio in questa poetica del corpo la riflessione che più tardi Grünbein fa nel suo diario, pensando alla riunificazione tedesca come ad una grande operazione chirurgica che unisce, paradossalmente, due gemelli siamesi staccati.¹⁰⁰¹

A questo riguardo vorrei prendere in esame la settima immersione contenuta nei *Bars*, dal titolo *Kosmopolit*, come l'omonima poesia-prologo di cui si è trattato all'inizio di questo capitolo. «Kosmopolit», scrive Grünbein, è una parola dalla magia sonora nella sua tripla

¹⁰⁰⁰ F. BERG, *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 83.

¹⁰⁰¹ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 202: «Unterwegs mit dem Zug durch Deutschland, überfällt dich noch immer das Staunen, wie groß sie doch ist, diese Landmasse inmitten Europas. Ein Jahrzehnt ist es her, dass dieser siamesische Zwilling (nach einer Zeichnung Albrecht Dürers), der so lange getrennt war, in einem beispiellosen Fusionsakt vernäht wurde zu einem neuen, abnormen Riesenkörper. Wunder der Medizin: aus den zwei Köpfen, den zwei Blutkreisläufen und der doppelten Menge an Organen und Gliedern ist wieder eins geworden. Während chirurgischer Ehrgeiz sonst auf die Trennung des verwachsenen Zwillingkörpers abzielt – zumeist auf Kosten des schwächeren Teils, der daraufhin eingeht –, hat Politik in diesem Fall aus zweien ein neues Ganzes gemacht. In den zehn Jahren, die seit der gewagten Operation vergangen sind, ist das Geschöpf prächtig gediehen, auch wenn die alten Glieder noch manchmal wie im Phantomschmerz zucken. Dabei erinnert die Leibesfülle jederzeit an den gemeinsamen Jederzeit an den gemeinsamen Ursprung. Die Angst der Nachbarländer, es könnte eines Tages zum Fettwanst werden oder auch nur zum alten Leibesumfang anschwellen, hat sich als unbegründet erwiesen».

vocale «o», per questo una di quelle predilette dai poeti.¹⁰⁰² La parola «Kosmopolit» allude anche, per chi ha avuto un passato simile a quello del poeta, a qualche cosa di proibito, perché il cosmopolita è qualcuno che, dall'etimo greco della parola (*kósmos*, cosmo; e *polites*, cittadino) è cittadino del mondo, e che quindi, a differenza di chi viveva nella Germania dell'Est, può viaggiare. Il mio pensiero, in questo senso, è molto vicino a quello di Eskin, il quale nel suo studio *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky* dedica il terzo capitolo al rapporto fra Grünbein e alcuni filosofi. In particolare risulta interessante la sua riflessione sul componimento *Julia Livilla*, dove il poeta è a tu per tu con Seneca, esiliato in Corsica. Innanzitutto il movente dell'accaduto, di cui Grünbein non rende conto esplicitamente nel componimento, consiste nell'*affaire* fra Seneca e Julia Livilla, la nipote dell'imperatore romano Claudio. Nel componimento il poeta si limita a far parlare un filosofo che si indirizza ad un interlocutore assente («mein lieber, einzig treuer Freund») spiegandogli di essere bandito in Corsica. Subito però la connotazione di questo esilio appare peculiare:

Mein neuer Wohnsitz heißt nun Korsika. Das graue Kinn
 Rom zugewandt, steh ich am schroffen Felsenland.
 Verzeih den Stolz, doch im Exil auf kargen Inseln
 Ist, wie Du weißt, das Schicksal aller Querulanten –
 Des Philosophen Ziel.¹⁰⁰³

L'esilio, come all'amico è dato di sapere, è «il destino di tutti i queruloni» e lo scopo del filosofo, un semplice «cambio di luogo», parte dell'intera *conditio humana* secondo cui nessun uomo è sempre stato nel posto in cui è nato.¹⁰⁰⁴ L'interpretazione di Eskin a questo riguardo è la seguente: «in presenting exile both as an existential-historical fact and as the “philosopher’s end” [...] in general, Grünbein imbues the speech of his poetic persona with the overall stoic discourse on exile and cosmopolitanism and, like Seneca himself, embeds it in real history».¹⁰⁰⁵ Ciò significa, innanzitutto che l'esilio è la *conditio sine qua non* per essere filosofo, e in altre parole che il filosofo non è altro che l'antesignano del cosmopolita moderno. Inoltre, Seneca nel corso del componimento sembra trasfigurarsi, secondo Eskin, nello stesso Grünbein. Un indizio che supporta l'ipotesi è il decimo verso del testo, in cui il

¹⁰⁰² D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 31.

¹⁰⁰³ D. GRÜNBEIN, *EN*, p. 70.

¹⁰⁰⁴ M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, cit., p. 74. Per un'analisi del componimento cfr. anche H.G. HUCH, *Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur. Durs Grünbein Beziehung zur Kultur der Antike*, cit., pp. 23-24.

¹⁰⁰⁵ Ibid. L'esilio infatti, oltre ad essere il destino del filosofo, è anche quello del poeta, fin dalla sua estromissione da parte di Platone, come spiega il poeta in D. GRÜNBEIN, *Das Gedicht und sein Geheimnis*, cit., p. 87: «Die Dichter haben sich abgefunden mit ihrem Stigma, mit ihrem Status als Exilanten innerhalb der Gesellschaft».

poeta scrive: «kein Grund zur Klage, schaut man von der üblen Seite», alludendo a quell'intervista del 1991 in cui gli viene chiesto, dopo la sua dichiarazione di abitare a Berlino: «free side or bad side»? e a seguito della quale afferma di aver capito, in quel momento, che ciò che aveva fatto fino ad allora era «poetry from the bad side».¹⁰⁰⁶ Nel momento in cui Seneca parla della terra del suo esilio come «üblen Seite» Grünbein quindi si riferisce alla sua vita all'interno della DDR. L'esilio non ha soltanto il valore di un «tropo negativo», rispetto alla vita di Grünbein prima della caduta del muro di Berlino, ma essendo definito, nella poesia, «des Philosophen Ziel», esso può diventare anche metafora per la vita di Grünbein dopo l'89. E infatti è quello che confermerà Grünbein nel suo diario, *Das erste Jahr*, in cui il 1 Gennaio 2000 egli annota: «seltsamer Rückblick auf ein Jahrzehnt der hektischen Globetrotterei und des kurzatmigen Reisens in die Hauptstädte Europas. Verspätete Kosmopolit, solange eingesperrt hinter Mauern, blieb dir nur Schnellkurs».¹⁰⁰⁷ Essere cosmopolita, per uno che ha il passato come il suo, assume per Grünbein una connotazione molto particolare anche nei *Bars von Atlantis*:

Hat derjenige außerdem aber eine Vergangenheit wie die meine, kommt noch ein weiterer Reiz hinzu, der Hauch des Verbotenen. Kosmopolit ist ein Ausdruck mit einer langen und wechselhaften Geschichte. In der Weltgegend, in der ich geboren wurde und aufwuchs, hatte er beinahe etwas von einer Beschwörungsformel. Allerdings nur für den einen Teil der Bevölkerung: der andere hörte sogleich den Teufel heraus, witterte Verrat und Verschwörung, Reaktion und Subversion und was der Anzeichen mehr waren für das Wühlen des Klassenfeindes. In den Ohren der Systemfrommen, der gläubigen und glühenden Kommunisten, war Kosmopolit ein Schimpfwort, gleichbedeutend mit Trotzki oder intellektuelles Dreckschwein (besser als Stalin bekannt) war es einfach Kategorie von Verbrechern. Sibiriens Lager waren voll von Kosmopoliten.¹⁰⁰⁸

In questo caso si può dire che Grünbein sia, a dispetto di quello che lui spesso vorrebbe far credere, cosmopolita in quanto cittadino della Germania dell'Est. Certo, se la DDR per lui non fu mai una patria, come per quei «Systemfrommen, der gläubigen und glühenden Kommunisten» di cui parla in negativo, non si può però negare che essa sia, *ex negativo*, l'*ubi consistam* della sua poesia. Esattamente vent'anni dopo il suo primo successo, *Grauzone morgens* – che di questi ultimi tempi l'autore dichiara di sentire un prodotto «esotico» che poco gli appartiene, tanto da rifiutare da tempo letture dal suo «libricino di debutto»¹⁰⁰⁹ – e

¹⁰⁰⁶ M. ESKIN, *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, cit., p. 78.

¹⁰⁰⁷ D. GRÜNBEIN, *EJ*, p. 13.

¹⁰⁰⁸ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 31.

¹⁰⁰⁹ Cfr. con D. GRÜNBEIN, *Revision »Grauzone morgens«*, in ID., *Gedichte. Bücher 1-3*, pp. 379-382 (in particolare a p. 379): «Dieses erste Buch liegt so lange zurück, daß es mir wirklich leid tut: daran, wie es zustande kam, kann ich mich kaum noch erinnern. Unvorstellbar der Gedanke, ich sollte bei einer der üblichen öffentlichen Lesungen daraus vortragen».

dopo aver più volte palesato il disinteresse per il crollo della dittatura e l'apertura dei confini l'autore pubblica un breve racconto, *Der Weg nach Bornholm*, in una raccolta del 2009 dal titolo *Die Nacht in der die Mauer fiel*,¹⁰¹⁰ in cui il protagonista, Rufus Rebhun, «angehender Autor» non solo per assonanza ricorda il Grünbein esordiente di quegli anni. Ma ritorniamo al cosmopolita-Grünbein dei *Bars von Atlantis*, «nella terra dei proletari»,¹⁰¹¹ uno che è sopravvissuto alla rivoluzione mondiale. Egli appartiene, ora, dopo il crollo della dittatura, ai viaggiatori di tutte le terre, disilluso dalla storia, da cui si aspetta soltanto che essa lo risparmi, in futuro, da altri simili esperimenti: «Der hier spricht, ist selbst ein Überlebender der Weltrevolution. Er kann ihr Scheitern bezeugen und gehört nun zu den Reisenden aller Länder, die von Geschichte nichts weiter erwarten, als daß sie ihn in Zukunft mit solchen Experimenten verschont».¹⁰¹² Oggigiorno, continua il poeta, nei tempi della globalizzazione, ognuno è, nella buona e nella cattiva sorte, un cosmopolita, perché a differenza di un tempo non ci sono più luoghi lontani, e ogni punto del mondo è stato colonizzato, dai media e dall'economia. Ogni abitante della terra si trova così al centro di un mondo che è uguale per tutti, «Schlamassel», un grande guaio, con la differenza che per alcuni si tratta di una «piscina», per altri di una «zona arida», per altri ancora di un «territorio alluvionato» o per alcuni in una «zona sismica» oppure una «zona di conflitti» come per quanto riguarda la metà del continente africano:

In den Zeiten der Globalisierung, sprich der völkerverbindenden Krisen, wächst dem Wort noch eine weitere Dimension zu. Von nun an ist jeder Mensch, ob er will oder nicht, auf Gedeih und Verderb Kosmopolit. Globalisierung heißt ja zunächst einmal nur: Es gibt keine fernen Orte mehr, der Planet ist bis in den letzten Winkel erschlossen, monetär und medial kolonisiert. Jeder Erdenbewohner ist nun der Mittelpunkt dieser Welt, jeder streckt auf verwickelte Weise in demselben großen Schlamassel, mit dem feinen Unterschied nur, daß dieser Schlamassel für die einen ein lauwarmer Swimmingpool ist, für die anderen aber eine Dürrezone, ein Überschwemmungsgebiet, eine Erdbebenregion oder ein Blutumpf so groß wie der halbe Kontinent Afrika.¹⁰¹³

4.3.1. La ripresa del mito di Atlantide (DDR)

Ad ogni modo la DDR per Grünbein è strettamente connessa al *topos* acquatico: ad esempio perché questo territorio circondato da un muro ha risvegliato in lui la nostalgia del mare e la voglia, addirittura, di diventare un marinaio (affermazione che allude al desiderio di diventare

¹⁰¹⁰ D. GRÜNBEIN, *Der Weg nach Bornholm*, in R. DECKERT, *Die Nacht in der die Mauer fiel. Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, pp. 34-47.

¹⁰¹¹ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 32.

¹⁰¹² *Ivi*, p. 33.

¹⁰¹³ *Ibid.*

un indiano che aveva espresso nel saggio *Kurzer Bericht an eine Akademie*). Grünbein, in una recente intervista sul Mar Baltico dichiara che mentre visitava un museo dove era esposto un vecchio apparecchio per la localizzazione dei pesci nel mare il suo ricordo è andato subito alla DDR, dove era in atto una analoga «localizzazione degli individui»:

”Dieses ummauerte Land weckte mit dem Meer Sehnsüchte“, sagt Durs Grünbein, und erinnert sich, dass er die Idee, Matrose zu werden, selbst einmal hatte. Aber dass man wirklich flüchtete? Das waren Abenteuerromane. Oder es waren Waghalsigkeiten Einzelner, die oftmals scheiterten. Im Stralsunder Museum steht ein altes Gerät zur Fischortung. Es ist eine Binse, dass ein Land wie die DDR nicht nur die Fische in ihren Gewässern bewacht hat. Grünbein sagt: „das war auch Menschenortung“.¹⁰¹⁴

L'intervistatore gli chiede in seguito come mai un poeta come lui, nato in una terra lontana dal mare, dedichi alcune poesie proprio al mare. La risposta che dà Grünbein serve alla continuazione della nostra analisi: da una parte vi è la prospettiva del terraiolo che desidera il mare, dall'altra la prospettiva del marinaio, e, di nuovo quella del sommozzatore. Grünbein ha messo in scena una «piccola commedia dell'arte oceanica», una «società utopica magica degli abissi marini, vista attraverso la prospettiva del sommozzatore»:

Seine Lyrik wird gelegentlich als klassizistisch beschrieben, Grünbein arbeitet mit antiken Versformen und Bildwelten, und auch seine maritimen Gedichte sind von dieser fast horazischen Art der dichterischen Meditation. Aber wie findet einer, der in einer meerfernen Stadt wie Dresden aufwuchs, als Dichter den Weg zum Meer? „Es gibt die Perspektive einer Landratte aufs Meer, die Perspektive des Seemanns und die des Tauchers“, sagt Durs Grünbein. Er hat in seinen neuen Gedichten eine kleine ozeanische Commedia dell'Arte inszeniert, eine zauberhafte utopische Gesellschaft des Meeresgrunds, gesehen durch die Perspektive des Tauchers.¹⁰¹⁵

In questo caso però non mi trovo del tutto d'accordo. Più che un'utopia quella che mette in scena Grünbein è una specie di eterotopia sottomarina. Ricordando infatti la definizione di eterotopia proposta da Michel Foucault anche nel caso dei *Bars von Atlantis* si ha a che fare, almeno in parte, con un luogo reale, anche se al di fuori di tutti i luoghi. Non si potrebbe nemmeno parlare di «nonluoghi», per il fatto che in questo caso non si tratta, del tutto, di un luogo non-identitario, non-relazionale e non-storico, perché il poeta sommozzatore con Atlantide identifica, in parte, la terra in cui lui è cresciuto. Il mare quindi assume un doppio significato: da un lato è il luogo che dà origine alla vita, l'«Ur-topos» per eccellenza, da un'altra prospettiva è il luogo verso cui si vorrebbe fuggire, sinonimo di apertura e di assenza di confini. Il mare nasconde però, nei suoi abissi, anche una civiltà scomparsa, che è

¹⁰¹⁴ D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, cit., p. 97.

¹⁰¹⁵ Ivi, p. 99.

quell'Atlantide-DDR di cui spesso, nella letteratura e nella storia della letteratura è dato di parlare.¹⁰¹⁶ Si pensi ad esempio al successo di Uwe Tellkamp del 2008, *Der Turm. Chronik eines versunkenen Land*, che utilizza la stessa metafora della terra sommersa per parlare della DDR, ma anche a una recentissima storia della letteratura tedesca dal dopoguerra ad oggi, in cui uno dei coautori – Matteo Galli – intitola la sezione sulla «letteratura della DDR scritta all'indomani della fine della DDR», *1989-2009: Cronache di Atlantide*.¹⁰¹⁷

E così ad esempio, anche l'Elba descritto in *Grauzone morgens*, non è altro che un'anticipazione di quel desiderio marino, di fuga verso la libertà e verso il mondo:

„Ein Fluss wie die Elbe macht ständig Reklame für das offene Meer.“ Das war natürlich eine Reklame für die Freiheit, den Weg ins offene und in die Welt. „Wissen Sie“, sagt Grünbein, „man steht in einer Stadt an einer Brücke und weiß, diese Wasserstraße fließt ins Meer. Sofort kommen Fluchtgedanken auf“.¹⁰¹⁸

Il poeta, nelle sue immersioni, si fa così interprete, «Dolmetscher» di un mondo ai più ormai estraneo, dove dai movimenti dei pesci non si può capire quello che essi vogliono comunicarci. È una «traurige Ironie», una triste ironia che impedisce al mondo sotterraneo di parlare agli abitanti della terraferma. È per questo che il poeta-sommozzatore diventa mediatore fra i due mondi:

Die Schwärme von Makrelen. Die silbern blitzenden Heringe. Was uns die zu sagen haben? „Es ist traurige Ironie“, sagt Durs Grünbein, „dass nur die Lippenbewegungen bei

¹⁰¹⁶ Sul mito di Atlantide nella letteratura rinvio al volume di O. KOHNS, *Mythos Atlantis*, Stuttgart, Reclam, 2009, il quale raccoglie un vasto inventario di testi su Atlantide, partendo da quanto riportato nel *Timeo* e nel *Crizia* di Platone. La selezione di Kohns passa quindi in rassegna la ricezione antica e tardo-antica del mito mentre basa poi il resto della sua raccolta su una classificazione di tipo tematico. Una sezione è ad esempio dedicata a quegli autori che hanno visto nella scoperta dell'America, una riscoperta della città sommersa; un'altra percorre le derive utopiche del mito da Bacone a G. Kunert; un altro capitolo propone invece la tematizzazione del mito di Atlantide come un luogo poetico di fuga (in questo caso l'inventario di autori è molto cospicuo: Novalis, E.T.A. Hoffmann, F. Rückert, S. George, G. Hauptmann, G. Kolmar, O. Loerke, W.H. Auden, L. Dudek, H. Müller, R. Ausländer, S. Scheuermann). Gli ultimi capitoli sono invece dedicati ad Atlantide come al luogo di origine della cultura, che menziona fra gli esempi dalla letteratura tedesca *Joseph und seine Brüder* di Thomas Mann, Viktor Ullmann e Peter Kien con l'opera *Der Kaiser von Atlantis*, e poi ad Atlantide nella letteratura di fantascienza e fantasy, fra cui si ricordi *Ventimila leghe sotto il mare* di J. Verne, e ancora P. Benoit, A.C. Doyle e J.R.R. Tolkien. Per quanto riguarda la ripresa del mito nel Novecento mi sembra interessante invece il fatto che la ricezione del mito di Atlantide percorra un doppio binario: da una parte Atlantide è stata asservita alla costruzione del mito della razza durante il Nazionalsocialismo. Atlantide rappresenta l'origine della cultura germanica e negli anni '20 e '30 si riscontra un proliferare di romanzi che ruotano intorno a questo mito (p. 189). Dall'altra lo stesso mito è stato recepito ad esempio anche da P. Kien e V. Ullmann, i quali nel campo di concentramento di Theresienstadt hanno scritto l'opera *Der Kaiser von Atlantis*, dove Keiser Overall annuncia una guerra santa per la difesa della patria (p. 189). Per quanto riguarda la lirica Kohns rileva alcune tendenze principali, dove Atlantide si trasforma in una visione caratterizzata da una certa forza simbolica, associata ad esempio in G. Hauptmann alla «Todessehnsucht», in George a una profezia di declino oppure in Heiner Müller a un'apocalissi (p. 187).

¹⁰¹⁷ F. CAMBI, A. CHIARLONI, M. GALLI, M. MARTINI, M. SISTO, *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, cit., pp. 217-313.

¹⁰¹⁸ D. GRÜNBEIN, H. KLUTE, *Mit den Fischen trödeln*, cit., p. 100.

den Fischen zu sehen sind. Man versteht nicht, was da gesprochen wird.“ Und hier springt freundlicherweise der Dichter Durs Grünbein als Dolmetscher ein.¹⁰¹⁹

Bisognerà allora vedere se quella «tecnica di trasporto» di cui l'autore parla – «Poesie ist selten. Es wird um die Figur des Kosmopoliten gehen, den von avanciertester Transporttechnik umhergewirbelten, hypermobilen Menschen unserer Tage» –¹⁰²⁰ non sia altro, in realtà che il *metaforai* su cui aveva già riflettuto l'autore, la creazione di analogie, fra tempi e luoghi diversi, come nel caso dell'Atlantide-DDR.

Grünbein spiega poi il significato di «bar di Atlantide», formula che per lui riassume contemporaneamente l'idea di utopia e anacronismo. La fonte del mito della città sommersa giunge da Platone (nei tardi dialoghi del *Crizia* e del *Timeo*): al di là delle colonne d'Ercole si trova Atlantide, una città potente con un esercito forte, i cui abitanti vivono in armonia con gli dei. Dopo aver sviluppato una civiltà evoluta, con il nascere della cupidigia e della brama di conquista a seguito di un terremoto fu sommersa. Atlantide però non si presenta semplicemente come un mito – Platone ne parla come di un *logos*, ovvero come il racconto di un fatto realmente accaduto – cosa che ha fatto aumentare ancora di più il fascino esercitato da questa storia e il desiderio, propagatosi nei secoli, di capire se Atlantide sia mai realmente esistita.¹⁰²¹ Se da una parte, quindi, l'Atlantide grünbeiniana ha a che vedere con questo mito,¹⁰²² dall'altra attraverso la parola «Bars» Grünbein porta nel mito l'atmosfera dei nostri giorni, la vita notturna cittadina, e in più un tocco di ironia.¹⁰²³ Ma qual è, per dirla con Peter Hacks, «die “Rolle von Mythen in nachmythischer Zeit”?», qual è il ruolo del mito in un'epoca “post-mitica”?¹⁰²⁴ Come osserva Micheal von Albrecht in un saggio sul rapporto fra Grünbein e gli antichi in *Nach den Satiren* «die Antike interessiert Grünbein nicht qua Vergangenes (in ihren historisch einmaligen Besonderheiten), sondern im Rahmen einer eigenständiger Sicht der Welt».¹⁰²⁵

Ma mentre il poeta rammenta che «qualcosa questi abitanti dovevano aver commesso» se l'ira di Poseidone si scagliò contro di loro ecco che di nuovo si ritorna al discorso della DDR, e

¹⁰¹⁹ Ibid.

¹⁰²⁰ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 17.

¹⁰²¹ O. KOHNS, (a cura di), *Mythos Atlantis*, cit., p.181.

¹⁰²² D. GRÜNBEIN, *BA*, pp. 16-17: «In mehreren kurzen Tauchgängen werde ich einen Fundort einzukreisen versuchen, der tatsächlich zum ersten Mal bei Platon bezeichnet und uns von ihm überliefert wird. Es soll um den Mythos Atlantis gehen, jenen Ur-topos also, der das Versinken von Zivilisationen, ihr Verschwinden auf natürlichen Wege, mit der Furcht von der Gleichgültigkeit des Meeres verknüpft».

¹⁰²³ D. GRÜNBEIN, *BA*, p. 35.

¹⁰²⁴ Cfr. con B. SEIDENSTICKER (a cura di), *Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, cit., p. VII, introduzione.

¹⁰²⁵ M. VON ALBRECHT, *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, cit., p. 102.

alla caduta della dittatura. E in effetti questa Atlantide ricorda anche, per certi versi, quel mondo sotterraneo di cui si accenna nel componimento che apre *Grauzone morgens*:

DEN GANZEN MORGEN GING dieses Geräusch gleich
förmig und offenbar unterirdisch dieses
Geräusch so unablässig daß kaum jemand es hörte

Dieses Geräusch tausender Reißwölfe einer un-
sichtbaren Institution die jeden lebendigen
Augenblick frisch vom Körper weg wie Papier
Kram verschlangen.¹⁰²⁶

L'io lirico sente un rumore, «gleichförmig», «unterirdisch» ed «unablässig», uniforme, da sottoterra e così continuo che si è confuso con la normalità, per cui nessuno sembra poterlo percepire. I primi tre versi caratterizzano questo «Geräusch» ma non dicono esattamente di che tipo di rumore si tratti. Per avere una risposta il lettore deve precipitare lo sguardo a fondo pagina, dove si trova il resto della poesia proprio come sottoterra: e lì si scopre che quello è il rumore di mille mangiacarte di un'«in-visibile» istituzione; significativa la scelta dell'*enjambement* in tutti i versi e la spezzatura delle parole «gleich-formig», dove il poeta sembra voler porre l'attenzione sull'uniformità di questo rumore mettendo in rilievo la posizione di *gleich*, e «un-sichtbaren» dove l'obiettivo appare quello di lasciare al lettore due possibilità nell'interpretazione. Mentre da una parte questa istituzione non è visibile, lasciando il «-sichtbaren» a inizio verso si ottiene l'effetto opposto, cioè quello di non negare il pensiero che questa mostruosa macchina burocratica in realtà fosse visibile ovunque. A mio avviso la metafora e la personificazione di questa organizzazione che lavora servendosi di «mangiacarte che ingoiano ogni attimo vivo», potrebbe riferirsi all'apparato della *Stasi*, il quale operava attraverso grandi archivi e un'immensa quantità di rapporti, relazioni, intercettazioni che si impossessavano di ogni momento della vita delle persone. Questa deduzione si evince anche dal saggio appartenente a *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, intitolato *Ilya Kabakow in Berlin*, nel quale Grünbein, parlando di un'esposizione di questo artista presso Potsdamer Platz, riflette su questo luogo che un tempo rappresentava il monumento geografico della *Regierung*,¹⁰²⁷ la centrale del potere economico

¹⁰²⁶ D. GRÜNBEIN, *GZM*, p. 11.

¹⁰²⁷ D. GRÜNBEIN, *Ilya Kabakow in Berlin*, cit., p. 215.

e di «verschiedener unsichtbaren Institutionen».¹⁰²⁸ N. Gabriel riguardo il componimento invece si chiede: «S’agit-il d’une administration? De la Stasi, peut-être? [...] Elle est toujours présente comme réalité cannibale et bureaucratique. Le son monotone est tout-puissant puisqu’il atteint jusqu’aux terminaisons nerveuses du cerveau».¹⁰²⁹ Ron Winkler inoltre, aggiunge che il passato del discorso lo fa diventare come una sorta di autopsia e sottolinea che l’istituzione sotterranea può essere associata con «Geheimdiensttreiben, Kafkas Schloß oder die Moderne an sich. [...] Mitgeteilt ist die kategoriale Entmenschlichung, die unerbitterliche Basis des Seins».¹⁰³⁰

Credo che la risposta in realtà possa essere svelata in un componimento del ciclo *Russischer Sektor*, scritto quasi un ventennio dopo. Chiaramente il titolo rinvia alla divisione tedesca, risponde anche a una domanda che molta critica si è posta, su che cosa sia quella *Grauzone* di cui parlava l’esordiente Grünbein nel testo precedente:

Wie schön das war, Leben, als noch alles im Argen lag.
Verfallene Häuser, Matratzen, die unter Birken schwelten.
Eine Kindheit vor Dresden bis zum Einmarsch in Prag...
Und der Traum restaurierte, was draußen fehlte.

Solche Ferne auf engstem Raum. Grauzone morgens,
Das fing auf der Netzhaut an, im vernebelten Denken.
Hier geboren sein hieß nicht, man war hier geborgen. [...] ¹⁰³¹

La poesia si apre con l’immagine di un paesaggio in decadenza, fatto di case in rovina e di materassi che bruciano sotto gli alberi, ma l’attenzione si sposta subito sul dato biografico affiancato all’avvenimento storico: «eine Kindheit vor Dresden bis zum Einmarsch in Prag...». Al sogno allora è dato il compito di restaurare il paesaggio in decadenza dei primi due versi, «solche Ferne, auf engstem Raum», scrive il poeta riferendosi alla capacità della poesia di essere «Dehnung der Zeit auf engstem Raum»,¹⁰³² estensione del tempo nello spazio più ristretto, quello, appunto, di una poesia. «Zona grigia, mattina», continua il poeta

¹⁰²⁸ Ivi, p. 211.

¹⁰²⁹ N. GABRIEL, *Le poète en «jeune chien garde-frontière». Durs Grünbein et la «Wende»*, in «Études Germanique», 35, 2000, pp. 73-95 (p. 76).

¹⁰³⁰ R. WINKLER, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn, Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, cit., p. 26.

¹⁰³¹ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 10.

¹⁰³² D. GRÜNBEIN, Sono innumerevoli, nel corso di tutta l’opera grünbeiniana, le volte un cui l’autore utilizza la formula «auf engstem Raum», sia nei testi poetici che nei lavori saggistici. Nella terza lettera che scrive da Berlino nel 1991, intitolata *Brief über Sarkasmus und das Gedicht als Konzept*, si legge: «denn in dieser Zwangslage des Vielzuvielen an Vielzuvielen auf engstem Raum, in dieser äußersten Polyphonie des Geschehens hat das Sprechen im Gedicht die Funktion eines paradoxen Innenhaltens». D. GRÜNBEIN, *Drei Briefe*, cit., p. 51.

alludendo alla sua prima raccolta. E l'allusione continua anche al verso successivo, dove il poeta scrive che «tutto iniziò sulla retina», un chiaro riferimento a quella poetica impressionista riscontrabile proprio leggendo le prime poesie, composte dalla registrazione di impressioni per lo più ottiche.¹⁰³³ Di nuovo, invece, un riferimento alla nascita, nell'ultimo verso, dove l'io lirico afferma che qui – da intendersi nel *Russischer Sektor* – non si era nati, ma nascosti («hier geboren sein hieß nicht, man war hier geborgen»), o in altre parole, sommersi. Lo stesso tono dei componimenti citati sopra si ritrova anche nella poesia successiva, dove si parla invece di un «Hinterhof» e di una «Unterwelt», per dire di nuovo che quel mondo era un mondo nascosto:

Du lebst nun wieder da, wo jener Gruselfilm begann.
Ein Fitneß-Studio, Hinterhof – hier lag die Seufzerbrücke
Zu einer Unterwelt, wo Polizisten jeden Punk zerpfückten. [...] ¹⁰³⁴

¹⁰³³ D. GRÜNBEIN, *GZM*, pp. 53-57.

¹⁰³⁴ D. GRÜNBEIN, *SfÜ*, p. 11.

Bibliografia

Letteratura primaria:

BIENDARRA A., WILKE S., GRÜNBEIN D., "Wie kann man zwei auseinanderbrechende Jahrhunderte verbinden?" Interview mit Durs Grünbein, in WILKE S. (a cura di), *Ist alles so geblieben wie es früher war? Essays zu Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, pp. 113-122.

DECKERT R., GRÜNBEIN D., *Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings. Renatus Deckert im Gespräch mit Durs Grünbein*, in «Lose Blätter. Zeitschrift für Literatur», 3, 2002, http://www.lose-blaetter.de/S3_dres.html.

FIORETOS A., GRÜNBEIN D., *Gespräch in der Wüste*, in «Akzente», 5, 2000, pp. 393-408.

GROSS M., GRÜNBEIN D., *In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, in GROSS M., *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, Münster, Lit, 2011, pp. 222-240.

GRÜNBEIN D. CAYSA V., SCHWARZWALD K. (et.al.), *Podiumsdiskussion: Der Leib des Denkers. Leiberinnerung in Philosophie und Dichtung. Über Durs Grünbeins Dichtung „Vom Schnee“* (la discussione si è svolta il 4.6.2007 in chiusura della serie di eventi sul tema "Esperimente des Leibes" presso l'Università di Lipsia ed è reperibile sul web all'indirizzo www.empraxis.net/nietzsche/Podium.pdf).

GRÜNBEIN D., »Plagiat«, in «FAZ», 23.2.2010.

GRÜNBEIN D., *A metà partita*, traduzione di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 1999.

GRÜNBEIN D., *An Seneca. Postskriptum / Seneca, Die Kürze des Lebens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010.

GRÜNBEIN D., *Antike Dispositionen. Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

GRÜNBEIN D., *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010.

GRÜNBEIN D., *Aus einem römisches Zeichenbuch*, in «Sinn und Form», 4, 2010, pp. 496-511.

GRÜNBEIN D., *Aus: Taxien*, in «Schreibheft» 43, 1994, pp. 156-159.

GRÜNBEIN D., *Berenice. Ein Libretto nach E. A. Poe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

GRÜNBEIN D., *Brief über die Wolken*, in «Sinn und Form», 6, 1993, pp. 932-938.

GRÜNBEIN D., *Bruder Juvenal*, in «Neue Rundschau», 1, 2008, pp. 19-43.

GRÜNBEIN D., *Charakterstücke*, in «Sinn und Form», 58 (2), 2006, pp. 242-246.

GRÜNBEIN D., *Das aufgegebene Gesicht*, in *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum Marbach*, Marbach am Neckar, Dt. Schillerges, 2000, pp. 11-20.

GRÜNBEIN D., *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

GRÜNBEIN D., *Della neve. Ovvero Cartesio in Germania*, a cura di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 2005.

GRÜNBEIN D., *Den Teuren Toten. 33 Epitaphe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

GRÜNBEIN D., *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

GRÜNBEIN D., *Der ganz große Bluff*, in «Der Spiegel», 19, 2006.

GRÜNBEIN D., *Der Misanthrop auf Capri*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

GRÜNBEIN D., *Der verschwundene Dichter*, in «Sinn und Form», 4, 1995, pp. 592-594.

GRÜNBEIN D., *Der Weg nach Bornholm*, in DECKERT R. (a cura di), *Die Nacht in der die Mauer fiel. Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, pp. 34-47.

GRÜNBEIN D., *Die Amazonen von Caracas*, in «Sinn und Form», 4, 2000, pp. 497-524.

GRÜNBEIN D., *Die Bars von Atlantis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.

GRÜNBEIN D., *Die Hölderlin-Linie. Gespräch mit Helmut Böttiger*, in «Sinn und Form», 5, 2004, pp. 606-620.

GRÜNBEIN D., *Die Logik von Nova Saxonía*, in «Akzente», 53, 2006, pp. 3-9.

GRÜNBEIN D., *Die Stimme des Denkers. Dankrede zum Nietzsche-Preis*, in «Sinn und Form», 1, 2005, pp. 50-58.

GRÜNBEIN D., *Die Verführung zur Freiheit*, in «Der Spiegel», 2, 2003.

GRÜNBEIN D., *Dieser besondere Kreis. Dankrede zur Aufnahme in den Orden pour le mérite*, in «Sinn und Form», 3, 2010, pp. 422-426.

GRÜNBEIN D., *Erklärte Nacht. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

GRÜNBEIN D., *Feldpost*, in «Schreibheft», 46, 1995, pp. 191-192.

GRÜNBEIN D., FIORETOS A., *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in «Akzente», 6, 1996, pp. 486-501.

GRÜNBEIN D., *Fleisch und Stein. Gedichte*, in «Akzente», 51, 2004, pp. 5-11.

GRÜNBEIN D., *Fröhliche Eiszeit*, in «FAZ», 24.1.2004.

GRÜNBEIN D., FRÜHWALD W., *Ein Gespräch mit dem Dichter Durs Grünbein über Poesie, Neurobiologie und die Bilder vom Menschen*, in FRÜHWALD W., BEYREUTER K., DICHGANS J., GRÜNBEIN D., LEHMANN K.K., SINGER W., *Das Design des Menschen. Vom Wandel des Menschenbildes unter dem Einfluss der modernen Naturwissenschaft*, Köln, Dumont, 2004, pp. 294-309.

GRÜNBEIN D., *Fünf Erinnerungen an eine Verlegenheit*, in UNSELD S., *Der Verleger und seine Autoren. Siegfried Unseld zum siebzigsten Geburtstag*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, pp. 74-78.

GRÜNBEIN D., *Fünf Gedichte*, in «Neue Rundschau», 3, 2006, pp. 137-141.

GRÜNBEIN D., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-2005*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.

GRÜNBEIN D., *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

GRÜNBEIN D., *Gedichte*, in «Sinn und Form», 1, 2008, pp. 60-65.

GRÜNBEIN D., *Gedichte*, in «Sinn und Form», 4, 1988, pp. 818-824.

GRÜNBEIN D., *Gedichte*, in «Sinn und Form», 4, 2009, pp. 513-518.

GRÜNBEIN D., *Gedichte*, in «Sinn und Form», 6, 2000, pp. 820-823.

GRÜNBEIN D., *Gedichte*, in «Sinn und Form», 2, 1991, pp. 313-316.

GRÜNBEIN D., *Gedichte. Bücher I-III. Grauzone morgens, Falten und Fallen, Schädelbasislektion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

GRÜNBEIN D., *Gespräch mit Hans-Jürgen Heinrichs*, in «Sinn und Form», 1, 2008, pp. 47-60.

GRÜNBEIN D., *Ghettohochzeit*, Berlin, Ursus-Press, 1988.

GRÜNBEIN D., *Historien I*, in «Sinn und Form», 1, 1997, pp. 35-40.

GRÜNBEIN D., *Historien II*, in «Sinn und Form», 3, 1998, pp. 401-406.

GRÜNBEIN D., *Historien III*, in «Sinn und Form», 1, 1999, pp. 107-112.

GRÜNBEIN D., *Historien IV*, in «Sinn und Form», 5, 2001, pp. 643-647.

GRÜNBEIN D., *Historien V*, in «Sinn und Form», 6, 2001, pp. 792-797.

GRÜNBEIN D., *Historien VI*, in «Sinn und Form», 6, 2002, p. 785-788.

GRÜNBEIN D., *Il primo anno. Appunti berlinesi*, traduzione di Franco Stelzer, Torino, Einaudi, 2004.

GRÜNBEIN D., *Im Name der Füchse. Gibt es eine neue literarische Zensur?*, in BÖTHIG P., MICHAEL K. (a cura di), *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*, Leipzig, Reclam, 1993, pp. 325-329.

GRÜNBEIN D., KÄMMERLINGS R., *Warum haben Sie geklaut, Herr Grünbein?*, in «FAZ», 23.2.2010.

GRÜNBEIN D., *Klopffzeichen*, in *Gehirn und Denken. Kosmos im Kopf*, herausgegeben vom Deutschen Hygiene-Museum. Eine Publikation in Zusammenarbeit mit Via Lewandowsky und Durs Grünbein, Dresden, Hatje Cantz, 2000, pp. 210-218.

GRÜNBEIN D., KLUTE H., *Mit den Fischen trödeln*, in «mare. Die Zeitschrift der Meere», 83, Dezember 2010 / Januar 2011, pp. 92-100.

GRÜNBEIN D., *Körper, erinnere dich!*, in «Der Spiegel», 44, 1997.

GRÜNBEIN D., *Liebesgedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

GRÜNBEIN D., *Limbische Akte. Gedichte*, con una postfazione di Norbert Hummelt, Stuttgart, Reclam, 2011.

GRÜNBEIN D., *Lob des Taifuns. Reisebücher in Haikus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

GRÜNBEIN D., *Nach den Satiren I und II*, in «Sinn und Form», 1, 1996, pp. 38-47.

GRÜNBEIN D., *Nach den Satiren*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.

GRÜNBEIN D., *Pax Augusta*, in «Sinn und Form», 3, 2002, pp. 363-368.

GRÜNBEIN D., *Poetik der Philosophie. Durs Grünbein*. Durs Grünbein im Gespräch mit Norbert Bischofberger (Sternstunde Philosophie del 14.6.2009), videointervista reperibile auf web all'indirizzo <http://nokturnaltimes.wordpress.com/2011/06/08/poetik-der-philosophie-durs-grunbein-im-interview/>.

GRÜNBEIN D., PÖPPEL E., *Vom Schauer des Schaffens*, in «Spiegel Special», 4, 2003.

GRÜNBEIN D., *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

GRÜNBEIN D., *René Descartes. Verteidigung des Erzverrätters an der Natur*, in «Spiegel online», 12.7.2008.

GRÜNBEIN D., *Schlaflos in Rom*, Berlin, Akademie, 2001.

GRÜNBEIN D., *Schule der Autopsie*, in «Sinn und Form», 2, 2007, pp. 157-183.

GRÜNBEIN D., *Schwere Zeitung*, Berlin, Mariannenpresse, 1992.

GRÜNBEIN D., *Solidarität*, in STROUX S. (a cura di), *Das wahre Ende des Krieges liegt von seinem Anfang*, Göttingen, Wallstein, 2010.

GRÜNBEIN D., *Städtebilder, Innenansichten. Dresden und Berlin*, in «Sinn und Form», 2, 2004, pp. 251-256.

GRÜNBEIN D., *Strofe per dopodomani e altre poesie*, traduzione di Anna Maria Carpi, Torino, Einaudi, 2011.

GRÜNBEIN D., *Strophen für übermorgen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

GRÜNBEIN D., *Tauchen mit Descartes. Gespräch mit Michael Eskin*, in «Sinn und Form», 3, 2011, pp. 389-402.

GRÜNBEIN D., TESTA I., *Anatomia dell'io. Discorso su lirica e società*, in «La società degli individui», 25 (IX), 2006/1, pp. 99-124.

GRÜNBEIN D., *Una storia vera. Ein Kinderalbum in Versen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

GRÜNBEIN D., *Unfreiheit. Das Aufwachsen in einem Land wie der DDR war eine Erfahrung, die ich gerne hätte missen wollen*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 09.10.2009, p. 9.

GRÜNBEIN D., *Völlig daneben*, in «Abriß der Ariadnefabrik», a cura di Andreas Koziol e Rainer Schedlinski, Berlin, Garlev, 1990, pp. 258-297.

GRÜNBEIN D., *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

GRÜNBEIN D., *Vom Stellenwert der Worte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2010.

GRÜNBEIN D., VON DOERRY M., HAGE V., *Tausendfacher Tod im Hirn*, in «Der Spiegel», 41, 1995.

GRÜNBEIN D., *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

GRÜNBEIN D., WOLF R., *Verleihung der Bremer Literatur-Preise 1992 an Ror Wolf, Durs Grünbein. Laudationes und Dankesrede*, Bremen, Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung, 1992.

JOCKS H., GRÜNBEIN D., *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln, DuMont, 2001.

NAUMANN T., GRÜNBEIN D., *Poetry from the bad side*, in «Sprache im technischen Zeitalter», 124, 1992, pp. 442-449.

Letteratura secondaria:

ADORNO T.W., *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in ID., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

AGAMBEN G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005.

AHREND H., »Tanz zwischen sämtlichen Stühlen«. *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.

ALBRECHT v. M., *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in SEIDENSTICKER B. (a cura di), *Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin [u.a.], de Gruyter, 2001, pp. 100-116.

APPADURAI A., *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996.

ARNOLD H. L. (a cura di), *Durs Grünbein*, München, Text+Kritik, 153, 2002.

ARNOLD H.L. (a cura di), *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, München, Text+Kritik, Sonderband, 2000.

ARNOLD H.L. (a cura di), *Lyrik des 20. Jahrhunderts*, München, Text+Kritik, Sonderband, 1999.

ASSMANN A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, 1999.

ASSMANN J., *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H. Beck, 1992.

AUGÈ M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, traduzione di Dominique Rolland, Milano, Elèuthera, 1993.

BACHELARD G., *La poetica della spazio*, Bari, Dedalo, 1993.

BACHELARD G., *Psicanalisi delle acque*, Como, Red, 1992.

BACHMANN-MEDICK D., *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowolt, Reinbeck bei Hamburg, 2006.

BACHMANN-MEDICK D., *Literatur und Raum. Der spatial turn in den Literaturwissenschaften*, 11.10.2009, in <http://bachmann-medick.de/varia/literatur-und-raum-der-spatial-turn-in-den-literaturwissenschaften/>.

BACHTIN M., *Chronotopos*, a cura di M.C. Frank und K. Mahlke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

BANCHELLI E. (a cura di), *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie*, Bergamo, Sestante, 2006.

BATHRICK D., *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*, London, Lincoln, 1995.

BAUMGARTEN M., *Sarkastisch postbarock: Durs Grünbeins gesammelte Aufsätze*, in «Die Zeit», 10.5.1996.

BEDNARZ K. (a cura di), *Von Autoren und Büchern*, Hamburg, Hoffmann Campe, 1997.

BERBIG R., *Preisgekrönte DDR-Literatur nach 1989/1990*, in ARNOLD H.L. (a cura di), *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, München, Text+Kritik, Sonderband, 2000, pp. 92-106.

BERENDSE G., *Grenz-Fallstudien: Essays zum Topos Prenzlauer Berg in der DDR-Literatur*, Berlin, Schmidt, 1999, pp. 81-98.

BERG F., *Das Gedicht und das Nichts: über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

BERG F., *Die Kunst im Zeitalter der Wissenschaft. Über René Descartes bei Durs Grünbein*, in «Sprache im technischen Zeitalter», 183, 2007, pp. 364-381.

BHABHA H.K., *The location of culture*, London, New York, Routledge, 1994.

BLUMENBERG H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.

BLUMENBERG H., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, traduzione di Francesca Rigotti, Bologna, Il Mulino, 1985

BLUMENBERG H., *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

BODENHAMER D.J., CORRIGAN J., HARRIS T.M., *The spatial humanities: GIS and the future of humanities scholarship*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

BOGDAL K.M., *Das 12. Sorak-Symposium, Auf der Suche nach Identität. Deutsche Intellektuelle und die deutsche Literatur nach der Wiedervereinigung*, in «Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik», 94 (2), 2005, pp. 9-31.

BÖHME H. (a cura di), *Topographien der Literatur*, Stuttgart, Metzler, 2005.

BONHEIM G., *Versuch zu zeigen, daß Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pp. 93-119.

BÖTHIG P., *Grammatik einer Landschaft: Literatur aus der DDR in den achtziger Jahren*, Berlin, Lukas, 1997.

BÖTTIGER H., *Das ich als Chirurgenwitz*, in «Frankfurter Rundschau», 16.4.1994, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 96-98.

BÖTTIGER H., *Die Hölderlin-Linie. Gespräch*, in «Sinn und Form», 5, 2004, pp. 606-620.

BÖTTIGER H., *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Wien, Zsolnay, 2004.

BOURDIEU P., *Im Osten erwacht die Geschichte*, in ID., *Die Verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zur Politik und Kultur I*, Hamburg, VSA, 1997, pp. 161-164.

BRAUCK M., *Hegemann-Kommentar in der "FAZ". Dichter Grünbein plagiiert zum Plagiat*, in «Spiegel online», 23.2.2010.

BRAUN M., *«Barockwrack an der Elbe». Gedächtnisorte in Durs Grünbeins Dresden-Gedichten*, in «Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung», 58 (2), 2006, pp. 79-86.

BRAUN M., *«Ich, der Mythologe, glotze nur». Durs Grünbein schützt sich mit "Strophen für übermorgen" gegen die Furien*, in «Frankfurter Rundschau», 10.10.2007.

BRAUN M., *»Hörreste, Sehreste«*. *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Köln, Böhlau, 2002.

BRAUN M., *Armer Hirnhund*, in «Die Weltwoche», 10.10.1991, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 83-84.

BRAUN M., *Kleine, verwunderte Fußnote zu einer Polemik von Franz Josef Czernin*, in «Schreibheft, Zeitschrift für Literatur», 46, 1995, pp. 192-195, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 103-107.

BRAUN M., *Schädelbasislektionen*, in «Freitag», 21.8.1992.

BRAUN M., THRILL H. (a cura di), *Das verlorene Alphabet. Deutschsprachige Lyrik der neunziger Jahre*, Heidelberg, Wunderhorn, 1998.

BRAUN M., *Zuviel Abendland. Durs Grünbein poliert in seinem «römischen Zeichenbuch» wohlbekannte Oberflächen. Lyrik*, in «Cicero online. Magazin für politische Kultur», <http://www.cicero.de/salon/zuviel-abendland/47222>.

BREMER K., LAMPART F., WESCHE J. (a cura di), *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg im Breisgau [u.a.], Rombach, 2007.

BUCHWALD C., WAGENBACH K. (a cura di), *100 Gedichte aus der DDR*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2009.

BURDORF D. (a cura di), *Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott*, Iserlohn, Institut für Kirche und Gessellschaft, 2004.

CAMBI F. (a cura di), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

CAMBI F., CHIARLONI A., GALLI M., MARTINI M., SISTO M., *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, a cura di Michele Sisto, Milano, Scheiwiller, 2009.

CAPPELLOTTO A., «*Sotto la scrittura agisce il nervo*». *La poesia cerebrale di Durs Grünbein*, in SALGARO M. (a cura di), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Roma, Aracne, 2009, pp. 107-136.

CAPPELLOTTO A., *Vom pawlowschen Hund zum Grenzhund Durs Grünbeins. Berührungspunkte zwischen sozialen und ästhetischen Experimenten*, in CALZONI R., SALGARO M. (a cura di), «*Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment*». *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 2010, pp. 337-357.

CHIALANT M.T., RAO E. (a cura di), *Per una topografia dell'Altrove: spazi altri nell'immaginario letterario e culturale di lingua inglese*, Napoli, Liguori, 1995.

CHIARLONI A. (a cura di), *Germania '89. Cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano, Franco Angeli, 1998.

CHIARLONI A. (a cura di), *La poesia tedesca del 900*, Bari, Laterza, 2009.

CHIARLONI A. (a cura di), *La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, Alessandria, Dell'Orso, 2002.

CHIARLONI A. (a cura di), *Nuovi poeti tedeschi*, Einaudi, Torino, 1994.

CHIARLONI A., FRIEDRICH G. (a cura di), *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, Alessandria, Dell'Orso, 1999.

CHIARLONI A., MORELLO R. (a cura di), *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, Alessandria, Dell'Orso, 1996.

CHIARLONI A., *Zur italienischen Rezeption der deutschen Nachkriegsliteratur*, in ARNOLD H.L. (a cura di), *Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945*, München, Text+Kritik, Sonderband, 1995, pp. 155-165.

CHON YOUNG-AE, *Politische Bewältigung der Wende. Zur Lyrik Durs Grünbeins «Schadelbasislektion»*, in «*Studi Germanici*», XLII, 2004, pp. 63-75.

COSGROVE D., *LANDSCAPE AND LANDSCHAFT Lecture delivered at the "Spatial Turn in History" Symposium German Historical Institute, February 19, 2004*, in «*GHI BULLETIN*», 35, 2004, pp. 57-71.

CRANG M., *Cultural Geography*, London, Routledge, New York, 1998.

CRANG M., THRIFT N., *Thinking space*, London, Routledge, 2000.

CZERNIN F.J., *Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein*, in «Schreibheft, Zeitschrift für Literatur», 45, 1995, pp. 179-188, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 98-103.

DANILO T., *Il plagio è un arte. La Germania celebra il «remix»*, in «Corriere della Sera», 26.2.2010.

DÄUMER M., *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung*, Bielefeld, transcript, 2010.

DE CERTEAU M., *L'invenzione del quotidiano*, traduzione di Mario Baccianini, Roma, Lavoro, 2001.

DECKERT R., *Das erste Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debüt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

DECKERT R., *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack. Durs Grünbein über Dresden*, in «Sinn und Form», 1, 2004, p. 240-257.

DECKERT R., *Die Nacht in der die Mauer fiel. Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.

DECKERT R., *Die Wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

DECKERT R., *Ruine und Gedicht: das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, Dresden, Thelem, 2010.

DENNERLEIN K., *Narratologie des Raumes*, Berlin, de Gruyter, 2009.

DÖRING J., THIELMANN T. (a cura di), *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2008.

DÖRING J., *Von den Nachgeborenen. Brechts Ballade von den Seeräubern und Durs Grünbeins O Heimat, zynischer Euphon*, in DELABAR W., DÖRING J. (a cura di), *Bertolt Brecht (1898-1956)*, Berlin, Weidler, 1998, pp. 356-377.

DRAWERT K., *Die leeren Zeichen*, in «Neue deutsche Literatur», 6, 1992, pp. 132-137, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 86-88.

DUNCAN J., *A companion to cultural geography*, Oxford, Blackwell, 2004.

DÜNNE J., GÜNZEL S. (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

EGYPTIEN J., *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, Darmstadt, Wiss. Buchges., 2006, pp. 86-99.

ELM T. (a cura di), *Lyrik der neunziger Jahre*, Stuttgart, Reclam, 2000.

EMMERICH W., *Autonomie? Heteronomie? DDR-Autoren zwischen Fremd- und Selbstinszenierung*, in JÜRGENSEN C., KAISER G. (a cura di), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2011, pp. 293-312.

EMMERICH W., *Cultural Memory East vs. West: Is What Belongs Together Really Growing Together?*, in «Oxford German Studies» 38 (3), 2009, pp. 242-253.

EMMERICH W., *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*, Opladen, Westdeutscher, 1994, pp. 151-205.

EMMERICH W., *Ditte Räume als Gegenstand der Deutschlandforschung*, in *Germanistentreffen Deutschland – Großbritannien, Irland. Tagungsbeiträge*, a cura di DAAD, Bonn, 2005, pp. 61-80.

EMMERICH W., *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe*, Aufbau, Berlin, 2005.

ENGELER U. (a cura di), *Die Schweizer Korrektur / Durs Grünbein; Brigitte Oleschinski; Peter Waterhouse*, Basel, Engeler, 1995, pp. 1-26.

ENGLER W., *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*, Berlin, Aufbau, 1999.

ENZENSBERGER H.M., *Der Untergang der Titanic*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994.

ENZENSBERGER H.M., *Die Elixiere der Wissenschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002.

ERB A. (a cura di), *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*, Wiesbaden, Opladen, 1998.

ERHART W. (a cura di), *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp. 1-11;141-165.

ERTEL A.A., *Körper, Gehirne, Gene: Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, Berlin, de Gruyter, 2010.

ESCHENBRUCH N., HÄNEL D., UNTERKIRCHER A., *Medikale Räume. Zur Interdependenz von Raum, Körper, Krankheit und Gesundheit*, Bielefeld, Transcript, 2010.

ESHEL A., *Diverging memories? Durs Grünbeins Mnemonic Topographies and the Future of German Past*, in «The German Quarterly», 74 (4), 2001, pp. 407-416.

ESKIN M., *'Tanz zwischen sämtlichen Stühlen': Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins by Hinrich Ahrend*, in «The Modern Language Review», 106 (4), 2011, pp. 1199-1200.

ESKIN M., *Body language. Durs Grünbein's Aesthetics*, in «arcadia», 37 (1), 2002, pp. 42-66.

ESKIN M., *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, in LEEDER K.J. (a cura di), *Schaltstelle. neue deutsche Lyrik im Dialog*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2007, pp. 163-179.

ESKIN M., introduzione a GRÜNBEIN D., *The Bars of Atlantis. Selected Essays*, a cura di Michael Eskin, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010, pp. VII-XXIII.

ESKIN M., *Poetic affairs. Celan, Grünbein, Brodsky*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

ESKIN M., *Streets of china*, in «Times Literary Supplement», 9.6.2006.

FAKTOR J., *Warum aus uns nichts geworden ist. Betrachtungen zur Prenzlauer-Berg-Szene zehn Jahre nach dem Mauerfall*, in ARNOLD H.L. (a cura di), *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, München, Text+Kritik, Sonderband, 2000, pp. 92-106.

FERRARI A., *Dizionario dei luoghi letterari immaginari*, Torino, Utet, 2006.

FIORENTINO F., SAMPAOLO G. (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009.

FIRMENICH A. (a cura di), *Daphne. Metamorphose einer Figur*, Köln, Wienand, 2005.

FISCHER M., »Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen«. *Zur Großstadthematik im Werk Durs Grünbeins*, in KAMZELAK R.S. (a cura di), »Historische Gedächtnisse sind Palimpseste«. *Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies*, Paderborn, Mentis, 2001, pp. 21-41.

FISCHER-LICHTE E. (a cura di), *Politik des Raumes : Theater und Topologie*, München, Fink, 2010.

FISHER J., MENNEL B. (a cura di), *Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2010.

FOUCAULT M., *Le parole e le cose : un'archeologia delle scienze umane*; con un saggio critico di Georges Canguilhem, traduzione di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1970.

FOUCAULT M., *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Milano, Mimesis, 2002.

FRICK W. (a cura di), *Orte der Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2002.

FROMM W., *Die Literatur und das Gehirn: Zur Rezeption der Naturwissenschaften bei Botho Strauss und Durs Grünbein. Ein Vergleich*, in «KulturPoetik», 9 (2), 2009, pp. 235-251.

- FUHRMANN M., *Zeitdiagnose am Widerpart Rom*, in «Sprache im technischen Zeitalter», 151, 1999, pp. 276-285.
- GABRIEL N., *Le poète en «jeune chien garde-frontière». Durs Grünbein et la «Wende»*, in «Études Germanique», 35, 2000, pp. 73-95.
- GANSEUER C., *Poesie und Poetologie – Theorie und Praxis bei Durs Grünbein*, Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, Saarbrücken, 2011.
- GEBHARD G., GEISLER O., *Das Prinzip Osten. Geschichte und Gegenwart eines symbolischen Raums*, Bielefeld, Transcript, 2010.
- GEIST P., „mit würde holzkekse kauen " - neue Lyrik der jüngeren Generation nebst Seiten- und Rückblicken, in «neue deutsche literatur», 2, 1993, pp. 131-153.
- GEIST P., *Zwischen Himmel und Erde*, in «Freitag», 10.9.2004.
- GERLOFF J.B., *Bilder zu Gedichten von Durs Grünbein*, Aquisgrana, Suermondt Ludwig Museum, 1998.
- GEULEN E. (a cura di), *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 129, Sonderheft, 2010.
- GOEBEL R. J., *Gesamtkunstwerk Dresden. Official Urban Discourse and Durs Grünbein's Poetic Critique*, in «The German Quarterly», 80 (4), 2007, pp. 492-510.
- GÖRLING R., BORSÒ V. (a cura di), *Kulturelle Topographien*, Stuttgart, Metzler, 2004.
- GOTTHARD A., *Wohin führt uns der "Spatial turn"? Über mögliche Gründe, Chancen und Grenzen einer neuerdings diskutierten historiographischen Wende*, in WÜST W., BLESSING W.K. (a cura di), *Mikro - Meso - Makro. Regionenforschung im Aufbruch*, Erlangen, Selbstverlag, 2005, pp. 15-49.
- GREGORY D., *Geographical imaginations*, Oxford, Blackwell, 1994.
- GREVERUS I., *Über die Poesie und Prosa der Räume*, Berlin, Lit, 2009.
- GRIMM E., *Fathoming the Archive: German Poetry and the Culture of Memory*, in «New German Critique», 88, 2003, pp. 107-140.
- GROSS M., *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*, Münster, Lit, 2011.
- GULDI J., *The spatial turn in literature*, in <http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/disciplinary-perspectives/the-spatial-turn-in-literature/>.
- GÜNZEL S. (a cura di), *Raum: ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2010.
- GÜNZEL S., *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
- GÜNZEL S., *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2007.

HALLET W., NEUMANN B. (a cura di), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Transcript, 2009.

HAMANN C., *Grenzen der Metropole. New York in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden, Deutsche Universität Verlag, 2001.

HAMM P., *Vorerst- oder: Der Dichter als streunender Hund*, in «Manuskripte», 122, 1993, pp. 103-106.

HARDER M., *Bestandaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.

HARDT P.C., *Begegnungen mit Dante. Untersuchungen und Interpretationen zum Werk Dantes und zu seinen Lesern*, Göttingen, Wallstein, 2001.

HARTUNG H., *Tagträume in der Grauzone*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 24.10.1988, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 82-83.

HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998.

HELBIG H. (a cura di), *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin, Akademie, 2007.

HENNEMANN A., *Die Zerbrechlichkeit der Körper, zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Frankfurt am Main, Lang, 2000.

HERDER M. (a cura di), *Bestandaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.

HESKE H., *Goethe und Grünbein. Aufsätze zur Literatur*, Bonn, Bernstein, 2004.

HESSEL F., *Ein Flaneur in Berlin. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamins Skizze "Die Wiederkehr des Flaneurs" und einem "Waschzettel" von Heinz Knobloch*, Berlin, Das Arsenal, 1984.

HEUKENKAMP U., *Eine Geschichte oder viele Geschichten der deutschen Literatur? Gründe und Gegengründe*, in «Zeitschrift für Germanistik», NF V, 1995, pp. 22-37.

HILDEBRAND O. (a cura di), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein*, Köln, Böhlau, 2003.

HILLEBRAND B. (a cura di), *Wo steht die Dichtung heute?*, Göttingen, Wallstein, 2004.

HOFFMANN P., *Das erneute Gedicht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, pp. 107-112.

HOFFMANN T., *Konfigurationen des Erhabenen: zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Berlin [u.a.], de Gruyter, 2006, pp. 284-333.

HUBBARD P., *Key thinkers on space and place*, London, Sage, 2004.

HUCH H.G., *Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur. Durs Grünbein Beziehung zur Kultur der Antike*, in «Akzente», 1, 2006, pp. 12-27.

HUCH H.G., *Phänomene dichterischer Imagination in der Poesie der Moderne ; Gespräche mit Gedichten von Ezra Pound bis Durs Grünbein*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

HUMMELT N., »Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen«, postfazione a GRÜNBEIN D., *Limbische Akte. Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2011, pp. 322-347.

HUNTEMANN W., KLENTAK-ZABŁOCKA M., LAMPART F., SCHMIDT T. (a cura di), *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, pp. 9-31;133-147.

IRMER T., *Durs Grünbein*, in HEUKENKAMP H., GEIST P. (a cura di), *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt, 2007, pp. 710-721.

IRSIGLER I., JÜRGENSEN C. (a cura di), *Nine/eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Heidelberg, Winter, 2008.

Ist der Spatial Turn wichtig? Egal, wir schreiben was dazu, in <http://spaceflaneur.wordpress.com/>

JABŁKOWSKA J., „So also sieht, aufgeschwollen zur Metropole, der Ort aus, an dem man den Gott einst begrub wie einen Hund.“ *Durs Grünbeins Rom* (intervento tenuto durante il convegno *Topographie und Raum in der deutschen Sprache und Literatur*, 18-21.5.2011, Università degli Studi di Trento).

JOCH M., WOLF N.C. (a cura di), *Text und Feld. Bourdieu in der wissenschaftlichen Praxis*, Tübingen, Niemeyer, 2005.

JOIST A., *Der Mensch als Körperwesen. Zugänge und Interpretationen zu Gedichten von Durs Grünbein finden*, in «Praxis Deutsch», 36 (213), 2009, pp. 46-52.

JOIST A., *Der Tod als Schicksal des Körpers im Werk von Durs Grünbein*, in ID., *Auf der Suche nach dem Sinn des Todes. Todesdeutungen in der Lyrik der Gegenwart*, Mainz, Matthias-Grünwald, 2004, pp. 184-227.

KAISER J., GRÜNBEIN D., *Auf Tauchgang im Abendland*, Theater der Zeit, Berlin, 2009.

KASATY O., GRÜNBEIN D., *Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, in *Entgrenzungen: Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben, und Literatur*, München, Edition text+kritik, 2007, pp. 73-99.

KELLER U. (a cura di), *Europa schreibt*, Hamburg, Körber-Stiftung, 2003, pp. 142-151.

KEMPER H.G., *Komische Lyrik – Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer, 2009, pp. 74-76.

KES, *Bildgesättigte Passivität*, in «Neue Zürcher Zeitung», 5.4.2011.

KIEFER S., *Schock und klassisches Maß*, in «Neue Deutsche Literatur», 4, 1999, pp. 138-142.

KLEIN S., „*Imago für imago von der Schöpferwelt dort draußen*“ – *Durs Grünbeins Vom Schnee oder Die Melancholie der Sprache*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 2009 (63), 3, pp. 207-219.

KLEIN S., „*Speak, memory!*“ – *Durs Grünbein's Strophen für übermorgen*, in ESKIN M. (a cura di), *Durs Grünbein today*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011.

KLEIN S., «*Denn alles, alles ist verlorne Zeit*». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Bielefeld, Aisthesis, 2008.

KÖHN L., *Lyrische Historiographie bei Enzensberger und Grünbein*, in VÖLKER L. (a cura di), *Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert*, in «Germanica», XXI, 1997, pp. 133-156.

KOHNS O. (a cura di), *Mythos Atlantis*, Stuttgart, Reclam, 2009.

KOHTES M., *Armer Hirnhund*, in «Die Zeit», 6.12.1991.

KORTE H., *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, Stuttgart [u.a.], Metzler, 2004, pp. 203-293.

KORTE H., *Energie der Brüche. Ein diachroner Blick auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts und ihre Zäsuren*, in ARNOLD H.L. (a cura di), *Lyrik des 20. Jahrhunderts*, München, Text+Kritik, Sonderband, 1999, pp. 63-103.

KORTE H., *Wenn ein Staat ins Gras beißt, singen die Dichter*, in ARNOLD H.L. (a cura di), *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, München, Text+Kritik, Sonderband, 2000, pp. 122-141.

KORTE H., *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte: deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*, Berlin, Lit, 2004.

KRAFT T. (a cura di), *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, München, Piper, 2000, pp. 11-22;53-66.

KRÄMER O., *Ich und Welt. Durs Grünbeins Zyklus «Niemand's Land Stimmen» und sein Gedicht «Nach den Satiren»*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 48, 2004, pp. 348-374.

KRÄTZER J., *Hineingewachsen. Von Lust und Frust im Dreibuchstabenland*, in ARNOLD H.L. (a cura di), *DDR-Literatur der 90er Jahre*, München, Text+Kritik, Sonderband, 2000, pp. 27-47.

KREUZER H. (a cura di), *Pluralismus und Postmodernismus: zur Literatur- und Kulturgeschichte in Deutschland 1980-1995*, Frankfurt am Main [u.a.], Lang, 1996, pp. 386-389.

KROBB F. (a cura di), *Poetry project. Irish Germanists Interpret German Verse*, Oxford, Lang, 2003.

LAMPING D., »Wir leben in einer politischen Welt«. *Lyrik und Politik seit 1945*, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 2008.

LEEDER K.J. (a cura di), *Schaltstelle. neue deutsche Lyrik im Dialog*, Rodopi, Amsterdam; New York, 2007.

LEEDER K.J., *Breaking Boundaries: a New Generation of Poets in the GDR*, Oxford, Clarendon press, 1996.

LEFEBVRE H., *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.

LINDNER B., *Kryptische Sehnsucht, von Heimweh zerfressen*, in «Frankfurter Rundschau», 16.3.1994, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 94-96.

LINK J., *Von der Spaltung zur Wiedervereinigung der deutschen Literatur?*, in «Jahrbuch zur Literatur in der DDR», 1, 1980, pp. 59-78.

LÜPERTZ M., GRUENBEIN D., *Daphne. Metamorphose einer Figur*, a cura di Andrea Firmenich, Köln, Wienand, 2005.

MAGENAU J., *Der Schatten des Körpers des Dichters*, in «Freitag», 27.10.1995.

MAGENAU J., *Durs Grünbeins anatomisches Theater*, in «Der Deutschunterricht», 3, 1996, pp. 66-71.

MANGUEL A., GUADALUPI G., *The dictionary of imaginary places, Newly updated and expanded classic*, San Diego, Harcourt, 1999.

MARESCH R., WERBER N., *Raum – Wissen – Macht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

MARTUS S., BENTHIEN C., *Schnee von gestern – Schnee von heute: Die Wiederkehr der ‚Frühen Neuzeit‘ bei Durs Grünbein. Vorwort*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 241-255.

MATUSCHEK S., *Moralist und Flaneur oder Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten?*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», 54, 1, 2004, pp. 109-116.

McKENDRICK J., *In the suicide strip*, in «Times Literary Supplement», 31.03.06.

MEIERHOFER C., KUHLMANN H., *Descartes à la Grünbein. Philosophiegeschichtliche und erkenntnistheoretische Implikationen in Durs Grünbeins „Vom Schnee“*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 308-320.

- MELLER M., *Wenn einem so viel Schönes wird beschert*, in «FAZ», 7.10.2007.
- MERLEAU-PONTY M., *Fenomenologia della percezione*, traduzione di Andrea Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965.
- MEYER-GOSAU F., *Assotiationsgestöber*, in «Freitag», 29.3.1996.
- MEYER-GOSAU F., *Ost-West-Schmerz. Beobachtungen zu einer sich wandelnden Gemütslage*, in ARNOLD H.L. (a cura di), *DDR-Literatur der neunziger Jahre*, München, Text+Kritik, Sonderband, 2000, pp. 5-11.
- MILLER H., *Topographies*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- MILLOT C., *Raum und Gedächtnis in den Berliner Gedichten von Durs Grünbein*, in FOISNER-COELSCH S., FAGOT P. (a cura di), *Raum im Wandel. L'espace en métamorphose. Space in change*, Heidelberg, Winter, 2011, pp. 99-110.
- MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- MÜLLER A., *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Oldenburg, Igel, 2004.
- MÜLLER H., *Ende der Handschrift. Gedichte. Ausgewählt und mit einerm Nachwort versehen von Durs Grünbein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.
- NAUMANN B., »Gewalt der Sprache. Nietzsches Descartes-Kritik, Grünbeins Descartes«, in PREVIŠIĆ B. (a cura di), *Die Literatur der Literaturtheorie*, Bern u.a., Peter Lang, 2010, pp. 133-142.
- NENTWICH A., *Jetzt wird geprasst! Durs Grünbein befreit sich in Rom vom Panzer des Bildungsdichters*, in «Zeit online», 14.10.2010.
- NORA P., *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.
- OPITZ M., *Rom ist zauberhaft*, in <http://dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1269272>. 10.09.2010.
- OSTERKAMP E., *Das Jahr in der Milchschaumbucht*, in «die Zeit», 2.10.2010, p.8.
- OSTERKAMP E., *Durs Grünbeins Memorandum zur lage der Poesie nach den Utopien*, in HILDEBRAND O. (a cura di), *Poetologische Lyrik. Von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, Köln, Böhlau, 2003, pp. 324-334.
- OSTERKAMP E., *Jäger im Schnee. Ein Kabinettstück: Durs Grünbeins Winterbuch der Poesie*, in «FAZ», 6.12.2003.
- OWEN R.J., *"Freihäfen des Geistes". Comments from Czechowski, Drawert, Grünbein, Hensel, Mensching*, in <http://germanpoetry.blogspot.com/2005/05/freihfen-des-geistes-comments-from.html>.

OWEN R.J., «*Eine im Feuer versunkene Stadt*». *Dresden in Poetry*, in «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch», 1, 2002, pp. 87-105.

OWEN R.J., '*Bodies in Contemporary Poetry*', in «German Monitor», 69, 2007, special issue *Schaltstelle: Neue deutsche Lyrik im Dialog*, a cura di Karen Leeder, pp. 269-291.

OWEN R.J., *Science in contemporary poetry: a point of comparison between Raul Schrott and Durs Grünbein*, in «German Life and Letters», 54, 1, 2001, pp. 82-96.

OWEN R.J., *The Poet's Role: Lyric Responses to German Unification by Poets from the G.D.R.*, Amsterdam [u.a.], Rodopi, 2001.

PEUCKERT T., *Im Dickicht des Nicht-Ich*, in «Der Tagesspiegel», 17.5.1992.

PIATTI B., BÄR H.R., REUSCHEL A.K., HURNI L. CARTWRIGHT W., *Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction*, Berlin, Springer, 2009.

PICKERODT G., *Durs Grünbein und der Aschermittwoch der DDR*, in DEIRITZ K., KRAUSS H. (a cura di), *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*, Berlin, Aufbau, 1993, pp. 99-103.

PIRRO M., *"Ein Feld als Reflexionsraum, leer, aber wachsend, von unten". Verflechtungen lyrischen und essayistischen Schreibens bei Draesner, Grünbein und Petersdorff*, in «Germanistentreffen Deutschland – Italien. Tagungsbeiträge», Bonn, DAAD, 2004, pp. 169-185.

PIRRO M., COSTA M., SBARRA S. (a cura di), «*Le storie sono finite e io sono libero*». *Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca*, Napoli, Liguori, 2003.

PIRRO M., *Note sulla lirica di Durs Grünbein*, in «Studi Germanici», XLII, 2004, p. 105-120.

PIRRO M., *Alexander Müller, Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins, Oldenburg, 2004*, in «Osservatorio critico della Germanistica», 21, 2005, pp. 45-49.

PLATEN E., *Reden vom Ende: Studien zur kulturellen Selbstbeschreibung in der deutschen Gegenwartsliteratur*, München, Iudicium, 2006.

RÄKEL H., *Ein Snob in seinem letzten Hemd*, in «Süddeutsche Zeitung», 29.11.2007.

REICH-RANICKI M. (a cura di), *1400 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Rolf Dieter Brinkmann bis Durs Grünbein*, Leipzig, Insel, 2002, pp. 390-404.

REITANI L., »*Berlin. Ein toter saß an dreizehn Wochen...*«. *La morte in diretta*, in CHIARLONI A., MORELLO R. (a cura di), *Poesia tedesca contemporanea*, Alessandria, Dell'Orso, 1996, pp. 269-273.

RENZ T., *Traum der Erkenntnis. New Historicism, Diskursarchäologie und Durs Grünbeins Descartes*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 321-334.

RIEDEL W., *Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», 1999, pp. 82-105.

RÖHNERT J., *Authentizität und Polyphonie : Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945*, Heidelberg, Winter, 2008.

RÖHNERT J., *Zur Freude der Marmeladenindustrie. Amerikanische Filme-deutsche Gedichte: Brecht, Brinkmann, Grünbein*, in «Neue Deutsche Literatur», 5, 2004, pp. 34-42.

RUZZENENTI S., *Poesie und Essay: ein interview mit Durs Grünbein*, in «Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte», 102 (4), 2008, pp. 503-513.

RUZZENENTI S., *„Limbische Akte“: Durs Grünbein im Portrait (Autorentage Schwalenberg v. 22.–24. Oktober 2010)*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 374-376.

RYAN J., „*Spurlose Frühe*“. *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, in HELBIG H. (a cura di), *Weiterschreiben: zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin, Akademie, 2007, pp. 163-181.

SALGARO M., *La lettura come "lezione della base cranica"(DURS GRÜNBEIN). Prospettive per l'estetica della ricezione*, in «BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI GERMANISTICA» (IV), Atti di "La lettura. Convegno triennale dell'Associazione Italiana di Germanistica", Pisa, 20-22 giugno 2010, 2011, pp. 47-60.

SASSE S., MARSZALEK M. (a cura di), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, Berlin, Kadmos Kulturverlag, 2010.

SCHAFROTH H. F., *Schmerz des Lebendigseins*, in «Frankfurter Rundschau», 8.4.1992, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998.

SCHAMA S., *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997.

SCHENK F.B., *Der spatial turn und die Osteuropäische Geschichte*, in H-Soz-u-Kult 01.06.2006, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2006-06-001>.

SCHLÖGEL K., *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München, Carl Hanser, 2003.

SCHLÖGEL K., *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, traduzione di Lisa Scarpa, Milano, Mondadori, 2009.

SCHMIDT C.Y., *Sorge um Durs Grünbein*, in «taz.de», 28.4.11.

SCHÜTZ E., DÖRING J. (a cura di), *Texte der Stadt – Reden von Berlin, Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler, 1999, pp. 95-118.

SEIBT G., *Das Neue kommt über Nacht*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 15.3.1994, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 92-94.

SEIDENSTICKER B. (a cura di), *Mythen in nachmythischer Zeit: die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin [u.a.], de Gruyter, 2001.

SMETHURST P., *The postmodern chronotype: reading space and time in contemporary fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

SOJA E.W., *Postmodern geographies the reassertion of space in critical social theory*, Verso, London, 1989.

SOJA E.W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagines Places*, Cambridge; Oxford, Wiley-Blackwell, 1996.

SORRENTINO F., *Il senso dello spazio: lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma, 2010.

SPIES W., *Der ikonografische Imperativ der Deutschen: von George Grosz zu Anselm Kiefer; mit einem Gruß an Werner Spies von Durs Grünbein*, Berlin, Berlin Univ. Press, 2009.

SPOERHASE C., *Über die Grenzen der Geschichtsliteratur: Historischer Anachronismus und ästhetische Anachronie in Durs Grünbeins Werk, am Beispiel seiner Arbeiten über Descartes*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 263-283.

STEINFELD T., *Dann leg im Geist dich in die Kurve. Wie René Descartes das moderne Denken erfand: „Vom Schnee“, ein kongeniales Langgedicht von Durs Grünbein*, in «Süddeutsche Zeitung», 8.11.2003.

STOCKHAMMER R. (a cura di), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München, Wilhelm Fink, 2005.

TELLKAMP U., *Der Turm*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

TELLKAMP U., POPP S., BRAUN V., WULF K., GRÜNBEIN D., *Es gibt eine andere Welt. Neue Gedichte. Eine Anthologie aus Sachsen*, a cura di Andreas Altmann e Axel Helbig, Leipzig, poetenladen, 2011.

THABE S., *Raum(de)konstruktionen. Reflexionen zu einer Philosophie des Raumes*, Leske und Budrich, Opladen, 2002.

TOMMEK H., *Die Durchsetzung einer ästhetisch-symbolischen Exzellenz. Der Aufstieg des Dichters Durs Grünbein in den neunziger Jahren*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 1, 2009, pp. 200-222.

VAGGAGINI V. (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale. M. Castells, A. Fremont, D. Harvey, H. Lefebvre, V. Vaggagini, Yi-Fu Tuan*, Milano, Franco Angeli, 1980.

VALENTINO P., *Il poeta che sa parlare con i demoni e con gli dei*, in «Corriere della Sera», 16.4.2000.

VALTOLINA A., *Parole con figura. Avventure dell'immagine da Friedrich Nietzsche a Durs Grünbein*, Firenze, Le Lettere, 2010.

VAN HOORN T., *Keine Tiergeister im „Schnee“*. Grünbeins Descartes-Ideen, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 284-295.

VANGI M., *Am Anfang war der Text? Il lettore nell'arcipelago mediale*, in «BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI GERMANISTICA» (IV), Atti di "La lettura. Convegno triennale dell'Associazione Italiana di Germanistica", Pisa, 20-22 giugno 2010, 2011, [http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/\(11\)%20vangi.pdf](http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig4/(11)%20vangi.pdf).

VASTANO S., *Cartesio? Un poeta*, in «L'Unità», 3.12.2004.

VECCHIATO D., «ENTTÄUSCHT BUCHSTABIERT MAN VE-NE-DIG, UND ES KLINGT WIE "ERLEDIGT"»: Kritische Annäherungen an Durs Grünbeins Venedig-Gedichte, in «Annali di Ca'Foscari», 48 (1-2), 2009, pp. 289-330.

VECCHIATO D., *Tu solo, con la storia alle spalle*. Durs Grünbein e la DDR: un bilancio critico, in «Studia theodisca», XVIII (2011), pp. 55-86.

VECCHIATO D., *Ibridazioni postmoderne. Note in margine alla fantasmagoria «Vieux saxe» di Durs Grünbein*, (in corso di pubblicazione).

VECCHIATO D., *MonoLogische Gedichte? Über Durs Grünbeins Rezeption von Gottfried Benn und Ossip Mandelstam*, in «Focus on German Studies», 16, 2009, pp. 3-24.

VECCHIATO D., *Poetologie des Wassers. Durs Grünbein erkundet „Die Bars von Atlantis“*, in «literaturkritik.de» 2010/04, pp. 171–175.

VECCHIATO D., recensione a AHREND H., *„Tanz zwischen sämtlichen Stühlen“*. Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2010, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 425-527.

VERDOFSKY J., *Ich denke und ich bin: im Schnee*, in «Frankfurter Rundschau», 26.11.2003.

VON ALBRECHT M., *Literatur als Brücke. Studien zur Rezeptionsgeschichte und Komparatistik*, Hildesheim, Olms, 2003.

VON ALBRECHT M., *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in SEIDENSTICKER B., VÖHLER M. (a cura di), *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Liteartur der Gegenwart*, Berlin, De Gruyter, 2002, pp. 101-116.

VON OPPEN K., *The Role of the Writer and the Press in the Unification of Germany, 1989 – 1990*, New York, Lang, 2000, pp. 1-32.

VON PETERSDORFF D., *Fin de siècle*, in «Neue Rundschau», H. 3, 1993, pp. 88-105, in HEIDENREICH W. (a cura di), *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995: Durs Grünbein. Texte. Dokumente. Materialien*, Baden Baden und Zürich, Elster, 1998, pp. 88-89.

VON STERNBURG W. (a cura di), *Für eine zivile Republik. Ansichten über die bedrohte Demokratie in Deutschland*, Fischer, Frankfurt am Main, 1992.

WALLMANN H., *Handlinien. Datumsgrenzen. Über zwei Gedichten von Durs Grünbein*, in VÖLKER L. (a cura di), *Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert*, in «Germanica», XXI, 1997, pp. 157-162.

WARF B., ARIAS S., *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*, London, Routledge, 2009.

WEIDERMANN V., *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2006.

WEIERSHAUSEN R., *Strategien der Vergegenwärtigung: „Spur“ als theoretisches Paradigma für Vergangenheitsdichtung*, in «Zeitschrift für Germanistik», XXI, 2/2011, pp. 296-237.

WEIGEL S., *Zum »topographical turn«: Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in «KulturPoetik», 2 (2), 2002, pp. 151-165.

WENTZ M. (a cura di) *Stadt-Räume*, Frankfurt am Main [u.a.], Campus, 1991.

WILKE S. (a cura di), *Ist alles so geblieben wie es früher war? Essays zu Literatur und Frauenpolitik im vereinten Deutschland*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

WILLIAMS A. (a cura di), *The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany*, Bern [u.a.], Lang, 1994, pp. 201-215.

WINKLER R., *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn, Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Hamburg, Kovač, 2000.

WÖLFEL U. (a cura di), *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

YI-FU TUAN, *Space and place: the perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

ZWERNEMANN J., „*Et in Arcadia ego*“, literaturkritik.de, 2.2.2011.

Sitografia:

<http://www.spatialturn.de/>

<http://spatial.scholarslab.org/>

http://www.fuberlin.de/veranstaltungen/kalender/2011/05/tagung_literaturwissenschaften.htm

http://toolingup.stanford.edu/?page_id=1139/