



Durs Grünbein in cerca d'Europa tra scomparsa delle piazze e genius loci

di Rosalba Maletta

ABSTRACT: Programmata su basi tecno-scientifiche, la città europea del terzo millennio rischia di dimenticare o banalizzare le distruzioni e i massacri di massa provocati dalla Seconda guerra mondiale. La poetica del *frottage* di Durs Grünbein mostra quanto i *camouflages* che addobbano le nostre città sconfessino l'unicità del vivente, suscettibile di emergere in ogni pietra e piazza d'Europa. Il cosmopolitismo perseguito da Grünbein lo radica a Dresda e a Hellerau come luoghi in cui per un breve periodo si realizzarono progetti di *Lebensreform*, tra i quali un'architettura e un'istruzione che comprendesse le classi meno agiate e gli esclusi. Fantasticate e fantasmaticizzate come possibilità per il futuro, le immagini dell'infanzia e dell'adolescenza di Grünbein punteggiano la sua poetica urbana. Insieme alla senese Piazza del Campo e alla ricerca del *genius loci*, l'isola che non c'è diventa per tanto, nell'opera dell'autore di lingua tedesca, la cornice di una rappresentabilità della cittadinanza europea nutrita delle istanze ideali del Manifesto di Ventotene (1941) e dei Colloqui di Hertenstein (1946).

ABSTRACT: Programmed on techno-scientific basis, the European city of the third millennium risks to forget or trivialize the destructions and mass slaughters brought about by the Second World War. Durs Grünbein's poetics of the *frottage* shows how this denial fails to account for life in all its unique expressions making European cities a backdrop of *camouflages*. The cosmopolitanism pursued by Grünbein roots him in



Dresden and Hellerau as places, where both *Lebensreform* and education for everyone were made possible. Fantasied and phantomised as a possibility for the future, the images of Grünbein's childhood and adolescence punctuate and even haunt his works. Together with Piazza del Campo and with the pursuit of *genius loci*. The Island that does not exist becomes, in the poetics of the German-speaking author, the frame of a representability for European citizenship nourished by the ideal instances inspired by the Ventotene Manifesto (1941) and the Hertenstein Colloquies (1946).

PAROLE CHIAVE: *frottage* poetico; Dresda e Hellerau; città europee e eredità del Novecento; Manifesto di Ventotene e Colloqui di Hertenstein; Piazza del Campo; *communitas* e cittadinanza responsabile

KEY WORDS: poetic *frottage*, Dresden and Hellerau; European cities and the heritage of the 20th century; The Ventotene Manifesto and the Hertensteiner Talks; Piazza del Campo; community and responsible citizenship

Und damit zur Sache: ein Bauwerk nach meinem Herzen
(Grünbein, "Platz" 285)

La potenza di un edificio è certamente maggiore di quella che incontra l'occhio.
(Libeskind, "Al di là" 152)

PREMESSA

In *La città di Durs Grünbein «dopo l'ultima pioggia»*. *Un tributo a Max Ernst* evidenzio quella peculiare forma di interrogazione dell'ambiente urbano che Grünbein sa risvegliare allorché, attraversando i luoghi natii e gli altri spazi antropizzati, mette al lavoro il preconcio del lettore.

Sempre in quel contributo avanzavo un parallelo tra le tecniche pittoriche messe a punto da Max Ernst e il *métier* grünbeiniano volto a cogliere le latenze dell'attività creativa.¹

I due quadri *L'Europe après la pluie* del 1933 e *L'Europe après la pluie* del 1940-1942 sono alla base del ciclo poetico *Europa nach dem letzten Regen* (agosto-ottobre 1996) articolato in undici liriche, omogenee per contenuto e diversificate nella struttura strofica, idealmente dedicato alla città di Dresda.

¹ Per quanto concerne le embricazioni con le tecniche pittoriche qui discusse – al fine di evitare ripetizioni e un autocitazionismo pervasivo – mi sia concesso rinviare a Rosalba Maletta, "La città di Durs Grünbein 'dopo l'ultima pioggia'. Un tributo a Max Ernst" e alla bibliografia ivi contenuta.



Europa nach dem letzten Regen delinea un itinerario spazio-temporale in cui le vicissitudini che hanno attraversato la Germania e l'Europa nel 'secolo breve' ricoprono un ruolo determinante. La nazificazione di intere nazioni, i bombardamenti delle truppe alleate che rasero al suolo Dresda e molte altre città tedesche, misero in movimento centinaia di migliaia di profughi e di sfollati (Knopp).

Con la Seconda guerra mondiale l'Europa della *Belle Époque* precipita definitivamente in un bagno di sangue e distruzione.

Proprio la consapevolezza di essere cresciuto in mezzo e sopra a cumuli di macerie rende Grünbein particolarmente sensibile alle voci sopite dell'ambiente che lo circonda: "Die Aushöhlung des Urbanen selbst, das Verschwinden ganzer Lebenswelten im Orkus, buchstäblich über Nacht, und der totale kulturelle Gedächtnisausfall erzeugten im Ohr des Nachgeborenen ein eigentümliches Rauschen" ("Skizze" 45).²

"... in ihrem Schlagen jeden Namen und jedes Wort ... (Leonardo da Vinci/A. 102)"³

Benché occultato e camuffato il *genius loci* si dà a conoscere non solo attraverso ciò che colpisce la retina – nel caso di Ernst il ricalco delle tracce depositate sul pavimento di legno di una locanda bretone dagli ospiti precedenti⁴ – bensì pure, come scrive Grünbein citando Leonardo in esergo al ciclo poetico *Die Leeren Zeichen*, mediante una *facies* sonora che sollecita serie fonematiche capaci di dare sostanza, forma e consistenza al mondo del pre-cognitivo pre-linguistico:

Die meisten meiner Gedichte sind tatsächlich „draußen“ entstanden, unter freiem Himmel, beim Umherstreunen, Durchwandern der Städte und Landschaften. Sie sind insofern Produkte einer Freilichtmalerei, *im Freien geschaffene Skulpturen aus Worten*. Der Schreibtisch ist nur das Atelier, in dem sie nachbearbeitet wurden. *Es beginnt immer mit einer Klangfolge, einem Satzpartikel, selten ist es schon eine ganze Zeile, ein verbaler Melodieverlauf* ("Skizze" 47 – corsivo di chi scrive).

Come appena visto, l'esergo che Grünbein appone al ciclo poetico *Die Leeren Zeichen* proviene dal *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci. Leggiamo in originale il passaggio dove Leonardo suggerisce alcuni modi per accrescere l'ispirazione e la vena creativa cogliendo gli stimoli dell'ambiente circostante:

² Su questi aspetti si rimanda a Deckert (2005; 2010) e agli altri autori da me citati in Maletta, "città".

³ Come esergo alla raccolta poetica "Die Leeren Zeichen" (67) Grünbein cita dal *Trattato della pittura* di Leonardo un passo che invita a lasciarsi ispirare da quello che oggi chiameremmo il paesaggio sonoro.

⁴ L'esperienza di Pornic, determinante per gli sviluppi della produzione ernstiana, è narrata in "Oltre la pittura" (56), pubblicato da Ernst in lingua francese nei *Cahiers d'art* del 1937. Di ciò, in rapporto alla poetica grünbeiniana, mi sono distesamente occupata in Maletta, "città".



Se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai (Leonardo 81).⁵

Da sempre Durs Grünbein lavora a quella tecnica di sollecitazione per cui le nostre percezioni si destano, quando la parola poetica fa attrito sulle immagini di un transgenerazionale che chiede udienza. Il poeta chiama tale procedimento *der Dichtungstrieb* e così lo descrive:

[...] unerklärlich in seinem Auftauchen, und vorerst kaum mehr als das: ein fortwährendes Hämmern im Kopf, dem man nicht ausweichen konnte. Es sollte noch Jahre dauern, bis ich erstmals Halt fand in einem Akt elegischer Aneignung: in ein paar Zeilen, die sich um das kaputte Dresden drehten, die im Weltkrieg so schrecklich zerstörte Stadt im Elbtal. ("Skizze" 33)

A titolo di esempio basterebbe qui menzionare due capisaldi quali *Schädelbasislektion* del 1991 e *Aus der Traum (Kartei)* del 2019 per tacere delle incursioni nell'ambito delle scienze del cervello come *Gehirn und Denken – Kosmos im Kopf* (2000), testo in cui immagini, sollecitazioni acustiche, contenuti rigorosamente scientifici si combinano con creazioni poetico-letterarie e visive in uno spazio espositivo appositamente predisposto. L'interno del cervello si proietta e si rappresenta all'esterno e viceversa.

Il volume si chiude con un testo in cui Grünbein fa esplicito riferimento alla natura acustica degli stimoli che riceve, intercetta e restituisce chi scrive e crea.

Klopfzeichen riflette su genio poetico e neurobiometria, su linguaggio e neurofisiopatologia. In poche parole sul destino dell'umano all'epoca del *Neuroimaging* e dei mondi immersivi:

[...] der einzige Grund, warum all die Zukunftsphantasien so bedrohlich wirken, ist wohl die uralte Todesangst, unsere unerbetene Mitgift. Leider ist sie aber auch der Antrieb hinter all den verrückten Optimierungsplänen, mit denen das arme Gehirn in Zukunft traktiert werden wird. [...] Nun, warum sollten Dichter, wenn ihr Beitrag zur allgemeinen Bewußtseinsbildung tatsächlich so groß war, nicht eifersüchtig sein, auf das, was der nächste Akt bringt? Schließlich ist das Gehirn unteilbar, wenn auch (wie laut Verfassung die Würde) längst nicht mehr unantastbar. Dabei müßte das Hirn doch das Maß aller Dinge sein. In jedem Menschen platzt, wenn er stirbt, auf Erden ein weiteres All, egal wie eng oder weiträumig er selbst sich in den paar Jahren darin einzurichten verstand. Deshalb das Unbehagen, die Klopfzeichen an der Zellenwand. Deshalb die Stimme, die sich dann und wann meldet mit ihrem: Hallo, hallo, ich bin auch noch da. Und mein Gehirn sagt mir, es ist alles ganz anders. (218)

⁵ Ricordiamo che Leonardo scrive il *Trattato della pittura* intorno al 1540 circa. La prima pubblicazione avviene a Parigi più di un secolo dopo, intorno al 1651.



Indagare e rappresentare mediante la scrittura i meccanismi neurofisiologici e i circuiti cerebrali più raffinati e complessi significa riflettere sul neo-costruttivismo contemporaneo nella consapevolezza che il cervello non è lo psichico.

Siamo inconsapevolmente esposti a suoni e rumori circostanti che per il poeta precipitano in versi e sintagmi atti a illuminare una interiorità inattesa e sconosciuta sia in colui che scrive sia in colui che legge.

Altra fonte di sollecitazione è per Grünbein l'arte figurativa. Egli la coltiva con passione e competenza anche in veste di docente di *Poetik* presso la Akademie der Künste di Düsseldorf.⁶ I dipinti suscitano serie fonemache, strutturano ritmo e sintassi, precipitano in versi e in strofe.

In ciò consiste quanto nel precedente lavoro ho individuato come "poetica del *frottage*". (Maletta, "città")

Frottage è la tecnica che Ernst mette a punto per catturare, mediante ricalco e sfregamento, l'anima delle cose. A partire da Dresda Grünbein dedica particolare attenzione agli spazi urbanizzati, specialmente europei. Potremmo dire che con piedi e penna egli *ricalchi* le tracce del 'secolo breve', pietre sconnesse che risultano camuffate ovvero scancellate dalla ricostruzione.⁷

POETICA DEL FROTTAGE

Nella fattispecie la tecnica del *frottage* consiste nello sfregamento, mediante lapis o pastello, di superfici disomogenee, sulle quali è stato appoggiato un foglio di carta. Nel caso della scrittura poetica la parola, il giro di verso, l'andamento strofico provocano stridore suscitando nel paesaggio del foglio-mondo voci che furono soffocate e ora fluttuano negli spazi attraversati.

Per lo scrittore oggetti, cose, individui, situazioni rilasciano impronte sonore di presenze *altre* che abitano i luoghi in cui gli accade di sostare. In tal modo egli consegna al lettore una spettrografia del *reale* in grado di restituire concretezza e consistenza a ciò che fu: "Ci deve essere una certa soglia al di là della quale la percezione, l'assimilazione senza coscienza dello sforzo assimilativo, diventa interpretazione" (Rorschach 43).

Così nel 1921 si esprimeva Hermann Rorschach, neuropsichiatra svizzero (Zurigo 8 novembre 1884 – Herisau 2 aprile 1922), famoso per l'invenzione del test psicodiagnostico delle macchie di inchiostro.⁸

⁶ Per un taglio originale delle relazioni che Grünbein intrattiene con le arti visive, tuttavia divergente da quello di impostazione psicoanalitica qui proposto, si vedano: Reumkens, "Concep(tion)"; ancora Reumkens, *Kunst* nonché auf der Horst e Seidler.

⁷ Su questo e altri aspetti della tecnica pittorica ispirata a Ernst e trasposta dal poeta in parole 'visive' cfr. Maletta, "città" e la bibliografia ivi contenuta.

⁸ Si tratta di un test basato sul meccanismo psicologico della proiezione, ovvero sull'attribuzione dei propri sentimenti a persone o oggetti in maniera inconsapevole ma con risposta vigile agli stimoli percettivi, metodo e test che ha affascinato e continua ad affascinare gli artisti. Convergenze tra il metodo inaugurato da Hermann Rorschach nella *Psychodiagnostik* del 1921 e Leonardo sono ben note agli esperti



Osservazione che ben si attaglia al lavoro cui Grünbein sottopone il linguaggio nel tentativo di far emergere resti insepolti, atti a disancorare il poetico dalla parolacchiacchiera che pretende di archiviare la storia nella conciliazione fasulla, la "erpreßte Versöhnung" di Adorno.

Ritagli, ricalchi interno-esterno vengono accostati in maniera volutamente incongrua per produrre un'immagine della *Heimat unheimlich / heimlich* – ideale e proprio per questo maledetta. Immagine che potremmo definire sacra nella duplice accezione del termine rinvenuta da Benveniste.⁹

Questo perché l'opera di Grünbein, – innervata da tensione etica di grande momento, profondamente consapevole della storia attraversata dalla nazione tedesca e dal continente europeo – nulla concede all'auto-indulgenza.

Nell'intervista rilasciata a Tobias Niederschlag in occasione della prima mondiale di *Europa nach dem letzten Regen* (1996), musicato nel 2003 da Wolfgang Rihm, il poeta dichiara:

Es geht um den Zyklus *Europa nach dem letzten Regen* um das Ortlos-Werden von Erinnerung und Erfahrung. Darum, dass die zerstörerische Geschichte des 20. Jahrhunderts einen des Ortssinns beraubt hat. Das klingt im ersten Gedicht bereits an und zieht sich als Leitmotiv durch sämtliche Teile. Zugleich geht es, in einer Gegenbewegung, darum, die Erinnerung an diesen Ort Dresden zurückzugewinnen, aus der räumlichen und zeitlichen Ferne. Dresden ist, genau wie Guernica, Coventry, Hamburg oder Rotterdam eine dieser archetypischen Städte, die im Zweiten Weltkrieg ihr Gesicht verlieren. Dresden war einer dieser Scheiterhaufen, auf dem die alteuropäische Kultur verbrannte. Es hat seinen Preis bezahlt für das ‚Abenteuer‘ des Dritten Reiches und eines Großteils der deutschen Bevölkerung damals. Mein Gedicht ist eine Art Requiem, eine sarkastische Elegie auf das Verschwinden einer grandiosen Barockmetropole. (Grünbein e Niederschlag)

L'ossimoro "sarkastische Elegie" statuisce la volontà di una presa di distanza da parte del soggetto, intensamente coinvolto nelle vicende della Germania, delle ripercussioni delle stesse nel continente europeo. Il sarcasmo è temperato, quasi molcito da una ritmica, in cui prevale la consapevolezza che la parola possa ridestare la memoria soffocata – se non dei più, quantomeno di qualche figlio di quella terra e di quelle genti.

Il rovello di Grünbein è e rimane la Seconda guerra mondiale e quel che ne seguì. Le città sventrate, la sorte toccata al luogo natio, perla del Barocco europeo, che Hitler

(Passi Tognazzo 5; *passim*). Merita ricordare come il test venisse impiegato a Norimberga per indagare la personalità di alcuni tra i più feroci gerarchi nazisti (Nielsen e Zizolfi). Indubbie convergenze con i procedimenti artistici di Max Ernst sono ben rilevate da Werner Spies. Alquanto desultorio *Macchie d'inchiostro. Storia di Hermann Rorschach e del suo test* di Damion Searls.

⁹ Per la duplicità e l'ambivalenza *santo / maledetto* ecc. del concetto di sacro in ambito indoeuropeo si veda Benveniste: "Lo studio di ognuna delle coppie attestate [...] ci spinge ad ammettere nella preistoria una nozione di segno duplice: positivo 'ciò che è carico di presenza divina', e negativo 'ciò che è proibito al contatto degli uomini'" (419-441; 419) nonché Alfonso di Nola alla voce "Sacro /profano" dell'*Enciclopedia Einaudi* (326-328).



inserisce nel proprio programma politico: "Dresden ist eine Perle. Und der Nationalsozialismus wird ihr eine neue Fassung geben" (Grünbein, *Jahre* 111).

DRESDA CITTÀ CHIMERA

In *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate* (2019) Dresda è definita "la dolce malattia" (*Die süße Krankheit Dresden*).¹⁰ Nella scia della poetica del *frottage* il ritorno alla città natale sollecita quel movimento di corpo e parola che – ricalcando luoghi e situazioni scomparse, tempi e modi trascorsi – fa emergere il *segno* della *chimera* come *lavoro del poetico* scaturito dal *Dichtungstrieb*.

Ventitré anni prima, in *Galilei vermißt Dantes' Hölle* (1996), Dresda è chimera¹¹ nella duplice accezione di "idea priva di fondamento" e di "mostro mitologico".

Alla voce "chimera" l'*Enciclopedia Treccani* (Vinciguerra e D'Erasmus) fa riferimento all'*Iliade* dove Omero così la descrive: "davanti leone, di dietro drago, al mezzo capra, sbuffante terribile fuoco ardente" (VI, vv. 181-82).

Nell'iconografia corrente spesso si aggiunge una coda di serpente, fornita di testa. Il mostro è raffigurato nell'atto di vomitare fuoco, pertanto ritenuto "incarnazione di forze fisiche distruttrici (vulcani o tempeste)" (Vinciguerra e D'Erasmus).

Considerato il legame del poeta con la sua città indaghiamo più nello specifico il ruolo che nella sua opera ricopre questa figura ambivalente e ambigua:

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 ... zwölf Jahre lief diese Stadt vor seine Augen ab wie ein Film voller technischen Mängel, schlecht geschnitten und unbeholfen synchronisiert, die hunderste Kopie eines traurig-schönen Archivfilms, den man von einem Hügel aus sieht ... auf einer in die Talsenke abgerollten Leinwand, mit dieser verzerrten Megaphonstimmenmelancholie knisternd [...] mit immer wiederkehrenden Szenen der späten 60er Jahre unter dem Eindruck eines Beatlessongs ... The fool on the hill ... 1967 ... 2:59 min. Oder war die Zeit doch schon ein Stück vorangekommen? ("Chimäre" 145)

Alla terza persona singolare il poeta si rivolge al bambino, all'adolescente che fu. Torna nella città natale alla ricerca delle proprie origini, del proprio canto, delle proprie *res gestae* avendo in mente una canzone dei Beatles dal glorioso *Magical Mystery Tour* del 1967. Il poeta è "the fool on the hill" / "Der Narr auf dem Hügel" e Dresda è un'*infantia*

¹⁰ Il testo allude alla frase "Dresden – in den Musennestern, wohnt die süße Krankheit Gestern" che punteggia il romanzo *Der Turm* (2008) di Uwe Tellkamp. La "dolce malattia" incola il veleno che Grünbein ha respirato la sera dell'08/03/2018 nel confronto con Tellkamp in occasione dell'incontro *STREITBAR* al Kulturpalast di Dresda (Grünbein, "Streitbar"). Proprio quell'incontro, difficile e strumentalizzato, lo ha indotto a scrivere il saggio, in cui la formula di Tellkamp è ripresa per sviluppare un testo di alto rigore etico e di impegno civile.

¹¹ Pubblicato per la prima volta nel 1990 *Chimäre Dresden* venne poi inserito nella raccolta di saggi *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, data alle stampe nel 1996.



sassone, trascorsa all'ombra della montagna di rifiuti che si levava ai margini della città distrutta:

Dies war mein Kindheitsraum, eine verbotene Zone, in die wir mit Spürsinn einfielen, auf der Suche nach Glücksgefühlen, Abenteuern, verwertbarem Schrott. [...] Unser Wallfahrtsort war ein Müllberg, der ohne Namen blieb, unser Instinkt galt einem Platz, den die Erwachsenen mieden, einem verdrängten, von den Wohnstätten abgetrennten Bezirk, in dem sich die städtischen Abfälle türmten, weithin sichtbar, zu einem künstlichen Vesuv. Anfangs schlichen wir ziellos um seine Ränder, auf der von Bulldozern planierten Gipfelfläche glitten wir fluchend im Schlamm aus, aber bald wurden wir fündig. Ein Stapel schmiereriger Illustrierten zuerst, in einem Scherbenhaufen ein paar grüne Flakons, geruchlos, ein verkohltes Album, und plötzlich fielen dann Bilder heraus, Photographien Verstorbener, eine Ledermappe, und später steckten alte Münzen im Futter oder eiserne Kreuze. ("Vulkan" 36-37)

Dresda mostruosa o Dresda piena del fascino delle esplorazioni e delle scoperte, dove anche il deietto più umile ricopre una funzione mitopoietica? Dresda è *chimera* e *Chimera*, mostro che Bellerofonte vinse con l'aiuto di Pegaso, il cavallo alato amico delle Muse e della poesia.¹²

Sconfiggere la creatura a tre teste gettando nelle fauci, che vomitano fuoco, una palla di piombo serve a guadagnarsi le leggi dell'ospitalità che Bellerofonte era stato accusato di infrangere. Consiste forse in ciò il compito di quel figlio che torna nella *Heimat* come uno dei massimi poeti europei?

Stadt im Flockenwirbel vor beschlagner Brille –
Bei der ersten Heimkehr ging sie unbemerkt verloren.
Nur in Weihnachtsliedern gab es solche Stille
Wie in dieser Nacht am Bahnhofplatz. Mit roten Ohren
Stand ein Milchgesicht im Schnee, und das warst du,
Dank des Urlaubsscheins auf freiem Fuß. Die Uniform
Ließ nur kleine Sprünge zu. Doch für ein Känguruh
War bei Minusgraden die Geduld enorm.

Keiner kam, dich abzuholen. In der eignen Stadt
War man endlich fremd. Das Leben hinter den Gardinen,
Die Burleske, bis der letzte sagt, *Jetzt bin ich satt ...*,
Sah vom Stehplatz aus wie große Pantomime.
Niemand wieder hätte man soviel gegeben,
Wenn die Schöne in der Straßenbahn, befehlsgewohnt,
Nun gelächelt hätte. Sah man doch, Familienleben
Ging auch weiter ohne den verlorenen Sohn. ("Europa" 152)

¹² Omero narra come, venuto in odio ai numi e in preda alla disperazione, l'eroe cominciasse a errare per la pianura Alea fuggendo gli umani. Una leggenda posteriore riferisce di come avendo tentato di scalare il cielo, Bellerofonte fosse costretto da Zeus a vagare sulla terra (Taccone). Si veda pure Graves 227-230.



La penultima lirica di *Europa nach dem letzten Regen*, con un esergo da *Du côté de chez Swann* di Marcel Proust, fa emergere la miseria di quei luoghi dove la guerra ha impazzato.

Anche nella precedente riflessione in prosa, *Chimäre Dresden*, è in causa un ritorno. Forse proprio in ciò consiste la *ὑβρις* che rende il figlio di quella terra obliosa sgradito alle odierne leggi dell'ospitalità. Leggi che lasciano languire alle frontiere di un'Europa, unita nel nome dei profitti economici e degli interessi manageriali, migranti, profughi, rifugiati, richiedenti asilo.

COME UNA SCATOLA DI SARDINE SCHIACCIATA TRA I BINARI DELLA STORIA

Il figlio di quella terra tribolata, funesta e funestata da distruzioni e lutti, veglia sul ricordo, proprio là dove molti hanno voluto dimenticare. Se pensieri e riflessioni ci vengono trasmessi in terza persona, è perché l'istanza poetante, la voce che anima la pagina e fa appello al lettore, deve uscire dalla captazione a specchio di un *Io-Moi* immaginario. Non può indulgere alla nostalgia che toglierebbe vigore a uno stile vigile e sorvegliato:

Irgendwas lief da draußen mit der uralten Gleichförmigkeit einer Wattschen Dampfmaschine, keine Chance, große Schritte zu machen, die Frage des Alltags längst von der Tagesordnung ... und er war eingegangen in dieses Bild. Seither waren es Hintergründe, in denen das Drama sich fortsetzte, ein Blätterrauschen, ein kurzer Blickwechsel, die unmerkliche Verschiebung der Jahreszeiten, etwas so unscheinbares wie die Auferstehung einer plattgewalzten Sardinenbüchse zwischen den Gleisen ... Augen auf! Und die wahren Abenteuer begannen....
Quer durch die Todesreihen ... ("Chimäre" 146)

Il dispositivo descrittivo è di chiara matrice benjaminiana. Lasciarsi assorbire dall'immagine, entrare in essa per rilevare correlazioni inattese, incongrue, impensate come nei quadri poetici di *Berliner Kindheit im Neunzehnten Jahrhundert* (1932).¹³

Gli anni trascorsi, i fatti, tutto nella città incantata procede secondo un'arcaica uniformità che pare risucchiare l'istanza narrante in un tempo sempre eguale a se stesso.

Eppure quel tempo congelato è interrotto da qualcosa di così anonimo, inappariscnte e modesto come la resurrezione di una scatola di sardine, schiacciata in mezzo ai binari. Poeta e città si specchiano in quel bagliore argenteo. Eventi passati, che giacciono insepolti nella città obliosa, tornano a guardarci e a guardarci.

Una scatola di sardine galleggia sulla superficie del mare bretone e abbaglia la vista nel ricordo di giovinezza di Jacques Lacan, il quale ne fa menzione in *S XI* per esemplificare la schisi tra l'occhio e lo sguardo.¹⁴

¹³ Si pensi al quadro poetico *Die Mummerehlen* (260-263) o anche al brevissimo, incantevole *Die Farben* (263).

¹⁴ Della schisi tra l'occhio e lo sguardo Lacan parla nel cap. VI "Le schise de l'oeil et du regard" (65-74). L'apologo della scatola di sardine è nel cap. VIII "La ligne et la lumière" (85-96, specialmente 88-89).



Immagini di rifiuti, deietti della desolazione di Dresda, ulteriormente sfibrata dalla burocrazia della RDT, rivelano la nostalgia del figlio che torna e ama quelle povere cose, consapevole della caducità dell'umana esistenza come del fatto che da quella vita di spazi minimi, di gesti ripetitivi e rassicuranti egli è escluso e non può più tornarvi.

Nella città barocca echi del sontuoso fascino dello *Abgrund* dischiusi dal *Trauerspiel* benjaminiano, che Grünbein magistralmente rielabora, aprono un'altra scena.

Il soggetto, che si sente e si crede protagonista della propria storia, si scopre *resto*, *scarto* guardato dal nulla, destituito di ogni qualità:

Dreckige Bänke im Zwielflicht in einer Bahnstation mit Müllbehältern davor, überquellend und bereit, noch den letzten Rest auszuspucken ... in ein anderes Depot, auf eine andere Bühne. [...] Um diese Zeit waren die Vorstadtstraßen entvölkert, leer von Akkordeonseligkeit, die es irgendwann hier gegeben hatte, das ahnte er. In den Wohnungen ringsumher war nur das anonyme Flackern von Bildschirmen zu sehen, enge Bewegungen hinter Gardinen, Familiäres auf engstem Raum, Abendbrotvorbereitungen, raschelnde Häuslichkeit The fool on the hill ("Chimäre" 146-147).

Come un basso ostinato insiste quella melodia: *The Fool on The Hill*. Le note dei Beatles oltrepassavano il Muro di Berlino promettendo emancipazione e libertà:

Was hatte *Musik der Vergangenheit* mit alldem zu tun ... eine Zeile aus einer euphorischen Rezension? Warst du vielleicht selbst dieser Narr auf dem Hügel ... Jahre später in einem ferngesteuerten Traum? ... Und wie lernte man schlucken, was es heißt an einem Fluß zu wohnen, der längst vergiftet sich bleiern und tot durch eine zersiedelte Uferlandschaft ... so sanft, so weich ... windet durch Brücken, über die täglich die gesammelte Gleichgültigkeit strebte, in Gespräche versunken, in Freuden der Wiederkehr weniger reflexhafter Akte mit Sätzen von bloßer Wortfolgerichtigkeit wie dieser hier ... unter dem Anprall lebendiger Augenblicke. ("Chimäre" 147 – corsivo dell'autore)

Il soggetto si apostrofa alla seconda persona singolare, chiamandosi direttamente in causa. E Dresda è chimera, αἴνιγμα, *Suchbild*.

Dresda è un'immagine e una melodia che ti vengono a cercare, che ti guardano mentre tu non le vedi. Melodia che si fa parola e testimonia l'esistenza delle proprie origini, riflesse in una scatola di sardine schiacciata tra i binari di un treno. Scorcio in anamorfoosi di un'autorevolezza e di un potere mai raggiunti, come l'osso seppiato che guarda lo spettatore dal quadro di Holbein¹⁵ nella lettura che ne dà Lacan in *S XI*:

Ist das nicht seltsam, Amigo, ein Streiflicht von Vorgeschichte, daß in derselben Stadt, die am Kriegsende in Grund und Boden gebombt, heute *vom Suchbild ihrer europäischen Silhouette lebt*, aufbewahrt in einer abgelegenen Bibliothek, eine der drei letzten Mayahandschriften schweigt Codex Dresdensis ... wer weiß vielleicht ein astrologischer Katastrophenplan ... Und in diese, sagen wir, Stadt, was ging da, *wenn man genau hinsah*, eigentlich vor? ... ("Chimäre" 147 – corsivo di chi scrive)

¹⁵ Quello strano oggetto incongruo sotto i piedi degli ambasciatori è, visto dal giusto angolo prospettico, un teschio che testimonia la *vanitas* e la finitudine di ogni potere terreno (Lacan 82-83).



Ricordi di racconti ricevuti e memoria transgenerazionale emergono, come le *silhouettes* di *L'Europe après la pluie* nella versione che Ernst – in fuga dalla Gestapo, sgradito in Francia, perseguitato nell'Europa nazificata – dipinge tra il 1940-1942. *L'Europe après la pluie II* – uno dei quadri più enigmatici e inquietanti della storia dell'arte per quelle presenze immote e per l'ibridazione tra animale, soggetto umano e natura pietrificata – non smette di parlarci dell'Europa, delle distruzioni e della ferocia che l'hanno attraversata. Monito che Grünbein ha saputo cogliere e raccogliere in versi potenti.

Che cosa rimane infine di quella *Europa nach dem letzten Regen*?

Lokale Geschichte durchgeistert von deinem Taucherblick, Schwarzfahrblick, Mißtrauensblick ... Wer verbrach diese Pläne, nach denen du wie am Strick gingst? Wer entwickelte die Filme, in denen du zappelst wie all die Stehaufmännchen des Stummfilms? Wer schnitt das Gequatsche zurecht, bis deine Stimme sich anhörte wie abgelagert auf einer vergessenen Tonspur? Wer verwaltete die urbanen Illusionen? Wer zog die Grenzen ... im Körper, in der Geschichte ... in deren Bannkreis du früh mit *schwerem Schädel erwachst*? ("Chimäre" 148 – corsivo di chi scrive)

La seconda parte di *Chimäre Dresden* attiva la visione del sommozzatore. È il palombaro delico, figura assai cara al poeta ("Galilei" 103). Il soggetto si vede guardato da una scatola di sardine accartocciata sui binari dalla storia: oggetto-scarto, resto di un passato sconfessato e forcluso. Ma non è questa l'ultima parola di Grünbein, il quale attraversa la storia della Germania e delle proprie origini perché una nuova Europa possa esistere, un'Europa unita memore di tutte le proprie date.

Prima però, come Bellerofonte, il poeta deve superare diverse prove, riscattare il passato, smascherare false mitologie e nuove speculazioni.

FAR PARLARE DRESDA

Nell'era del "capitalismo artista" (Lipovetsky e Serroy), là dove dominano oblio e maniacale foga di ricostruzione, il poeta si impegna a ricordare chiamando a testimoni luoghi in cui ha vissuto, macerie scomparse. Disinganno e disillusione lasciano posto a un inventario che fa i conti con il *reale*. Il piglio dell'aedo inaugura un *epos* della surmodernità,¹⁶ di cui Grünbein riferisce con la memoria ben ancorata alla storia europea:

Baukräne drehen sich allerorts, Geschäftigkeit ist in die einst müden Straßen zurückgekehrt, neue Dächer und frische Giebel spiegeln sich in der geduldigen Elbe, die jetzt schneller zu fließen scheint. Hoch- und Tiefbau verändern das Stadtbild in wenigen Wochen mehr als früher in ganzen Jahrzehnten. Am Altmarkt hat die Stunde der Archäologie geschlagen. Der Fund aus

¹⁶ Per la continuità della categoria di 'moderno' in Grünbein mi sia permesso rinviare a Maletta, "Durs Grünbein. Un'idea di Dante 3D".



der Frühzeit der Stadtbesiedlung trifft auf die jüngste Fehlinvestition, und alles gehorcht der gespenstischen Logik eines beschleunigten Traums. ("Chimäre" 149-150)

L'Elba è detto "fiume paziente". Su quelle sponde, insieme alla sorella, la madre del poeta vide la città bruciare, mentre la sua stessa madre, la nonna del poeta, era in ospedale con la scarlattina. E fu ancora una donna, un'amica della madre della madre a garantire la nascita del poeta a venire, a custodire e permettere la continuità genealogica di quella famiglia.¹⁷

Ora, adagiata nella valle dell'Elba, Dresda pare addormentata ma in realtà è morta, come nel sonetto di Rimbaud *Le dormeur du val*. Se continua a cullarsi nel sogno della grandezza che fu è perché sconfessa le vicende storiche che l'hanno travolta:

Bis gestern noch, wenn man bei guter Aussicht von den Elbhängen herab das alte Barockwrack sah, war man leicht an Rimbauts Gedicht erinnert. Eine ganze Stadt lag da niedergestreckt, scheinbar von Leben erfüllt und doch eine Ruine. Wie über Nacht ist das alles vergessen; Aufbruchsstimmung, Putz zur Jahrtausendwende. ("Chimäre" 149)

L'avventura della RFT è trascorsa, asciugata, archiviata. Ciò che rimane è lo spettro della magnificenza di Dresda.

Le dormeur du val è un sonetto che Rimbaud scrisse nel 1870, durante la guerra franco-prussiana, alla luce della disfatta di Sedan.¹⁸ Acclimatato nella lingua tedesca da Stefan George e da Paul Celan, venne rielaborato e musicato da Wolf Biermann nel 1983. A più riprese, tra il 2010 e il 2014, Anselm Kiefer ne realizza una sua peculiare interpretazione che ha recentemente riproposto a Berlino come testimonianza del proprio lavoro nell'atelier parigino durante l'emergenza pandemica.

Come tipico di Grünbein il richiamo intertestuale è ad altissima surdeterminazione. Da George a Celan, a Biermann a Kiefer questo sonetto – tradotto in lingua tedesca da poeti formidabili, messo in musica da uno dei massimi oppositori del regime della RDT, trasformato in immagine da uno dei pittori più legati alle tribolazioni della storia e della cultura tedesca – fa segno a una corrente carsica che impegna il lettore in un attraversamento della storia europea degli ultimi due secoli dalla disfatta di Sedan alla distruzione di Dresda.¹⁹

Nell'originale del 1870 la scelta stilistico-formale cade sul sonetto in alessandrini, struttura strofica che da Ronsard passa alla grande tragedia di Corneille e Racine.

Evocata dal figlio, che torna in un Paese ammaliato dal proprio sviluppo economico, la forma classica in rima crea un contrasto ancor più marcato con la realtà del falso dormiente, che nulla ha di fiabesco e irenico. Piuttosto fa segno allo *Abgrund* sotteso all'idea di progresso e ben corrisponde al cosmo del *Trauerspiel*:

¹⁷ Di questo mito delle origini il poeta ha scritto in diverse occasioni. Ne ho indagato una delle più recenti, inserita in un testo di altissimo impegno civile (Grünbein, "Due forme" 331-339).

¹⁸ Viene pubblicato per la prima volta in antologia nel 1888.

¹⁹ *Le dormeur du val* fu tra le opere di Kiefer che hanno inaugurato la riapertura della Galleria Bastian di Berlino, dove sono rimaste esposte dal 13 nov. 2021 al 18 mar. 2022 ("Anselm Kiefer").



Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe
Schwimmend in brauner Lauge, spät fixiert
Taucht sie aus Rotz und Wasser auf, ein Suchbild
Ein Puzzle, königlich mit dem der Krieg
Die Schrecken der *Zerstörungswelt* entschärft. ("Gedicht über Dresden")

Legata alle tradizioni, all'idealizzazione del suo glorioso passato Dresda è una quinta teatrale ridotta a relitto: "Barowrack" la apostrofa Grünbein nel 1991.

L'immagine del *Suchbild* ossessiona il poeta. Il significante è in eco a quanto già più sopra analizzato e introduce il motivo della *Quest* come ricerca del pezzo mancante malamente occultato.

Un buco nella storia del Novecento, un abisso dal quale il figlio si vede guardato. Su quello scotoma, su quella sconfessione delle catastrofi storiche, su quelle rovine i nuovi ingegneri dell'anima erigono il *Gesamtkunstwerk* dell'era digitale:

Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings
Mit dem in Wien verstümperten Talent
Der halb Europa seinen Stilbruch aufzwang.
In diesem Fall ergab sich wie von selbst
Die Technik flächendeckender Radierung
Durch fremde Bomber, Meister ihres Fachs
In einer Nacht mit schwarzem Schnee im Februar.
Getreu den Plänen seines Kunstfreunds Speer
(„Die Zukunft, Albert!“) bleibt von *Bausubstanzen*
Nach tausend Jahren noch, groß im Verfall
Die Schönheit der Ruinen, ihr Ruinenwert.
So praktisch kommt Romantik in der Hand
Von Ingenieuren. Ein *Gesamtkunstwerk*
Singt unter Trümmern noch in höchsten Tönen.

Im Futur II wird alles still geworden sein. ("Gedicht über Dresden")

Rispetto al resto del corpo poetico, lo stacco nel verso conclusivo sembra echeggiare *Qohèlet*: nel Futuro anteriore, che è futuro nel passato, tutto si sarà acquietato.

Da sempre il figlio conosce i racconti sulla neve nera a causa del piombo che cadde dal cielo la notte del 13 febbraio 1945. I lapilli e le ceneri, che l'adulto riconobbe visitando la *Campania felix* e il Vesuvio, gli sono familiari sin dall'infanzia.

E della Dresda socialista che cosa ha da narrare questo figlio del Muro? Quarant'anni di letargo, spazzati via in un istante e i due occhi della storia, ciechi come non mai (*Schädelbasislektion* 107), si industriano a costruire, ricostruire, inaugurare:

Eine musikalische Pause, eine Fermate, soll gewesen sein, was sich noch eben als sozialistische Großstadtkultur präsentierte. Herausgeschnitten aus dem historischen Ablauf, stehen die vierzig Jahre der Lethargie mit einemmal ohne Beziehung zum legendären Ganzen. Die Stadt, so scheint es, macht nun dort weiter, wo sie am Ende des letzten Weltkriegs gewaltsam zum Stillstand wurde. [...] Ob Brühlsche Terrasse, Schloß oder Italienisches Dörfchen – bis in die



Einzelheiten wird demnächst das westliche Ufer die alten Veduten aufs neue als urbane Traumbilder wiederbeleben. Und so sind es die Zeitformen, unmerklich, die sich als erste verwirren. Plusquamperfekt und Futur schieben sich verkehrt ineinander, mit dem Präsens gleitet die Gegenwart an restaurierten Fassaden ab. Schnell, schnell, als sollte ein ganzer Kriegsfilm nun rückwärts laufen (man kennt diesen Rücklaufeffekt aus den Studios der Dokumentaristen), finden die Steine an ihre alten Plätze, richten die Mauern sich wieder auf zu den alten Gebäuden, den neuesten Museumsstücken. ("Chimäre" 150-151)

Trapassato prossimo e futuro si dispongono a chiasma nella parola poetica, mentre il *Finanzkapitalismus* li inchioda all'istante di un consumo perenne. Grünbein, che smaschera e denuncia i miracoli fintamente reversibili promossi dalla Riunificazione, è Anfione. Colui, il cui canto animava le pietre di Tebe distrutta perché tornassero a unirsi per ricomporla così com'era stata nell'evocazione di chi l'amava e vi abitava.

Nei *Nachträge a Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) Freud si interroga sulla nascita del mito dell'eroe epico (150-151). Poeta è chi, liberandosi dall'endogamia, entra nel tempo per farsi cantore del mondo. L'aedo è il beniamino della madre. Ella lo salva dall'orda dei fratelli a che egli celebri le gesta di quella discendenza per proiettarsi nel futuro e consegnare la parola poetica al mito fondativo.

Ciò che si prospetta al figlio che torna alla *Heimat*, dopo quarant'anni di letargo spazzati via dallo zelo del "capitalismo artista" (Lipovetsky e Serroy), è al di qua di ogni utopia:

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. ("Chimäre" 151)

SUCHBILD: POETICA DEL PEZZO MANCANTE

La poetica del pezzo mancante è la poetica della città sepolta, riportata alla luce dal lavoro paziente, certosino di chi è struggentemente legato alle origini, poiché è innegabile che l'operazione del poeta si sviluppa lungo un versante elegiaco e nostalgico. In ciò riconosco l'insistenza di quanto ho chiamato *frottage* poetico.

Lo scrigno dei ricordi permette di abitare una latenza, il rovescio dei fatti dati come acquisiti che compongono le vite incasellate in una quotidianità monotona e allineata. È proprio quel mondo che il soggetto creatore sa destare a nuova vita. Sono immagini che, senza soluzione di continuità, trascorrono nei versi di Durs Grünbein evocando una prosa immaginifica perché cartesiana. Ricordi di copertura, evocazioni particolarmente vivide denotano una omeostasi psichica messa costantemente al lavoro.

L'amore per Hellerau, la vita in quel luogo che un tempo fu chiamato "la piccola Europa", una Ellade in miniatura nel cuore del Vecchio Continente, prende corpo insieme alla figura del nonno nella prosa *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*.

Tra nonno e nipote poche parole; una certa rudezza nei modi tradisce un eccesso di emozioni nel vecchio capomacellaio con il suo pacchetto di carne fredda tra mani che si commuovono quando incontrano la manina del nipote che gli si affida.



Adulto, poeta di fama internazionale, quel nipote torna a assaporare le proprie radici:

Lange nach seinem Tod kam mir ein Vers in den Sinn, der alles Unausgesprochene, das wie die schlechte Luft von damals zwischen uns war und doch genetisch längst durch uns hindurchging, auffangen sollte:

Glück ist, wenn gräsergleich dich Erinnerung
Streift an den Schläfen. Wenn diese erste Welt
Der Blick und der Benennungen wiederkehrt. (*Jahre* 38)

In questo cosmo vige ancora quell'"antropologia bambina" di cui Grünbein ci parla in una nota alla poesia *Inside out outside in*.²⁰

Proprio perché attinge alla logica legata all'*infanzia*, la poesia ci permette di leggere il tempo in cui siamo immersi, lo spazio che ci sovrasta, e che non dominiamo mai a sufficienza, come estensioni della nostra interiorità.

A proposito di *Europa nach dem letzten Regen* – viaggio nella *Heimat* rasa al suolo – Grünbein sottolinea il motivo della *Entortung*,²¹ che caratterizza le undici liriche e, in fin dei conti, rappresenta un caposaldo della sua riflessione poetica e letteraria:

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. ("Skizze" 46)

Il ciclo esemplifica la sparizione della terra natia, la falsificazione della sua topografia, la musealizzazione anodina e fittizia che ha subito la sua storia vissuta e patita: "Die Erinnerung wecken, den Geist eines Ortes – für sich im Stillen, weit weg vom Geschehen, ließ sich das jederzeit machen. Was aber war, wenn der Ort längst geräumt war, hinterrücks neu verplant, mit allen Kräften verfälscht, als Kulisse musealisiert?" ("Skizze" 47)

²⁰ La nota a *Inside out outside in* spiega il seguente verso: "Das Diorama der Kindheit ist mit den Bunkern versunken" (42). Vediamo come il poeta ne dà conto: "Diorama der Kindheit. Erste Bühne der Imagination, hyperrealistischer Ort, wo das Perlhuhn der Dampfmaschine begegnet, der Einbaum sich in die Szene der Mondlandung schiebt. Im kaleidoskopischen Tempo wechseln hier die Tableaus einer kindlichen Anthropologie" (*Schädelbasislektion* 153). La spiegazione echeggia le associazioni fantasiose e volutamente incongrue che animano l'opera di Max Ernst, compresa quella poetico-letteraria. Nel 1919 il pittore non ancora trentenne, i cui approdi alla pagina scritta sono cominciati assai per tempo, compone una breve presentazione di sé pubblicata nel novembre dello stesso anno nella Rivista *Das Junge Rheinland* (Ernst, "Autofoto").

²¹ "Ein Stück, das dieses Motiv der Entortung dann zum Tenor hat, ist aus dem fünften Buch der elfteilige Zyklus *Europa nach dem letzten Regen*" – così Grünbein in *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik* (46). Il lessema *Entortung*, introdotto da Carl Schmitt con *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (71; 142; 204; 292), occupa da tempo le discussioni geofilosofiche e geopolitiche, comprese quelle più recenti intorno a diritto e costituzione dell'UE.



Ecco allora che il richiamo ai dipinti di Max Ernst acquisisce un significato ancor più eloquente.

Sarà l'azzurro dei fondi, la presenza di colori e figure ispirate alle Madonne del Rinascimento, rivisitate da Ernst in un mondo devastato dalla barbarie, ad accomunare pittore e poeta.²²

Come per il *frottage* e per le altre tecniche messe a punto dall'artista renano si istituisce un'altra logica: quella del *puzzle* che non può più essere ricomposto, se non nella mente di chi scrive.²³

È il "pezzo staccato", così come lo intende Jacques-Alain Miller ovvero sia decontestualizzato secondo una sintassi, una semantica affatto personali e stranianti. Con la sua presenza incongrua il "pezzo staccato" dimostra che l'intero, il tutto è irricomponibile.²⁴

Grünbein tiene a bada la nostalgia per questo cosmo infranto con ironia, persino con sarcasmo ma la sua 'idea di Europa' – per dirla con George Steiner – non per questo risulta meno valida e progettuale. Anzi, proprio perché discende da una ribellione alle mistificazioni della Storia, essa si impone a noi con la forza di una domanda sospesa che non cessa di chiamarci in causa.

La presenza di un'Europa unita rappresenta per Grünbein un valore inestimabile perché di questa Europa egli ha conosciuto e continua a riconoscere la montagna di macerie che ha accompagnato la sua infanzia.

Nel suo canzoniere, nelle sue riflessioni in prosa si fa strada la consapevolezza di quanto Dresda, prima ancora Hellerau – un tempo fiorente città-giardino capace di accogliere artisti da ogni parte del mondo, all'avanguardia nella *Lebensreform*, nell'euritmica introdotta da Émile Jacques-Dalcroze, come nella pedagogia – abbiano contribuito a costruire l'identità culturale del continente europeo che ne reca testimonianza in ogni singola pietra risparmiata dalla ferocia degli uomini e dalla furia del tempo.

²² Si veda, a titolo di esempio per Ernst: *Marlene (Femme et enfant)*, 1940-1941, olio su tela, 23, 8 x 19, 5 cm. Houston, The Menil Collection tecnica mista e decalcomania; *L'habillement de l'épouse*, 1939, olio su legno, 96 x 130 cm, Venezia, Peggy Guggenheim Collection tecnica mista e decalcomania; e, a ritroso nel tempo, *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre*, 1926, olio su tela 196 x 130 cm. Colonia, Museo Ludwig. Per quanto riguarda Durs Grünbein pensiamo alle riflessioni, tanto ironiche quanto amare, proposte nel saggio *Madonna und Venus* (113-121).

²³ In questo senso nel cosmo poetico grünbeiniano "il pezzo staccato" si colloca in posizione antipodale rispetto alla fenomenologia del *Bruch* e della *Brüchigkeit* superbamente messa in luce da Gross (specialmente 214-216) e dialetticamente posta in dialogo con l'antichità greco-romana, tanto cara a Grünbein.

²⁴ "Il pezzo staccato [...] si riferisce a un tutto che esso non è. È prelevato su un tutto in cui esso ha la sua funzione. Da qui la questione è: che cos'è il pezzo staccato da solo, fuori dal tutto? E, peggio ancora, che cos'è il pezzo staccato quando il tutto, il tutto dove esso ha la sua funzione, non esiste più? [...] Qual è la sua sussistenza, quando il tutto al quale esso si rapportava è andato a rotoli, è diventato desueto? Che senso ha? [...] Non si sa più che cosa vuol dire perché non serve più a niente. Sapere a che serve è un criterio per sapere ciò che vuol dire" (Miller 11-12).



LA SCOMPARSA DELLE PIAZZE

Come rendere onore, come trasmettere ai posteri quei luoghi scomparsi, dove "l'antropologia bambina", che insiste nell'adulto, riattiva il *genius loci*²⁵ di un'Europa che si va ripensando e rifondando?

Die meisten Gespräche über Architektur krankten daran, daß sie von Idealvorstellungen ausgehen. Die ideale Stadt, das rundum geplante Viertel, das Gebäude, das sich, von keiner Umgebung beeinflußt, auf dem Präsentiertablett einer reinen Raumlichtung darbietet. Dabei weiß jedes Kind, und nicht erst seit dem zwanzigsten Jahrhundert mit seinen Bombenkriegen, daß wir es in Wirklichkeit immer mit Trümmerhalden zu tun haben, mit wilden Architekturdeponien, die bestenfalls einem Gemischtwarenladen gleichen dank der herrschenden Heteronomie, schlimmstenfalls aber und realistischerweise, einem steinernen Dickicht, in dem das Unkraut die Orchideen längst überwuchert hat. ("Platz" 283)²⁶

Anche per Libeskind l'architettura deve essere espressamente volta alla ricerca del *genius loci*, di cui fornisce una spiegazione che ben si attaglia alla poetica urbana del *Suchbild* di Grünbein:

In ognuno dei miei progetti ho seguito un certo percorso che potrebbe essere denominato "ricerca dell'Irrimpiazzabile", che era conosciuto dai pagani come *genius loci*. Sono interessato a comprendere in un unico ritratto architettura e province, montagne, mappe, navi, oroscopi, pesci, strumenti, stanze, cavalli, testi, persone. In questo labirinto di luoghi si può scoprire l'unicità del volto umano e di una determinata mano che configura l'architettura e la città. Linee di storia e di eventi; linee di esperienza e di apparenza; linee di disegno e costruzione. Questi vettori formano un percorso proiettato in direzione del "non sprofondato", che paradossalmente più cresce faticosamente più diventa leggero. Penso che sia ciò che non può essere seppellito. Ciò che non può essere estinto. Chiamiamolo Architettura, se preferite. ("Al di là" 152-153)

Nella prosa *Der verschwundene Platz* (2000) Grünbein lamenta quanto lo zelo della ricostruzione abbia storpiato il volto delle città europee:

Was mich betrifft, so hat nicht das Passagenwerk der alten europäischen Städte, sondern der planvolle Wiederaufbau nach ihrer Zerstörung mein Gefühl für den Stadtraum geprägt. Man kann sich denken, wie gemischt dieses Gefühl ist. Mit jedem Spaziergang wachsen die Ressentiments, die durch nichts zu beschwichtigen sind. Man kennt ja die Eingeständnisse, in denen das Verbrechen, selten genug, beim Namen genannt wird. ("Platz" 284)

²⁵ Il *Genius loci* era per i Latini un nume che aveva un particolare rapporto con l'armonia del posto. Lo psichiatra e psicoanalista Claudio Neri introduce il concetto nella terapia di gruppo per indicare quella funzione che collega le dinamiche gruppali con la base affettiva per favorire la nascita di un legame sociale (Neri). Per Giorgio Agamben la concezione implicita in *Genius* dimostra che *l'ubi consistam* dell'essere umano non si limita all'io e alla coscienza individuale. Senza accorgercene conviviamo con una zona «impersonale», inconscia e preindividuale (Agamben 11-12).

²⁶ La prosa *Der verschwundene Platz* è stata redatta nel settembre 2000 e pubblicata nella raccolta del 2003 *Warum schriftlos Leben?* (94-110). Qui è citata dal volume di saggi del 2005 *Antike Dispositionen* (279-291).



E se il discorso intorno ai misfatti compiuti sul corpo delle città da costruttori tanto zelanti quanto privi di scrupoli rischierebbe di risultare cinico e passatista rispetto all'ottimismo che accompagna ogni nuova inaugurazione, Grünbein rileva come già i contemporanei di Nietzsche facessero spallucce rispetto alla sua denuncia di come la pietra fosse divenuta ancora più pietra, inospitale e sterile:

Mittlerweile geht es nicht einmal mehr um den Stein und seinen rapiden Auraverfall. Den heute verwendeten Baustoffen haftet, trotz sorgfältigster Auswahl und modischer Materialfetischisierung, etwas seltsam Steriles an, das die Gebäude als geschminkte Leichen erscheinen läßt, kosmetisch aufgedonnerte Mumien. ("Platz" 284)

A ciò si aggiunga che le città europee contemporanee presentano uno spazio dissennatamente popolato, rispetto al quale la letteratura non può che difendersi.

Lo scarto che essa propone rispetto alla finanziarizzazione dello spazio urbano incita a prendere la penna per denunciare come nei progetti attuali la piazza abbia perso ogni valore di spazio sociale con-diviso:

Es ist dieser wahllos zersiedelte Raum, ein Ergebnis von Industrialisierung, Vernichtungskrieg plus bürokratischer Bevölkerungspolitik, der den Gedanken an konstruktive Schönheit und rationale Gestaltung ein für allemal ausgetrieben hat. Im gleißenden Licht der urbanen Konglomerate erscheint fast jede Architektur nur mehr als kleinliches Flickwerk. Sie selbst ist das Problem, das sie zu lösen vorgibt, ein prinzipielles Defizit, nie wiedergutzumachen, schon gar nicht durch innovative Planung. Im heillos verbauten Raum, was bleibt der Literatur, als sich mit Händen und Füßen zu wehren? Den Platz, der allen gemeinsam gehörte, die Piazza, das Forum, die Agora, holt kein Nachruf zurück. (285)

Giustapponiamo ancora le parole di Libeskind che nel 1997 riflette su presenza e senso dell'architettura in quanto testimonianza di una trascendenza:

La realtà dell'architettura è tanto antica quanto la materia delle cose sperate. Essa è la prova dell'invisibile delle cose. Contrariamente all'opinione comune, la carne dell'architettura non è rivestimento, isolante e struttura, ma la consistenza dell'individuale nella società e nella storia; una configurazione dell'inorganico e dell'organico, del corpo e dell'anima, e di ciò che è visibile al di là. ("Al di là" 152)

Anni dopo, in *17 parole d'ispirazione architettonica* (2009), che apre con una citazione da Emily Dickinson, Libeskind ascrive alla scienza delle costruzioni una carne che intercetta e registra la presenza viva di emozioni, espressività, mistero:

Si sa che si può simulare quasi tutto, ma l'unica cosa che non potrà mai essere simulata è il cuore umano, l'anima umana. E l'architettura è vicina a intrecciarsi con essa perché siamo nati da qualche parte e moriamo da qualche parte. Allora la realtà dell'architettura è viscerale, non è intellettuale, non è qualcosa che proviene dai libri e dalle teorie; è il reale che tocchiamo: è la porta, la finestra, la soglia, il letto in quanto oggetti prosaici. (177)



SIENA – PIAZZA DEL CAMPO

In *Der verschwundene Platz* il poeta descrive una costruzione che, sopra tutte le altre, incontra il suo gusto. Si potrebbe quasi dire che essa corrisponda baudelairianamente al suo cuore (285), a una realtà viscerale che promana dal corpo-carne e che si tocca con mano:

Niemals ist, seit es Seßhaftigkeit und zivilisiertes Gesellschaftsleben gibt, etwas Besseres erfunden worden als der von Häusern umfriedete Platz, den man in allen Kulturen, in jeder Weltgegend findet. Es kann deshalb auch keine Rede von Eurozentrismus und ethnischer Diskriminierung sein, wenn ich mich hiermit zu einem Platz bekenne, der mich von allen am meisten begeistert hat. (285-286)

Si tratta di una piazza italiana, dove si è praticato il Buon Governo. Piazza del Campo a Siena è uno dei gioielli della storia comunale. Esemplifica il valore della vita civile e dello spirito di condivisione.²⁷

Per Grünbein superiore a tutte le altre costruzioni perché la sua struttura testimonia della vita di una comunità che statuisce l'esercizio del potere come forma di governo democratico.

Piazza del Campo è agli antipodi degli spazi dittatoriali che, come la moscovita Piazza Rossa, rappresentano la componente convessa di un potere che impone dall'alto norme e controllo. L'estensione di questi spazi totalitari – così ancora Grünbein – si percepisce solo poco alla volta. Essi non si offrono allo sguardo se non per gradi. A mano a mano che li si percorre, lo smarrimento aumenta poiché cresce l'impressione di venire risucchiati da qualcosa di gigantesco e opprimente.

Nulla di tutto ciò aspetta il visitatore nella piazza senese:

Alles Hierarchische war den Erbauern dieses luftigen Sitzungssaales so fremd wie die vertikalen Auswüchse einer tyrannischen Staatsarchitektur. Dabei ist nicht so sehr die Proportion seiner Anlage ausschlaggebend – tatsächlich beruht sie wie alles Organische auf einem eher unförmigen Grundriß – als vielmehr die einladende Geste, mit der sie den Neuankömmling empfängt. Jeder, der hier ankommt, erlebt die Überraschung, die sich dem Körper als das Gefühl plötzlichen Aufgehobenseins mitteilt. Es ist, als würde man in ein großes Taufbecken steigen, als biete der Raum nicht nur die Chance zum Veweilen, sondern gleichzeitig die Möglichkeit zu Einkehr und Läuterung. (287)

Piazza del Campo ricorda la valva di una conchiglia, un'ostrica aperta. Ben lungi dal sovrastare il visitatore, piuttosto lo accoglie in un luogo che a ognuno concede il proprio spazio, tuttavia facendolo sentire parte di un insieme armonioso. Anche in questo caso la dimensione acustica ricopre un ruolo centrale:

Inmitten der Stadt tut sich ein geräumiges Empfangszimmer auf. Mehr noch, die Akustik entspricht der eines wohlproportionierten Konzertsaaals. Man hört jedes Räuspern, und die Stimmten, die sich da un dort, fern voneinander erheben, mischen sich zur Atmosphäre eines Orchesters, das seine Instrumente kurz anspielt, bevor es zur Ouvertüre anhebt. (288)

²⁷ Su Piazza del Campo e la sua storia si veda: Mariani (specialmente 314-330 e *passim*).



Forma e struttura della piazza esprimono quell'idea di democrazia che, nonostante le fratture prodotte da massacri e distruzioni, è ben rappresentata dalla propensione dell'anima europea per una società aperta:

Der Rote Platz wird wohl ewig als ein Monument für Despotenwillkür und Knechtsgehorsam gelten, während die Sieneser Piazza eindrucksvoller als manches Verfassungsdokument den europäischen Bürgersinn zum Ausdruck bringt. Demokratie mag als Begriff von allerlei Hohlstellen und Brüchen durchzogen sein, doch sind es Plätze wie dieser, auf denen die Idee einer offenen Gesellschaft jederzeit nachprüfbar bleibt. (286-287)

Sia per la Piazza Rossa sia per Piazza del Campo Grünbein parla di anamorfosi dello spazio. Nel primo caso il ricorso all'anamorfosi serve a respingere, intimorire e isolare, nel secondo caso a pacificare, accogliere e aggregare.

La piazza mette in gioco la dimensione prettamente politica della corporeità. Un corpo è sempre un corpo in situazione ed è un corpo riconosciuto e istituito come tale *tra* e *da* altri corpi. *Quel* corpo e *quella* vita, in mezzo ad altrettanti corpi e altrettante vite, presentano delle eccedenze che urgono per essere agite ovvero subimate in uno spazio comune.

Ecco perché corpo vissuto e patito, vita biologica risultano indispensabili alla creazione di una dimensione urbana condivisa. Riecheggiano qui le parole di Libeskind sulla "carne dell'architettura" che attesta la tensione dell'umano verso la trascendenza.

La forma concava della piazza senese rassicura e permette uno sguardo dal basso verso l'alto, verso gli edifici dove si esercita la *res publica*, e verso il cielo. Nessun Mussolini avrebbe qui potuto creare uno stato fascista. E pure lo Heldenplatz di Vienna, dove il 15 marzo 1938 dal balcone della Neue Hofburg Hitler proclama lo Anschluss, commisurato all'ariosità della piazza senese si risolve in una farsa da operetta (287).

LO SPAZIO ALTRIMENTI

Una grande pace coglie il visitatore di Piazza del Campo. Con dovizia di particolari il poeta ne ha messo in rilievo l'acustica (288) che, al pari di una sala da concerto, permette di distinguere ogni singolo rumore.

Anche in questo caso è dato percepire una eco dei suggerimenti di Leonardo, volti a sollecitare l'ingegno creativo: "[...] ch'interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che tu ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai" (Leonardo 81).

In Piazza del Campo risuonano le voci del popolo, per il quale essa venne edificata e inaugurata nel 1348, al culmine dell'età comunale (Mariani 114-129). Grünbein fa riferimento al celebre affresco di Ambrogio Lorenzetti, che orna la Sala dei Nove di Palazzo Pubblico ("Platz" 289).

Realizzato tra il 1338 e il 1339 questo capolavoro della pittura a fresco si sviluppa in una narrazione tripartita, volta a illustrare il bene comune e i suoi antagonisti:



Allegoria del Buon Governo (parete nord); *Effetti del Buon Governo* (parete est); *Allegoria ed effetti del Cattivo Governo* (parete ovest).²⁸

Alla luce di quest'opera di pubblica committenza e fruizione Grünbein ci consegna una variazione sul tema dello spazio che nella lingua latina distingue *locus* (luogo definito), *area* (spazio non edificato, libero) e *spatium* (spazio pianificato, edificato).²⁹

Grünbein crea poi una sua peculiare etimologia poetica per il significante *piazza*, cui attribuisce la garanzia di una vita comunitaria nel nome della pace e della giustizia sociale:

Ein Platz, könnte man sagen, ist also jenes kostbare Etwas, das aus einem beliebigen, oft genug bedrohlichen Areal, aus der bloßen Wüste zwischen den einzelnen Gebäuden, auf dem Umweg des *spatiums* einen *locus* macht, im Glücksfall vielleicht sogar einen *locus amoenus*. (289)

Le riflessioni su Piazza del Campo – conchiglia della civile convivenza, apice della buona creanza nell'idea di cittadinanza – costituiscono un contraltare alla città "dopo l'ultima pioggia" di *Europa nach dem letzten Regen* (1996). Una vera e propria alternativa, sempre velata di nostalgia perché segnata dalla finitudine.

Con afflato schilleriano e piglio winnicottiano Grünbein conclude le proprie considerazioni sulla scomparsa delle piazze con il bambino che gioca e, nei primi passi del gioco, imita le costruzioni dell'adulto.

Torna quella idea di *antropologia infans*, dove architetto e poeta sono tutt'uno e la creatività individuale opera per la collettività. La descrizione di come quel gioco finisca, compendia in poche righe le vicissitudini della storia europea allargando la portata del vissuto autobiografico al mondo e all'altro:

Erst später wird es [das Kind, R. M.] erfahren, wie es aussieht, wenn jene sich denselben Platz streitig machen. Bis dahin wird es viel von Geschichte gehört haben, von flächendeckenden Bombardements und von der Notwendigkeit, die alten Stadtkerne aufzubrechen zugunsten reiner Durchmarschzonen. Wie über die Großstadt das moderne Verkehrsnetz wird sich über sein rastloses Gehirn das Raster der Einsicht gelegt haben, bestehend aus lauter Erinnerungslöchern und kommunalen Knotenpunkten. Am Ende wird ihm der jüngste Stadtplan als die natürliche Matrix für seine täglichen Schritte erscheinen. (290-291)

Possiamo a questo punto figurarci la forma di Piazza del Campo, su cui Grünbein insiste, fantasticando del suo calco rovesciato a delineare uno spazio convesso affatto differente dalla moscovita Piazza Rossa.

In quella forma convessa riconosciamo la montagna di detriti e rifiuti che ha costellato l'infanzia del poeta, così come ce la descrive nelle sue opere. Luogo dove ogni scarto si trasforma in *objet trouvé* per l'artista a venire, dove la miseria della storia si mostra ai posteri nella veste più dimessa e veritiera: le protesi dei mutilati che tornarono

²⁸ Con esplicito riferimento a *L'Allegoria del Buon Governo* si apre lo studio di Marisa Fiumanò, *L'inconscio è il sociale. Desiderio e godimento nella contemporaneità*.

²⁹ Per etimologia e definizione dei singoli lemmi: Ernout e Meillet: "area" (45); "locus" (364-365); "spatium" (639).



a popolare la Germania alla fine della guerra fanno mucchio insieme a fotografie d'*antan* e a monconi di portoni barocchi ("Vulkan" 36-37):

Dresden, die Restestadt ... ein Hinterhalt
Für Engel, die der Krieg hier internierte
Vorm Rückflug. Unter Sandstein und Basalt
Sind sie begraben worden. ("Europa" 151)

Sullo sfondo della *IX Tesi di Filosofia della Storia* di Benjamin Grünbein chiama i bambini-angelo a traghettare nella parola quel mondo scancellato e rifiutato.

Purtuttavia se, come abbiamo visto, non è dato indulgere alla nostalgia, ascolto e sguardo si volgono a quanto della storia europea può e deve essere salvato.

EUROPA: UNA LETTERA APERTA

La piazza quale *locus amoenus* atto a favorire incontri di sodale socievolezza rivive nell'impegno del poeta per un'Europa unita negli ideali e nella prassi di Ventotene e di Hertenstein.³⁰

Dal 2018 a questa parte, il poeta non manca di trascorrere qualche giorno sull'isola dove fu concepito e redatto il Manifesto di Ventotene:

Ventotene heißt die Insel im Mittelmeer (Italienisch: die die Winde hält), sie gehört zu einem Archipel, den Pontinischen Inseln. Seit den Zeiten des Kaisers Augustus bis zu denen des Faschisten Mussolinis war sie Verbannunginsel, ein Ort der Ausweglosigkeit. Dorthin wurden zu Zeiten der Römer unliebsame Familienmitglieder deportiert, später Regimegegner aller Art, Kommunisten, Sozialisten, Anarchisten. ("Brief")

Così riferisce nel Discorso *Ein Brief an Europa – eine Insel, die es nicht gibt*,³¹ pronunciato nell'estate del 2021 al festival *Days of Poetry and Wine*, che dal 2017 si tiene in agosto a Ptuj, in Slovenia (Festival Days).³²

³⁰ Il Programma Hertenstein (*Hertensteiner Programm*) nasce dagli incontri che si svolsero dal 14 al 21 settembre 1946 nella cittadina svizzera sita nel Cantone di Lucerna. Il Programma si nutre dell'idea di un'Europa unita e federalista e si ispira al Manifesto di Ventotene ("Hertensteiner Programm"). Per i *Gespräche* che si svolgono a Hertenstein dal 1946: "Hertensteiner Gespräche".

³¹ *Der Standard* così lo presenta: "Der deutsche Dichter und Essayist Durs Grünbein über Kleingläubigkeit, die grassierende Anti-Europa-Stimmung und den Umgang mit einer historischen Sonnenfinsternis. Ein Appell". Nel sottotitolo leggiamo: "Europa kann nur bestehen, wenn es sich nicht zerreißen lässt bei den Gipfeltreffen" (Grünbein, "Brief"). Il Discorso è frutto di una cooperazione con il Goethe-Institut di Ljubljana e nasce dal progetto *Ein offener Brief an Europa*, nella cornice delle iniziative *Europa für Bürgerinnen und Bürger*, cofinanziate dall'Unione Europea ("Open Letter").

³² Nel 2017 il festival *Days of Poetry and Wine* (<https://www.versoteque.com/>) inaugura l'iniziativa *Open Letter to Europe*. Da allora il direttore artistico, affiancato dai suoi collaboratori, invita uno dei massimi poeti o pensatori europei a rivolgersi all'Europa con una *Lettera aperta* per mettere in rilievo problemi e ostacoli che si frappongono al processo di un'Europa unita. L'intento è quello di ricondurre il linguaggio dell'arte e della poesia a un discorso pubblico di alto valore civico e civile. Ogni *Lettera aperta all'Europa* è tradotta in molte lingue e pubblicata sul sito: www.stihoteka.com (Consultato il 10 ago. 2022).



Grünbein esordisce lamentando la difficoltà di scrivere una lettera aperta a Europa, intesa quale personificazione della principessa fenicia che Zeus, mutatosi in magnifico toro, bianco come neve, sedusse per poi rapirla e abbandonarla a Creta.³³

Pensata in questa veste e in questo sembiante ogni istanza da presentare in favore del Vecchio continente pare risibile. Se l'Europa si concepisce per contro come espressione delle più alte istanze del *Manifesto di Ventotene*, allora l'ispirazione prende corpo e il fantasticare precipita nella progettualità di un'Europa unita, alla quale Grünbein non vuole rinunciare.

Non già la giovinetta ingannata, strappata ai propri affetti e abbandonata, bensì la piazza come luogo di civile convivenza che a Ventotene torna a nutrire e a ristorare chi vi sosta e il passato si apre a mille possibilità:

Dominant, und schon von See aus gut sichtbar, ist das gelbe Castello, zinnenbewehrt und auf massivem Sockel, heute Sitz der Lokalverwaltung, an der großen Piazza gelegen, dem Treffpunkt aller auf dieser Insel. An seiner Ummauerung erzählen Schautafeln vom Leben der Verbannten, von ihren Werkstätten und Debattenzirkeln, den Heldentaten und dem unverwüsthlichen Humor dieser Leute. Eines Tages entdeckte ich dort eine Schrift, von der ich nichts wusste: *Das Manifest von Ventotene*. ("Brief")

Ovunque su quest'isola il poeta sente di respirare il *genius loci*, perché il pensiero di ogni artista risorge dalla caducità per guardare al futuro:

Ein Traum, was sonst? Utopien entstehen auf Inseln, siehe Thomas Morus, sie müssen per se nichts Gutes verheißen, wir kennen genügend mörderische Utopien aus dem zwanzigsten Jahrhundert. Diese hier war von anderer Qualität. Um es kurz zu machen, mit dem Manifest einer kleinen Gruppe weitblickender politischer Aktivisten wurde Ventotene zur Wiege Europas.

Wenn ich also von dieser Insel erzähle, zu der ich immer wieder zurückkehre, ist dies gewiss keine Märchenerzählung. Es ist die Liebeserklärung eines Menschen, der die Freiheit gewollt hat, die ein geeintes Europa ihm einst verhieß. Und er hat sie bekommen, das wird er nicht mehr vergessen. ("Brief")

È come capovolgere Piazza del Campo a Siena per estrarre da quella cavità ospitale tutte le voci e le storie, tutta la vita pubblica che in quel luogo si è svolta.

Le pietre tornano a vivere e a parlare. Quella valva di conchiglia rovesciata prende forma e si inverte nell'isola pontina che, così racconta la storia del suo nome, distribuisce tutti i doni.

La *Lettera* viene recapitata a ciascuno dei Membri del Parlamento Europeo, del Consiglio d'Europa e della Commissione Europea. Queste *Open Letters to Europe* vengono anche diffuse dai più prestigiosi media nazionali e internazionali tra cui *London Review of Books* ovvero, nel caso di Grünbein, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* che varia un poco il titolo rispetto all'intento del poeta e a *Der Standard* "Brief an Europa. Die Insel, die es nicht gibt von Durs Grünbein" (Grünbein, "Brief - FAZ").

³³ Ne narra tra gli altri Ovidio in *Metamorfosi*, Libro II, vv. 846-875, che tuttavia giunge sino al ratto senza narrare i destini della principessa che dall'Oriente viene portata sull'isola di Creta per dare il nome a un continente.



Pandatarias la apostrofa Grünbein nella splendida poesia *Die Insel, die es nicht gibt* (564), dove i rumori e i suoni percepiti precipitano in scrittura poetica e traversando lo spazio-tempo liberano e riscattano un passato rimosso:

Wind um die Schläfen,
ein trockener, heißer, Gemurmelt
aus Felsenforen, Verschwörerhöhlen,
aus dem Parlament der Buchten,
herschafftsfreie Zone,
Stimmen im Windfang, Fetzen
von Freiheitsliedern: Das war sie,
gesungen und ungesungen,
die Arie *Pandatarias*.

Versucht hatten sie's, Partisanen,
Passanten, Piloten, von Ausblick
zu Ausblick hinaus aufs Meer.
Du hast sie gehört, die Arie,
hast sie gehört: Überschreite
den Himmelsäquator. Tritt heraus
aus dem Schatten der Erde, schneid
ein Loch in die Atmosphäre,
dort hinein wirf ihn, den Traum
*Ventotene 2018 (564-565)*³⁴

L'Europa di Grünbein è proiettata in quel passato nel futuro che, per usare le feconde riflessioni di Maurizio Balsamo, è un futuro *al plurale*.

Il desiderio del poeta non è consegnato al mito. Deve e può essere attuato nello *hic et nunc* di questo nostro presente di Europei:

Zum Schluss möchte er von einer Insel erzählen. Nein, nicht von Kreta, wo die entführte Europa heimisch wurde in einer der vielen Versionen des Mythos. Jedes Jahr im Sommer, seit fünf Jahren nunmehr, besucht er sie wie um sich aufzuladen, die Batterie anzuschließen an einen Ursprungsmythos. [...] Über zweitausend Jahre lang war Ventotene ein Ort der Unfreiheit. Von Augustus bis Mussolini haben die Mächtigen hier ihre Gegner entsorgt. Ein geheimes Band verbindet die Kaisertochter Julia und ihren Hofstaat mit den Häftlingen der Bourbonenherrscher und den letzten Antifaschisten, die auf dieser Insel die besten Jahre ihres Lebens vergeudeteten. Immer war es der übermächtige Staat, der seine gefährlichsten Gegner hier entsorgt hat. Als Internierungslager, das offiziell totgeschwiegen wurde, hat Ventotene seinen Spitznamen bekommen: "Die Insel, die es nicht gibt". ("Brief")

La storia testimonia di come donne di notevole ingegno e libera iniziativa venissero deportate al tempo di Augusto, Germanico, Caligola, Nerone, Domiziano sull'isola pontina: Giulia, Agrippina Maggiore, Giulia Livilla, Claudia Ottavia, Flavia

³⁴ Ho analizzato e approfondito il portato poetico e civile di questo testo in "Durs Grünbein a Milano nel Trentennale della Caduta del Muro di Berlino. Anima poetica, europea, cosmopolita".



Domitilla.³⁵ Sotto i Borbone fu la volta di numerosi ribelli, patrioti che si sollevavano in difesa di un mondo più giusto.

Venendo alla metà del Novecento a Ventotene furono confinati molti antifascisti. Tra di loro Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi, gli autori del *Manifesto di Ventotene*. Eugenio Colorni, pure al confino, scrisse la Prefazione. La pubblicazione fu possibile grazie all'impegno di Ursula Hirschmann, di Ada Rossi e di molte altre donne³⁶ che trafugarono il documento sulla terra ferma:

Geschrieben im Sommer 1941, als deutsche Panzerverbände tief in die Ukraine vorgedrungen waren und es so aussah, als würde die Wehrmacht demnächst Moskau erobern. In dieser Stunde der historischen Sonnenfinsternis springen ein paar gescheiterte Linke, die der Hitler-Stalin-Pakt von ihren Illusionen geheilt hatte, über ihren Schatten und einigen sich auf ein Zukunftskonzept für den Fall, dass der Blitzkrieg scheitern und Deutschland aufgeben würde, auf ein Programm, das alle tödlichen Differenzen zwischen den Vertretern der progressiven Parteien überwinden sollte. ("Brief")

Così il Mediterraneo, "re di forme e di luce"³⁷, culla della cultura europea e dei miti greci - quel mare che tanto spazio occupa nella versione del 1933 di *L'Europe après la pluie* di Max Ernst - ospita un'isola in cui il poeta da qualche anno si rifugia per ritemparsi e per scrivere a favore di un'Europa unita negli ideali democratici e nell'aspirazione a una società aperta.

HELLERAU. UNA PICCOLA EUROPA

Del resto Grünbein annovera nel proprio passato una "piccola Europa" (*Jahre* 126), "la piccola Ellade" (135) nella valle dell'Elba. Prima città-giardino della Germania, concepita e ideata sul modello di quelle inglesi: tale fu Hellerau prima di divenire un quartiere periferico a nord di Dresda.³⁸

Di questo luogo il poeta narra a più riprese, specialmente nello scritto *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik* (2010) e in *Die Jahre im Zoo* (2015). In quest'ultimo testo, dove ne rievoca il *genius loci*, così descrive il degrado che quel luogo di altissima civilizzazione subì:

Vom Geist der Reformpädagogik, der einmal dort geherrscht hatte, war nichts geblieben als eine Leere, gefüllt mit Kinderstimmen. Sie allein erinnerten noch an die pädagogische Utopie der Gartenstadt. Zu deren Besuchern und Bewunderern hatten am Jahrhundertbeginn die Spitzen der europäischen Kunstwelt gezählt. Ein Klein-Europa hatte man sie genannt, diese

³⁵ Su queste figure che attendono di essere riscattate si veda il recente volume di Mariarosa Barbera, *Donne romane in esilio a Ventotene. L'opposizione politica femminile tra Augusto e Domiziano*.

³⁶ Che di madri fondatrici dell'idea di Europa unita si debba parlare risulta evidente da molteplici studi, tra i quali si segnala il contributo di Fiorenza Taricone, "Le donne europeiste di Ventotene. Donne e Europa unita. Le nobili origini dell'idea di Europa" (2021).

³⁷ Così lo definisce Le Corbusier in un appunto del luglio 1965 (Casali 7).

³⁸ La peculiarità di Hellerau ai primi del Novecento continua a essere oggetto di numerosi studi, tra cui: Galonska e Elstner.



Ansammlung von Häusern und Villen. Aber das alles lag schon so weit zurück, schien so märchenhaft fern, daß man die Formel sofort vergaß. Was hätte sie einem auch sagen können, jetzt, da alles vorbei war, unrettbar versunken in diesem dürftigen Schmalland für das drei Buchstaben als Bezeichnung genühten, täglich eingehämmert wie Nägel in ein halbiertes Brett: DDR? (*Jahre 126*)

Sorta ai primi del Novecento (1909), sino allo scoppio della Prima guerra mondiale Hellerau ospitò una comunità cosmopolita fatta di architetti, imprenditori illuminati, danzatori, pedagoghi e artisti di fama internazionale. Accolse anche espressioni del Bauhaus sassone.

Il palazzo del Festspielhaus, dove si svolgevano le lezioni di Émile Jacques-Dalcroze³⁹ e gli spettacoli con le coreografie di Adolphe Appia, recava e reca tuttora sulla facciata il simbolo del Tao.

Il 4 febbraio 1914, a causa di un incidente sciistico, muore inaspettatamente a Chamonix, nelle Alpi svizzere, Wolf Dohrn, una delle figure più rappresentative di Hellerau.

Nato nel 1898 a Napoli, dove aveva trascorso i primi undici anni di vita, Dohrn fu l'anima dei movimenti pedagogici europei più avanzati nonché schietto spirito cosmopolita. La sua scomparsa interrompe bruscamente il triumvirato di imprenditorialità, nuova architettura, *Lebens-* e *Kunstreform* che aveva fatto della "piccola Europa" il centro di sviluppo artistico e pedagogico capace di richiamare nomi di fama mondiale.⁴⁰

Grünbein evoca poi una miriade di altre figure che popolano i racconti dei luoghi dove egli ha vissuto ancor prima di nascere, grazie ai ricordi dei nonni, dei genitori, dei vicini (*Jahre 127*).

La storia di Hellerau corre parallela a quella della Germania. Ogni molecola, ogni particella inalata dal poeta, per quanto formulata in un registro elegiaco, sempre temperato da commisurate dosi di ironia, è foriera del clima che a Hellerau si respirava negli anni di massima fioritura.

Fu la presenza, anche solo momentanea, di Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Otto Pick, Paul Adler e ancora di Paul Claudel, di George Bernard Shaw, di Oskar Kokoschka a fare di Hellerau un'Europa in miniatura, un concentrato delle migliori energie vitali in ogni ambito artistico: "*Ein Klein-Europa hatte man sie genannt, diese Ansammlung von Häusern und Villen*" (*Jahre 126* – corsivo di chi scrive).

In quella "piccola Europa" fu concepita l'idea della prima scuola aperta a tutti, anche ai figli delle classi meno abbienti, dove veniva impartita una educazione basata su metodi antiautoritari, volta a favorire lo sviluppo armonioso del singolo come del gruppo.

³⁹ L'euritmica dalcroziana è metodo comprovato e a tutt'oggi praticato ("metodo Jacques-Dalcroze").

⁴⁰ Gli altri due protagonisti di quella stagione eccezionale furono Karl Schmid, il fondatore delle Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, e Richard Riemerschmid, architetto e costruttore che insieme a Dohrn e a Schmid prese parte attiva alla fondazione delle stesse (*Jahre 135*).



L'Europa in miniatura nella valle dell'Elba ospitò artisti che cambiarono il modo di guardare alla realtà circostante, che vollero portare la cultura a tutti perché ciascuno potesse crescere e svilupparsi secondo la propria indole e il proprio talento:

Noch einmal schien alles möglich, ein Mann namens Alexander Sutherland Neill tauchte auf, der später im englischen Summerhill seine eigene Versuchsstation einrichtete, die erste wirklich freie Schule, antiautoritär, frei von der üblichen Angst und Bevormundung der Allerjüngsten. Festumzüge und Schulausstellungen waren nun an der Tagesordnung, mit Themen wie Naturkunde in Hellerau, Hellerau und die Weltwirtschaft oder Geometrie der Kleinen. Über den Marktplatz und durch die fichtenumsäumten Gassen zogen die Kinderbrigaden der Weimarer Republik. Die Deutschen Werkstätten zeigten, was sie konnten, indem sie Wunderwerke der Holzvorbereitung präsentierten wie Krokodile auf kleinen Rädern oder einen großen hölzernen Elefanten. (*Jahre* 136)

Questo *locus amoenus* si fa *Heimat* portatile. Vive nel cuore del poeta che sovente lo riconosce in un altrove come accade per Piazza del Campo, per la piazza e l'isola tutta di Ventotene.

Il *genius loci* rivive per farsi scrittura gettata nel mondo come memoria dei progenitori. Debito di parole, *melos* da insufflare in quelle righe che danzano sul foglio bianco al ritmo dei favoleggiati esperimenti di Émile Jacques-Dalcroze e Adolphe Appia (*Jahre* 133).

Con lo scoppio della Prima guerra mondiale in quel luogo di pace irruppe l'impensato. Artisti e pedagoghi, giunti da ogni parte del mondo, dovettero andarsene. E tutto bruscamente volse al peggio, allorché si fecero avanti i primi raggruppamenti che preludevano alla nazificazione dell'Europa e del mondo:

Bald waren die ersten Gau-Tage angekündigt. Es krochen die Rasse-Ideologen aus ihren Löchern, die Germanomanen und die Antisemiten, es sprangen die Wurzelbeschwörer und die Blut-und-Boden-Zauberer über die Heide. Wenige Jahre nach Kriegsende spazierte auch durch die Hellerau-Idylle der Prototyp des *Kitschmenschen*, von dem Hermann Broch meinte, sein Spießergeist habe sich immer wieder als der des pruden Raubtiers entpuppt, *das jegliche Gausamkeit, also nicht zuletzt auch die Scheußlichkeiten der Konzentrationslager und Gaskammern ohne weiteres hinnimmt*. Schließlich wehten auch in der Gartenstadt die Fahnen mit dem Symbol des Todes, der schwarzen Hakenkreuzspinne. Nach dem Sieg der Hitler-Bewegung war auch hier der Humanismus untergegangen wie die Sonne hinter dem Waldrand am *Grünen Zipfel*. (137-138)⁴¹

In quell'Europa in miniatura, luogo di pace e armonia, presto si creano le condizioni per la politica espansionistica dei nuovi signori del mondo. Uomini che si ascrivono a "razza superiore" perseguono con ogni mezzo l'espansione a Est.⁴² Coloro i quali cercarono di resistere all'avanzata della *Gleichschaltung* vennero travolti, la loro arte messa al bando:

⁴¹ Le parti in corsivo sono citazioni dalla conferenza *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag* che Hermann Broch tenne a Yale nell'inverno 1950-1951.

⁴² Sul nazionalsocialismo di marca sassone si rimanda allo studio di Heydemann *et al.*



[...] die Kunst kehrte noch einmal zurück in Form einer großen Expressionismus-Ausstellung, an der neben Klee, Feininger und Kandinsky auch die Künstler der Brücke beteiligt waren. Beinahe wäre Hellerau zur Zentralstation für die Avantgarde geworden, mit einer eigenen Galerie und einem Museumsflügel im Festspielhaus. Letzte Auftritte und Aufwallungen, bevor überall die Werke der genannten als *Entartete Kunst* verunglimpft wurden, wie zum Beweis ihrer Deformiertheit flankiert von den Bildern der Geisteskranken aus der Prinzhorn-Sammlung. Verhaßte „Negerkunst“, die allen deutschen Formwillen unrettbar unterwandert hatte. (*Jahre Zoo* 136-137)

Il progetto che fece di Hellerau il fulcro di una società aperta, l'esempio di un altro modo di intendere il mondo e le relazioni interpersonali rinasce nell'amore di Grünbein per Ventotene, nella sua passione per un'Europa unita.

L'attitudine a commettere le tessere di un mosaico, definito dalle più alte mete che l'umano abbia mai perseguito, si compendia per Grünbein nella bandiera europea. Dodici stelle dorate descrivono un girotondo al centro di un cielo blu.

La *Lettera aperta* che nell'agosto del 2021 Grünbein scrive all'Europa si conclude con il riferimento a una ricerca intrapresa dal poeta sull'isola pontina. Al ritorno dai viaggi, che lo conducono in ogni parte del mondo, il poeta non ama portare a casa *gadgets* o *souvenirs* con un'unica, significativa eccezione:

Einmal aber bin ich doch fündig geworden, das war vor drei Jahren auf Ventotene. Eine kleine blaue Europafahne, wie sie die Segler an den Mast ihrer Schiffe binden, war das einzige Mitbringsel, auf das ich heute noch stolz bin. Ich trage es seither bei mir in der Reisetasche und kann es zur Not als Einstecktuch verwenden. Ein abgründiges Symbol: zwölf goldene Sterne, um eine leere Mitte gruppiert. ("Brief")

Tre anni prima del Discorso di Ptuj Grünbein si era riconosciuto in un oggetto che lo rappresenta e lo significa. Dal 2018 una piccola bandiera dell'Unione Europea lo accompagna ogniqualvolta si mette in viaggio. Una miniatura come fu Hellerau, quella sua *Heimat* che porta ovunque.

Degno di rilievo è che questa sua ricerca si concluda con la medesima locuzione — "fündig werden"⁴³ — che abbiamo incontrato nelle esplorazioni di Grünbein bambino e adolescente sulla montagna di rifiuti nella periferia di Dresda (*supra*).

La bandiera europea *significa, rappresenta e simbolizza* l'Europa dei padri fondatori e di una vera e propria Costituzione europea non ancora in essere.

Nell'estate del 2021, a proposito della scomparsa dai negozi di quelle minuscole bandiere da portare all'occorrenza nel taschino, Grünbein avanza talune considerazioni che tradiscono amarezza e preoccupazione per la rinascita di regionalismi, sovranismi e nazionalismi particolarmente rivendicativi:

⁴³ Per il lessema "fündig" e la locuzione "fündig werden" il Duden presenta le seguenti definizioni: "fündig werden (etwas entdecken, ausfindig machen; Bergmannssprache auf Lagerstätten stoßen)". Nello specifico: "ergiebig, reich an Bodenschätzen." Per espressioni idiomatiche ecc.: "1. bei Bohrungen o. Ä. auf Lagerstätten stoßen. 2. nach längerem Suchen, Forschen etwas entdecken, auf etwas stoßen: bei der Suche nach einer Wohnung fündig werden" (Duden, "fündig").



In diesem Jahr waren die Fähnchen aus allen Andenkengeschäften der Insel verschwunden. Waren sie einfach ausverkauft, hatten die Ladenbesitzer nur versäumt, sie nachzubestellen oder waren sie selbst, enttäuschte Bürger eines Kontinents, der keine Solidarität mehr kannte, übers Jahr ins Lager der Europaskeptiker gewechselt? Der Geist von Ventotene – hatte auch er sich etwa verflüchtigt? War die Idee zu groß gewesen und schließlich nicht mehr mitreißend und profitabel genug? ("Brief")

Sono riflessioni di cogente contemporaneità. Sia l'aspirazione all'Europa unita sia l'anelito a una Costituzione che ne rafforzi la dimensione sovra- e transnazionale sono nate, continuano a nascere dallo sforzo congiunto di donne e uomini, il cui coraggio non è mai venuto meno.

Da tutto ciò, dall'isola che tiene testa ai venti e diede i natali al *Manifesto di Ventotene*; dal mandato federalista di Hertenstein discende la passione di Grünbein per un'Europa capace di non tradire se stessa:

Ein Manifest des Gemeinsinns, gegen die Pest
isolierter Nationen in neurotischer Konkurrenz.
Hoch oben, in Form der Wolkenbänke,
von wechselnden Fluchtwinden, Scirocco,
Tramontana, Levante, Grecale gruppiert,
war es erstmal sichtbar, das Parlament
der Partisanen des Kontinents.
Was ihn hierhertrieb? Sehnsucht
nach kargen Felsen, Lava und Tuffstein,
nach einem Nicht-Ort, Heimat, Exil,
einem Anfang fern aller Grenzen,
Spur der Freiheit im Meer. ("Insel" 563-564)

Che un poeta tedesco di ascendenze sassoni, uno dei massimi poeti della cultura europea che si apre al cosmopolitismo, ci esorti a impegnarci per non dimenticare, costituisce un'eredità da mettere a frutto nei decenni a venire.

CONCLUSIONI

Il presente contributo ha evidenziato come la passione e l'impegno per un'Europa unita negli ideali più alti, concepiti in mezzo alle macerie della Seconda guerra mondiale, risiedano in quella poetica del *frottage* che Durs Grünbein applica ai luoghi nati per poi ritrovarla nella senese Piazza del Campo come sull'isola di Ventotene o ovunque spiri il vento di una storia civica e civile che è e rimane per il poeta sassone una delle mete più alte che l'umanità possa e debba perseguire. In questo senso 'il pezzo mancante' così come 'la scomparsa delle piazze', in opposizione al *genius loci*, pongono il lettore dinanzi a una riflessione che chiama in causa l'etica e la prassi di una parola poetica che si propone di incidere sulla propria epoca.



BIBLIOGRAFIA

"Anselm Kiefer: Le Dormeur du Val." *Bastian*. <https://www.bastian-gallery.com/ausstellungen/anselm-kiefer/>. Consultato il 8 ago. 2022.

"Hertensteiner Gespräche." <https://kuemmerle.name/hertensteiner-gespraech>. Consultato il 10 ago. 2022.

"Hertensteiner Programm (21 September 1946)." <https://europa.kuemmerle.name/Hertenstein46/>. Consultato il 10 ago. 2022.

"Il metodo Jacques-Dalcroze." *Associazione italiana Jacques-Dalcroze*. <https://www.dalcroze.it/il-metodo/>. Consultato il 2 ago. 2022.

"Open Letter." *Days of Poetry and Wine*. <https://www.versoteque.com/open-letter/list>. Consultato il 10 ago. 2022.

Adorno, Theodor W. "Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: 'Wider den mißverstandenen Realismus'." *Noten zur Literatur II. Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, a cura di Rolf Tiedemann, con la collaborazione di Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, vol. 11, Suhrkamp, 1974, pp. 251-280.

auf der Horst, Christoph, e Miriam Seidler, a cura di. *Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins*. Walter de Gruyter, 2015.

Agamben, Giorgio. *Genius*. Nottetempo, 2004.

Balsamo, Maurizio. "L'inconscio al plurale: le città come modelli dello psichico." *La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare*, a cura di Rosalba Maletta, MUP, 2022 (in corso di pubblicazione).

Barbera, Mariarosa. *Donne romane in esilio a Ventotene. L'opposizione politica femminile tra Augusto e Domiziano*. Ultima Spiaggia, 2021.

Benjamin, Walter. "Berliner Kindheit im Neunzehnten Jahrhundert." *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, con la collaborazione di Theodor W. Adorno e Gerschom Scholem, vol. IV, no.1, Suhrkamp, 1972, pp. 235-304.

Benveniste, Émile. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. A cura di Mariantonia Liborio, 2 voll., Einaudi, 1976.

Broch, Hermann. "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag." *Dichten und Erkennen. Essays*, a cura e con un'introduzione di Hannah Arendt, vol. I, Rhein-Verlag, 1955, pp. 295-309.

Casali, Valerio. *Le Corbusier: scritti e pensieri*. Mancosu Editore, 2014.

Deckert, Renatus. "Gespräch mit Durs Grünbein." *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, a cura di Renatus Deckert, Insel Verlag, 2005, pp. 189-212.

---. *Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*. Thelem, 2010.

Di Nola, Alfonso. "Sacro / profano." *Enciclopedia Einaudi*, vol. 12, Einaudi, 1979, pp. 326-328.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. "fündig." <https://www.duden.de/rechtschreibung/fuendig>. Consultato il 12 mar. 2022.



Ernout, Alfred, e Antoine Meillet. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Klincksieck, 2001.

Ernst, Max. "Autofoto." Traduzione di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo. *Max Ernst. RIGA 42*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, Quodlibet, 2021, p. 40.

---. "Oltre la pittura." Traduzione di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo. *Max Ernst. RIGA 42*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, Quodlibet, 2021, pp. 54-67.

Festival Days of Poetry and Wine. <https://www.versoteque.com/>. Consultato il 10 ago. 2022.

Fiumanò, Marisa. *L'inconscio è il sociale. Desiderio e godimento nella contemporaneità*. Bruno Mondadori, 2010.

Freud, Sigmund. "Massenpsychologie und Ich-Analyse." *Gesammelte Werke in XVIII Bänden*, a cura di Anna Freud et al., Imago Publishing Co., 1940-1952; ab 1960 S. Fischer Verlag, Bd. XIII, 1967 (Fünfte Auflage), pp. 71-161.

Galonska, Clemes, e Frank Elstner. *Gartenstadt Hellerau*. Palisander Verlag, 2007.

Graves, Robert. *I miti greci*. Traduzione di Elisa Morpurgo, presentazione di Umberto Albini. Longanesi, 1963.

Gross, Marek. *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*. Lit Verlag, 2011.

---. *Schädelbasislektion. Gedichte*. Suhrkamp, 1991.

---. "Die Leeren Zeichen." *Schädelbasislektion. Gedichte*. Suhrkamp, 1991, pp. 67-87.

---. "Gedicht über Dresden." *Schädelbasislektion. Gedichte*. Suhrkamp, 1991, p. 112.

---. "Inside out outside in." *Schädelbasislektion. Gedichte*. Suhrkamp, 1991, pp. 39-45.

---. *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996.

---. "Vulkan und Gedicht." *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 34-39

---. "Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen," *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 89-104.

---. "Chimäre Dresden." *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 145-151.

---. "Europa nach dem letzten Regen." *Nach den Satiren. Gedichte*. Suhrkamp, 1999, pp. 143-153.

---. "Klopfzeichen." *Gehirn und Denken*, a cura del Deutsches Hygiene-Museum, in collaborazione con Via Lewandowky e Durs Grünbein, Hatje Cantz Verlag, 2000, pp. 210-218.

---. *Warum schriftlos leben?* Suhrkamp, 2003.

---. *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005.

---. "Der verschwundene Platz." *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005, pp. 279-291.

---. "Madonna und Venus." *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Suhrkamp, 2007, pp. 113-121.



---. "Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik," *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Suhrkamp, 2010, pp. 15-51.

---. *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Suhrkamp, 2015.

---. "STREITBAR mit Durs Grünbein und Uwe Tellkamp." Moderazione di Karin Großmann. Kulturpalast Dresden, 08 mar. 2018. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V6nSgCCZM2Q>. Consultato il 8 ago. 2022.

---. "Die süße Krankheit Dresden." *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*, Suhrkamp, 2019, pp. 185-202.

---. "Die Insel, die es nicht gibt." *Aus der Traum (Kartei)*, Suhrkamp, 2019, pp. 560-565.

---. "Due forme di rievocazione: 'Uno stretto'." Traduzione e note di Rosalba Maletta. *Frontiere della psicoanalisi. La scomparsa della storia?*, nr. 2/2020, 2021, pp. 331-339.

---. "Ein Brief an Europa. Die Insel, die es nicht gibt." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 30 ago. 2021. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/brief-von-durs-gruenbein-an-europa-die-insel-die-es-nicht-gibt-17505181.html>. Consultato il 10 ago. 2022.

---. "Ein Brief an Europa. Eine Insel, die es nicht gibt." *Der Standard*. 29 ago. 2021. <https://www.derstandard.de/story/2000129215456/ein-brief-an-europa-eine-insel-die-es-nicht-gibt>. Consultato il 10 ago. 2022.

---, e Tobias Niederschlag. "Ein Interview mit Durs Grünbein zu Europa nach dem letzten Regen' von Tobias Niederschlag (Sächsische Staatsoper Dresden 2003)." *Universal Edition*. <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008>. Consultato il 8 ago. 2022.

Heydemann, Günther, et al. "Sachsen und der Nationalsozialismus. Zur Vielfalt gesellschaftlicher Teilhabe – Einführung." *Sachsen und der Nationalsozialismus*, a cura di Günther Heydemann et al., Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, pp. 9-20.

Knopp, Guido. *Die große Flucht. Das Schicksal der Vertriebenen*. Econ Ullstein, 2001.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*. Seuil, 1973.

Leonardo da Vinci. *Trattato della pittura (Libro di pittura)*. Introduzione di Rodolfo Papa. Giunti, 2019.

Libeskind, Daniel. "Al di là del muro." *La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine*, a cura di Dario Gentili, introduzione di Lev Libeskind, con un testo di Aldo Rossi, Quodlibet, 2014, pp. 149-156.

---. "17 parole d'ispirazione architettonica." *La linea del fuoco. Scritti, disegni, macchine*, a cura di Dario Gentili, introduzione di Lev Libeskind, con un testo di Aldo Rossi, Quodlibet, 2014, pp. 173-181.

Lipovetsky, Gilles, e Jean Serroy. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Gallimard, 2013.

Maletta, Rosalba. "Durs Grünbein a Milano nel Trentennale della Caduta del Muro di Berlino. Anima poetica, europea, cosmopolita." *Anime Europee. Materiali di Estetica*. Terza serie, no. 6.2, 2019, pp. 95-120. <https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/12893>. Consultato il 12 ago. 2022.



---. "La città di Durs Grünbein 'dopo l'ultima pioggia'. Un tributo a Max Ernst." *La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare*, a cura di Rosalba Maletta, MUP, 2022 (in corso di stampa).

---. "Durs Grünbein. Un'idea di Dante 3D." *Enthymema*, nr. XXVIII, 2021, pp. 171-203. <http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/16780>. Consultato il 10 ago. 2022.

Mariani, Riccardo. *Il libro della città. Dalla città rifugio alla città felice*. Le Lettere, 2004.

Miller, Jacques-Alain. *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII "Il sinthomo"*. A cura di Antonio Di Ciaccia. Astrolabio, 2006.

Neri, Claudio. *Gruppo*. Borla, 1995.

Nielsen, Niels Peter, e Salvatore Zizolfi. *Rorschach a Norimberga*. Franco Angeli, 2006.

Omero. *Iliade*. Testo greco a fronte, a cura di Guido Paduano. Einaudi 2012.

Ovidio. *Metamorfosi*. Traduzione di Piero Bernardini Marzolla. Mondadori 2013.

Passi Tognazzo, Dolores. *Il metodo Rorschach. Manuale di psicodiagnostica su modelli di matrice europea*. Terza ed. completamente rinnovata e ampliata. Giunti, 1994.

Reumkens, Noël. "Concep(tion) versus Ekphrasis. Durs Grünbein's Approach to the Pictorial Arts." *Durs Grünbein. A Companion*, a cura di Michael Eskin et al., de Gruyter 2013, pp. 119-144.

---. *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners*. Königshausen & Neumann, 2013.

Rorschach, Hermann. *Psicodiagnostica. Metodologia e risultati di un esperimento diagnostico basato sulla percezione. (Interpretazione di forme casuali)*. Contiene anche *Sulla valutazione del test delle forme*, pubblicato postumo da Emil Oberholzer. Traduzione dall'VIII edizione tedesca del Prof. Leonardo S. Luzzatto. Revisione e presentazione a cura di Roberto Cicioni e Tommaso Caravelli. Edizioni Kappa, 2018.

Schmitt, Carl. *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Duncker & Humblot, 1950².

Searls, Damion. *Macchie d'inchiostro. Storia di Hermann Rorschach e del suo test*. Traduzione di Alessandro B. D'Onofrio. Il Saggiatore, 2018.

Spies, Werner. *Max Ernst. Leben und Werk*. DuMont, 2005.

Steiner, George. *Una certa idea di Europa*. Prologo di Rob Riemen, traduzione di Oliviero Ponte di Pino. Garzanti, 2010².

Taccone, Angelo. "Bellerofonte." *Treccani. Enciclopedia italiana*. https://www.treccani.it/enciclopedia/bellerofonte_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Consultato il 8 ago. 2022.

Taricone, Fiorenza. "Le donne europeiste di Ventotene. Donne e Europa unita. Le nobili origini dell'idea di Europa." *www.unoetre.it*. 22 ott. 2021. <https://www.unoetre.it/lavorosocieta/l-iniziativa-delle-donne/donne-storie-e-futuro/item/10168-le-donne-europeiste-di-ventotene.html>. Consultato il 8 ago. 2022.



Tellkamp, Uwe. *Der Turm*. Suhrkamp, 2008.

Vinciguerra, Decio, e Geremia D'Erasmus. "chimera." *Treccani. Enciclopedia italiana*.

https://www.treccani.it/enciclopedia/chimera_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

Consultato il 8 ago. 2022.

Rosalba Maletta è Ricercatrice di ruolo presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa di interpretazione psicoanalitica dei processi creativi nel testo poetico e letterario. Dal 2014 a oggi fa parte di un progetto di ricerca che indaga con gli strumenti della freudiana *Kulturarbeit* la produzione di autori particolarmente sensibili alle istanze post-utopiche e alla poetica urbana nelle società occidentali globalizzate. Pubblica e cura diversi libri e saggi su questi argomenti, tra cui il volume di inediti assoluti del poeta e saggista Durs Grünbein, "Il bosco bianco. Poesie e altri scritti". Introduzione di Elio Franzini, traduzione e cura di Rosalba Maletta, Mimesis, Milano-Udine 2020.

<https://orcid.org/0000-0003-3174-606X>

rosalba.maletta@unimi.it