

Università degli Studi di Pisa

Dottorato di Ricerca in Letterature Straniere Moderne

- Inglese, Francese, Spagnolo, Tedesco -

**La lirica di Durs Grünbein:  
una via d'acqua tra poesia e scienza**

Tutor:

Prof. Luca Crescenzi

Tesi di:

Silvia Tiezzi

2011

## INDICE

Introduzione	p. 3
<i>Cenni biografici</i>	p. 5
<i>Poesia e poetica</i>	p. 9
1. <i>Grauzone morgens</i> . La zona grigia	p. 16
1.1. La zona, il grigio, il mattino	p. 17
1.2. La struttura della raccolta	p. 23
1.2.1 <i>I Grauzone morgens</i>	p. 27
1.2.2 <i>II</i>	p. 28
1.2.3 <i>III Glimpses and glances</i>	p. 30
1.2.4 <i>IV</i>	p. 33
1.2.5 <i>V MonoLogische gedichte</i>	p. 35
1.2.6 <i>VI</i>	P. 37
2. Le liriche del blocco	p. 39
2.1 <i>Den ganzen morgen ging...</i>	p. 39
2.2 <i>Grauzone morgens...</i>	p. 44
2.3 <i>Trilce, César</i>	p. 48
2.4 <i>Belebter Bach</i>	p. 53
3. Onde e geometrie	p. 60
3.1 La vitalità dell'acqua	p. 61
3.2 Viaggio nel profondo	p. 70
4. <i>Wort und Ding</i>	p. 79
5. <i>Europa nach dem letzten Regen</i>	p. 89
5.1 Il ritorno alle fonti	p.103
5.2 Acqua, memoria, poesia	p.111
6. <i>Erklärte Nacht</i>	p.123
Conclusioni	p.153
Bibliografia	p.156

## Introduzione

Questo lavoro si propone di evidenziare alcuni aspetti della poetica di Durs Grünbein, partendo dall'analisi della loro presenza ancora appena delineata nelle prime liriche e seguendoli nei testi successivi, sia in versi che in prosa, dove si arricchiscono di significati e valenze.

L'attenzione è rivolta in particolare all'individuazione dei luoghi in cui emerge il legame tra il linguaggio poetico e l'elemento acqua, con il trasferimento da questa a quello delle sue caratteristiche positive, prima fra tutte quella di essere indispensabile per la vita, e poi la mobilità, l'energia, la fecondità.

La verifica di questa corrispondenza muove in realtà dal suo contrario, cioè dalla constatazione dell'assenza o della restrizione di ogni libero fluire delle acque: nella prima parte del testo verranno perciò prese in esame alcune liriche di *Grauzone morgens* che descrivono una realtà statica e irrigidita, dove i liquidi, che per loro natura sono perennemente mobili, appaiono invece bloccati o trattenuti da argini e dighe, sostanze di scarto, gelo. La struttura stessa della prima raccolta poetica e i titoli di tre dei sei capitoli che la compongono (gli altri hanno solo l'indicazione del numero) sono esemplificativi di un ambiente senza contrasti, fermo, monotono, che solo in rare occasioni viene messo in subbuglio da una momentanea tempesta.

Il disgelo preannunciato nell'ultima lirica di *Grauzone morgens* riporta la fluidità e l'energia capaci di abbattere le barriere, soprattutto quelle interiori che frenavano il libero corso del pensiero: anche la poesia appare ora più libera di viaggiare come Ulisse verso mondi sconosciuti, cerca di sondare le profondità dell'Io, misteriose come quelle del mare, è feconda come il liquido amniotico o le acque che proteggono le uova di pesci e anfibi.

Gradualmente prende forma e consapevolezza nelle liriche come nei saggi una concezione in cui l'acqua si fa dichiaratamente simbolo della lingua poetica: in due poesie in particolare, la numero 3 del ciclo *Die leeren Zeichen*, e *Fisch im Medium*, entrambe contenute nella raccolta *Schädelbasislektion*, l'acqua è la vitalità della parola, e di conseguenza la sua mancanza implica sterilità, conoscenza parziale e superficiale, significante privo di significato, segno vuoto. Grünbein va alla ricerca di ciò che ha reso la realtà priva dei suoi fluidi intrappolando il pensiero in schemi fissi, e lo trova nella concezione galileiana (e poi cartesiana) che ritiene il mondo leggibile solo "in

lingua matematica”: la separazione tra parola e cosa appare da allora insanabile, e l’unica possibilità è affidata ancora una volta al movimento delle masse d’acqua, con il nuovo arrivo dell’alta marea. Anche nelle liriche del ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, di cui tratta il capitolo 5, emerge come la distruzione esteriore portata dalla guerra, che ha cancellato tutto, abbia prodotto una drammatica desolazione anche nell’animo, e dunque nella parola; ancora una volta la presenza ristoratrice è quella dell’Elba, la ripresa di ogni “comunicazione” è legata alla corrente del fiume. Nella parte finale si evidenzia come le fonti a cui Grünbein torna sempre di più ad attingere siano quelle letterarie, e attraverso di esse a quelle mitiche come Castalia, in un “colloquio” a distanza che scorre ininterrotto: la lirica *Erklärte Nacht* ci conduce grazie agli autori, Hölderlin in particolare, per paesaggi fluviali e marini indietro fino al Nilo; il poeta diventa perciò il tramite che di volta in volta appare come un nuotatore capace di immergersi fino negli abissi e di risalire la corrente, un navigatore e un naufrago; la poesia, in egual modo, è cosa viva e guida indispensabile attraverso vie ad altri impenetrabili.

## Cenni biografici

Durs Grünbein nasce a Dresda nel 1962 e comincia a scrivere le sue prime liriche ancora appena adolescente; legge Novalis, poi Hölderlin, e a sedici anni compone un intero ciclo di poesie dal titolo *Ulmenkinder*. La sua formazione non segue un percorso lineare, anzi è piuttosto tormentata: dapprima sembra volersi dedicare allo studio dell'ingegneria elettronica, seguendo un po' le orme paterne, poi invece ritira la propria candidatura, e dopo i 18 mesi di servizio militare, nel 1985 lascia Dresda per Berlino Est. Qui vorrebbe studiare Germanistica, ma non gli viene consentito proprio per aver rifiutato i servizi di pattugliamento lungo il confine durante il suo periodo di leva. Per questo anche lo studio delle discipline teatrali alla Humboldt-Universität si interrompe dopo un paio d'anni. In questo periodo torna per breve tempo a Dresda, dove trova temporaneamente lavoro presso il Salone della Matematica e della Fisica al museo dello Zwinger: in alcune liriche si può leggere un'eco di questo momento, come in *Anderswo*, e forse anche nel riferimento al dipinto della *Venere dormiente* di Giorgione in *Nach den Fragmenten*. Successivamente comincia a collaborare anche con diverse riviste e con un gruppo di artisti che si definivano "Autoperforationsartisten"<sup>1</sup>; insieme a loro mette in scena delle esibizioni di *action o performance art* in gallerie e locali, definendosi come un "Dichter unter Bildkünstler"<sup>2</sup>. Tra di loro c'è anche Via Lewandowsky, coetaneo di Grünbein e come lui di Dresda; dalla collaborazione reciproca nasce nel 1988 *Gettohochzeit*, un'edizione privata e limitata di cui si conserva una copia consultabile nella sala dei libri rari presso la Staatsbibliothek di Berlino - Unter den Linden; il libro contiene disegni e collages di Lewandowsky accompagnati da testi di Grünbein. I due artisti continuano a lavorare insieme anche negli anni successivi, e a Lewandowsky è dedicato il *Gedicht über Dresden* contenuto nella raccolta *Schädelbasislektion*, cui sarà dato spazio più avanti.

La prima pubblicazione vera e propria di Grünbein sarà tuttavia *Grauzone morgens*: la raccolta, che contiene poesie composte tra il 1985 e il 1988, esce appunto nel 1988 presso Suhrkamp Verlag

---

<sup>1</sup> Scrive Alexander Müller in *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Igel, Oldenburg, 2004, p. 15, n. 27: - Bestehend aus Else Gabriel, Micha Brendel, Volker (Via) Lewandowsky und Rainer Görß. Nach Grünbein handelt es sich bei deren Arbeiten um "eine Mischform aus Fluxus, theatralischem Verabredungsspiel, Gruppenkonzert, szenischer Lesung und angewandter, aktionistischer Kunst im eher zufälligen Sinne von Neo-Dada, Body-Art, offenen Theater oder belebter Installation". -

<sup>2</sup> Durs Grünbein, "Poetry from the bad side" *Gespräch mit Thomas Naumann. Berlin, Oktober 1991*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 124, 1992, p. 447

nell'allora Repubblica Federale Tedesca, mentre nella Repubblica Democratica erano apparse soltanto sei liriche su *Sinn und Form*; Grünbein stesso racconta in varie occasioni, e in particolare nel suo colloquio con Renatus Deckert, che si trattava inizialmente di un testo più "corposo", dal quale erano state poi selezionate un numero più ristretto di poesie per l'edizione occidentale.

Qualche lirica viene comunque ripresa anche successivamente, come nel caso di *'Die meisten hier...'*, che torna in *Schädelbasislektion* con il titolo *Zerebralis*, o la già citata *Nach den Fragmenten*, inserita in *Falten und Fallen* dopo essere stata riveduta e accorciata da tre a due strofe<sup>3</sup>. Qualche testo, inoltre, era stato adattato per la versione pubblicata all'Ovest rispetto a quella uscita in *Sinn und Form*, come il *Monologisches Gedicht No. 5*, che nella rivista era *Monologisches Gedicht No. 7*, e rispettava una suddivisione più regolare in strofe di due versi.

Le prime liriche di Grünbein erano arrivate alla casa editrice di Francoforte attraverso Heiner Müller, il quale a sua volta le aveva ricevute grazie all'attrice Suheer Saleh; Grünbein ricorda in più occasioni le loro conversazioni, e poco dopo la morte del drammaturgo, avvenuta il 30 novembre 1995, scrive per lui la lirica *Zum Abschied Heiner Müller*, cui seguono *Heiner Müller, auf dann... Drei Blätter* e *Brief an den toten Dichter*<sup>4</sup>. Nello stesso anno, il 1995, lo stesso Heiner Müller aveva tenuto il discorso di encomio presso l'Accademia di Darmstadt per il premio Büchner conferito a Grünbein; il testo verrà poi pubblicato insieme ad altri saggi in *Den Körper zerchrechen*.

Dopo il 1989 si apre per Grünbein un periodo di viaggi in Europa, America, Estremo Oriente, Italia: molte di queste esperienze saranno naturalmente fonte d'ispirazione per singole liriche, ma in alcuni casi esse andranno ben oltre lasciando un segno più marcato nel pensiero dell'autore, come ad esempio la visita a Pompei e al Vesuvio.

Nel 1991, intanto, viene pubblicata la seconda raccolta, *Schädelbasislektion*, che lo porta alla ribalta e riscuote notevole apprezzamento da parte della critica; tre anni più tardi i primi due lavori vengono pubblicati insieme in un'edizione dal titolo *Von der üblen Seite*, che prende spunto dalle parole conclusive di Grünbein nella sua conversazione con Thomas Naumann dell'ottobre 1991, in cui racconta come agli occhi degli occidentali, e in particolare degli americani, Berlino Est e con essa tutta la ex DDR, rappresentassero *tout court* la "parte cattiva":

---

<sup>3</sup> Cfr. Alexander Müller, *op. cit.*, p. 17, n. 35: - [...] die im *Schreibheft* veröffentlichten *Vulgaria*, die im Band *Falten und Fallen* nicht weniger präventios *Nach den Fragmenten* heißen. In der späteren Fassung fällt nicht nur eine Strophe vollkommen weg, sie weist auch zahlreiche Abweichungen auf, deren Sinn sich kaum erschließt. -

<sup>4</sup> La prima era uscita sulla FAZ del 2.1.1996; le altre su *Text + Kritik* del marzo 1997, e poi inserite in *Nach den Satiren*.

Einmal fragte mich in Amerikaner, als ich ihm sagte, ich käme aus Berlin: “Free side or bad side?” Seither weiß ich, daß alles, was ich bisher getrieben habe, *Poetry from the bad side* ist.<sup>5</sup>

Sempre nel 1994 Grünbein pubblica anche la sua terza raccolta, *Falten und Fallen*, cui seguono gli “epitaffi” di *Den teuren Toten*; alcuni dei “necrologi” contenuti in quest’ultimo testo erano già stati pubblicati in *Schädelbasislektion*, inseriti nel ciclo *Niemandes Land Stimmen*, mentre in *Falten und Fallen*, come si è detto, viene riproposta con alcune modifiche e il nuovo titolo *Nach den Fragmenten* una lirica scritta ancora alla fine degli anni Ottanta.

All’attività poetica Grünbein alterna anche quella saggistica: alcuni suoi testi e articoli appaiono in riviste letterarie, e verranno poi raccolti e pubblicati negli anni seguenti insieme ai discorsi di ringraziamento tenuti in occasione dei riconoscimenti ricevuti. Del 1996 è *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, il volume che raccoglie questi suoi scritti in prosa composti tra il 1989 e il 1995; ad esso si farà spesso riferimento nell’illustrare il pensiero e la poetica dell’autore, che alterna costantemente riflessioni e produzione saggistica a quella poetica. Come affermerà egli stesso, questo fa parte del suo processo creativo, in cui l’attività critica e la scrittura di liriche procedono appaiate e si alternano riversandosi continuamente l’una nell’altra<sup>6</sup>.

Nella seconda metà degli anni Novanta predomina l’atmosfera un po’ malinconica della fine del secolo e del millennio: Grünbein si ritrova in Giovenale, nelle sue satire che raccontano la fase già decadente dell’Impero Romano, e nel 1999 esce *Nach den Satiren*, al cui interno sono raccolte anche le liriche del ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, dedicate al bombardamento di Dresda e alla desolazione degli anni dell’immediato Dopoguerra.

L’arrivo dell’anno 2000 e la nascita della figlia Vera segnano in qualche modo un nuovo atteggiamento, uno sguardo diverso, benché alcuni dei testi inseriti in *Das erste Jahr*, pubblicato nel 2001, siano stati scritti comunque nel periodo precedente<sup>7</sup>: si tratta di un insieme di saggi raccolti in forma di cronaca o diario relativi al primo anno del nuovo millennio, anch’essi spesso un commento alle opere in versi.

Del 2002 sono *Una storia vera*, il piccolo libriccino di liriche dedicate alla figlia, ed *Erklärte Nacht*, della cui lirica omonima che conclude tutta la raccolta si parlerà nell’ultimo capitolo di questo lavoro.

---

<sup>5</sup> Durs Grünbein, “*Poetry from the bad side*” *Gespräch mit Thomas Naumann*, in: op. cit., p. 449

<sup>6</sup> Cfr. il colloquio con Hartmut Kasper e Hugo Dittberner citato più avanti, *Durs Grünbein im Gespräch mit Hartmut Kasper und Hugo Dittberner über heutiges Essay-Schreiben und die Tradition des Essays*, in: Hugo Dittberner (Hrsg.), *Der Satz des Philosophen. Das zweite Buch*, Wallstein, Göttingen, 1996.

<sup>7</sup> Si veda ancora Alexander Müller, op. cit., p. 18: - Im Jahr 2001 erschien *Das erste Jahr*, [...] dem allerdings die Aufnahme diverser älterer Texte nachgewiesen wurde. -

All'attività poetica e saggistica si affianca quella delle traduzioni: dall'inglese (singole opere di Lowell, Beckett ed altri), dal latino (*Tieste* di Seneca), dal greco (*I Persiani* e *i Sette contro Tebe* di Eschilo) e naturalmente Dante. Sono proprio i versi del poeta fiorentino, insieme a frasi di Leonardo, che un Grünbein giovanissimo appunta sul blocchetto che porta sempre con sé; entrambe le figure rappresentano per l'autore l'emblema dell'uomo completo, non ancora diviso tra l'arte e la scienza, la cui separazione ha prodotto effetti "esiziali": dopo la frattura che si è creata ad opera di Galileo, il mondo dell'arte si è come trasformato in una distesa arida e desolata, dove tutta l'acqua è evaporata, mentre quello della scienza l'ha intrappolata e immobilizzata nel cristallo di ghiaccio.

Su questo tema del rapporto tra arte e scienza si era aperto a Berlino il 13 settembre 2001, con la partecipazione di Grünbein, il simposio *Kunst als Wissenschaft – Wissenschaft als Kunst*, un invito a ricercare tutte le possibilità e le prospettive per tornare ad un'arte che fosse di nuovo "scientifica", e dunque in egual modo ad una scienza più "artistica", dopo la ripartizione cartesiana tra l'aspetto razionale e cognitivo da un lato, e quello creativo, limitato all'espressione artistica, dall'altro.

Ed è appunto nell'epoca di Cartesio e del primo svilupparsi del suo metodo che ci conduce Grünbein due anni più tardi con il poema *Vom Schnee*: il titolo è già emblematico perché associa ad uno stato di congelamento fuori e dentro l'uomo quel voler ridurre e conoscere ogni cosa solo attraverso formule matematiche; alla natura sepolta dalla neve corrisponde il gelo interiore, il pensiero bloccato nei percorsi limitati e obbligati di un solido geometrico. L'esclusione della poesia, considerata semplice trastullo, dalla vita e dalla conoscenza, porta desolazione, produce disumanità, ci rende bestiali o simili a macchine; questa è per Grünbein la ragione per cui è necessario scrivere, la risposta alla domanda di Hölderlin "Wozu Dichter in dürftiger Zeit?" e alla propria "Warum schriftlos leben?"; la raccolta di saggi con questo titolo viene pubblicata nel 2003.

Nel 2004 va in scena a Monaco, Vienna, Berlino, l'opera *Berenice*: il libretto è stato scritto da Grünbein che si è ispirato alla novella omonima di E. A. Poe; nello stesso anno viene pubblicato anche *An Seneca. Postskriptum*, un testo che commenta il *De brevitae vitae* del filosofo latino.

Ancora all'epoca romana del primo secolo dopo Cristo, con allusione diretta all'imperatore Tiberio, è dedicato *Der Misanthrop auf Capri*, una raccolta di liriche già pubblicate singolarmente o in volumi precedenti, in particolare in *Nach den Satiren*; sempre nel 2005 escono anche *Anitke Dispositionen*, un volume che contiene un ampio numero di saggi, tra i quali alcuni già pubblicati nel 2003 in *Warum schriftlos leben*, e poi la raccolta di liriche sulla distruzione di Dresda intitolata *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*.



Del 2007 sono le pubblicazioni *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990 – 2006*, e le *Strophen für übermorgen*, nuova raccolta di poesie per la maggior parte inedite, con l’inserimento di alcuni testi già contenuti nel *Misanthrop auf Capri*.

Il tema da cui scaturiscono quasi tutte queste ultime opere, da *Nach den Satiren* in poi, è una sorta di sintonia e di somiglianza che Grünbein sente tra quel periodo dell’Impero Romano e l’oggi dell’Occidente, di New York e anche un po’ di Berlino; da qui la necessità di lasciare una traccia che vada ben al di là di una vita comunque breve, grazie a delle “strofe” che possano esser buone per domani e ancora “per dopodomani”.

### *Poesia e poetica*

La questione su quale sia il ruolo e il perché della Poesia, e di conseguenza anche di colui che la crea, emerge già dalle liriche d’esordio di Grünbein, alcune dichiaratamente autoreferenziali o in diretto rapporto intertestuale con i poeti del passato, e viene poi approfondita anche nei suoi testi critici, che procedono parallelamente intersecandosi continuamente con la produzione poetica.

La tendenza ad occuparsi anche di aspetti teorici da parte degli autori non è certo cosa nuova, e nel secolo che si è da poco concluso più d’uno ha scritto espressamente della propria e dell’altrui poesia; in ambito tedesco in particolare rappresenta senz’altro un punto di riferimento il saggio di Gottfried Benn *Probleme der Lyrik*, ma il dibattito su cosa debba essere e come debba collocarsi la poesia è proseguito e si è ampliato nei decenni successivi. Per gli anni Ottanta Alexander Müller parla addirittura di una “individuelle Werkstattpoetik, eine Mischung aus Selbstinterpretation und Autobiographie”, secondo la quale ogni gruppo o scuola, fino al singolo poeta, segue una propria teoria sulla poesia.<sup>8</sup>

Grünbein, lo abbiamo detto, faceva parte delle avanguardie culturali attive nella seconda metà degli anni Ottanta, collaborando con il gruppo degli “Autoperforationsartisten” a Dresda, mentre a Berlino frequentava gli autori del Prenzlauer Berg.

In questo ambiente, nel periodo in cui scrive i suoi primi testi lirici, è ancora diffusa e predominante la tendenza verso le sperimentazioni linguistiche ed il gioco verbale, da cui Grünebin tuttavia

---

<sup>8</sup> Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm*, op. cit., p. 9

prende le distanze poiché queste gli appaiono fini a se stesse, vuote acrobazie stilistiche che si preoccupano soltanto della forma; benché entri nei circoli letterari e non si sottragga del tutto alla loro influenza, non ne fa veramente parte e la sua ricerca va nella direzione delle connessioni con il reale, con la filosofia e la scienza:

Die sprachexperimentellen Richtungen der 60er und 70er Jahre mögen zwar in unabhängigen Formen in den 80ern wiedergewuchert haben, aber mich hat dies nicht mehr beschäftigt. Mir ist heute klar, daß es um Existenz und Konzept gleichermaßen geht, und alles Formelle weist darauf hin. Damals sah ich im reinen Sprachspiel nur den Sportplatz, auf dem die Verbalathleten sich tummelten. Einerseits verlockte mich die Verbindung zu Aktion und Performance mehr, andererseits suchte ich nach Brücken zu den Naturwissenschaften. Poesie als vielstimmiges Rollenspiel gefiel mir mehr als jede Chirurgie an der Sprache selbst.

*Naumann:* ... also der Blick auf das Signifikat, weniger auf den Signifikanten?

*Grünbein:* Genau. [...]

Ich war immer ein bißchen für mich. In den literarischen Kreisen war ich nur Zaungast<sup>9</sup>

Questa affermazione, tuttavia, non significa assolutamente che l'aspetto formale in Grünbein passi in secondo piano, al contrario: esso è piuttosto "al servizio" del contenuto, è il mezzo con cui si rende efficace la trasmissione del messaggio; in questo senso sono curati gli elementi prosodici come quelli grafici, e la disposizione dei versi così come la scelta dei suoni sono entrambe significative e concorrono a rendere in modo efficace ciò che si intende esprimere.

Dall'analisi che segue si vedrà che diverse liriche di *Grauzone morgens* sono come "sparse" sulla pagina, in contrasto con la struttura rigida e chiusa della DDR di allora, o comunque si sottraggono ad un andamento regolare per le continue interruzioni degli enjambement morfologici e sintattici; "Auch die typographische Arbeit machte mir Freude"<sup>10</sup>, dice Grünbein a Naumann. Con il mutare della situazione politica e sociale si assiste invece ad un recupero delle forme classiche, di cui Grünbein sperimenta con maestria varianti e possibilità. La scrittura di Grünbein non si propone di "rompere" in ogni modo con la tradizione, ma piuttosto di "incanalarsi" creando un proprio innovativo percorso.

I suoi lavori riflettono anzi senza dubbio i *topoi* che i teorici attribuiscono alla poetica postmoderna:

---

<sup>9</sup> Durs Grünbein, "Poetry from the bad side" *Gespräch mit Thomas Naumann*, in: *op. cit.*, pp. 445, 447. Sui suoi interessi non limitati strettamente all'ambito poetico e narrative si veda anche quanto dice a p. 448: "Mittlerweile befaße ich mich mehr und mehr auch mit Leuten, die gar keine Gedichten geschrieben haben und dennoch wichtig sind für die Poesie. Duchamp fällt mir ein, Peirce, Schrödinger, Wittgenstein oder Leonardo da Vinci."

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 445

Als Kennzeichen der postmodernen Poetik werden demnach genannt: Utopie-Skepsis oder –Verlust, was den Verlust des Glaubens an eine ‘Meta-Erzählung’ nach sich zieht, Selbstreflexion, Intertextualität, Infragestellung von Originalität, Bejahung des Eklektizismus und Thematisierung von Entropie.<sup>11</sup>

Alcune di queste caratteristiche emergono di frequente nei testi di Grünbein, e diventano a volte anche spunto di riflessione e discussione: è il caso ad esempio della perdita di ogni ideale che si legge nei versi di *Ohne Titel*, e che aveva particolarmente colpito Heiner Müller:

Einmal, wir saßen wieder einmal mittenachts da, sagt er:”Wie kommt das, daß du überhaupt keine Utopie mehr hast ?” Sein Lieblingszitat aus “Grauzone morgens” war: “man / sah uns nicht an wie / uns zumute war beim / Verlöschen der Ziele.” Diese Stelle hatte er sich unterstrichen, mit Bleistift..<sup>12</sup>

Per non dire dell’intertestualità, che è connaturata alla scrittura di questo autore e ripetutamente dichiarata.

Anche per Grünbein si può parlare, secondo la definizione di Alexander Müller, di una “individuelle Werkstattpoetik” che si esprime non soltanto nei saggi, ma anche attraverso le liriche: alcune di esse hanno per oggetto la poesia stessa, come *Monologisches Gedicht No. 2*, ed *Erklärte Nacht*; a quest’ultima verrà dato ampio spazio alla fine perché passa davvero in rassegna quasi tutti gli aspetti del pensiero di Grünbein toccati in questo lavoro.

Nelle sue poesie del primo periodo, dunque in particolare quelle di *Grauzone morgens* e in alcuni testi di *Schdelbasislektion*<sup>13</sup>, oltre che in quelle liriche pubblicate successivamente, ma composte in questa fase (come *Nach den Fragmenten*), l’autore riproduce anzitutto la dimensione frammentaria della realtà, che viene definita come spigolosa, irrigidita, monotona, soffocata; il tono di fondo è quello della mancanza di contrasto e di movimento. Queste “istantanee” che ogni volta si delineano davanti ai nostri occhi diventano comunque per l’autore l’insieme dei pezzetti di memoria individuale e collettiva grazie ai quali si restaura il *continuum* con il nostro passato, destinato altrimenti a perdersi, e che costituisce per la stessa ragione un ponte verso il futuro.

L’elemento che più si presta a rappresentare questo concetto di collegamento e continuo scambio, di fluidità e osmosi proficua, è l’acqua: ancora trattenuta ed ostacolata nei versi della prima raccolta poetica, essa ha la capacità di arrivare a lambire sponde opposte, talvolta anche molto lontane, e porta inoltre con sé l’idea di un movimento intrinseco e connaturato. Grünbein lo comunica al

---

<sup>11</sup> Alexander Müller, *op. cit.*, p. 11

<sup>12</sup> Renatus Deckert (Hrsg), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Insel, Frankfurt a.M., 2005, p. 202

<sup>13</sup> Ad esempio il ciclo *Niemand’s Land Stimmen*

lettore servendosi ripetutamente di metafore “acquatiche”: dalle profondità marine, che celano ricchezze rinvenibili solo da abili tuffatori (“Der Vers ist ein Taucher”, *Erklärte Nacht*, “Dante ist der delische Taucher”, *Galilei*), o ne depositano i relitti sulle rive per coloro che saranno capaci di rimmetterli insieme; al nuotatore che risale con vigore la corrente per tornare alle fonti, e ricollegarsi alle proprie origini; alla continuità del ciclo dell’acqua e in particolare allo scorrere dei fiumi, a quella loro vitalità che può essere rallentata e ostacolata, ma rimane una costante anche quando l’ambiente intorno viene distrutto, polverizzato, raso al suolo, o bloccato dentro schemi rigidi e meccanici (le liriche su Dresda e sull’Elba).

L’affinità con questa sostanza semplice e allo stesso tempo possente, con la sua irrequietezza e sonorità, accompagna Grünbein fin dall’adolescenza; è come un fertile humus da cui germogliano i suoi primissimi versi. Più volte il poeta fa riferimento all’incanto e all’attrazione esercitati da una frase attribuita ad Hölderlin, una delle sue prime letture, “*Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich hin, welches sich wie Asien ausdehnet*”; e nella postfazione a *Grauzone morgens* scritta per l’edizione del 2006, racconta di come i primi versi gli “vennero dettati, direttamente all’orecchio” proprio lungo le banchine presso il porto sul fiume Elba<sup>14</sup>.

Tutto questo si inserisce nella più ampia riflessione dell’autore sulla dicotomia tra arte e scienza, che Grünbein fa risalire in particolare alla posizione assunta da Galileo, ma che affonda le sue radici già nella concezione platonica che propugnava l’espulsione dei poeti dal contesto sociale, relegandoli a vivere in una lontana e sperduta isola iperborea; in questo caso il lembo di terra circondato dal mare diventa per Grünbein il luogo in cui i flutti trasportano e depongono le “macerie della civiltà”, brandelli eterogenei di memoria del passato che il poeta, come il naufrago Robinson Crusoe, raccoglie e riporta a nuova vita; da questi nasce qualcosa di originale, un messaggio che viene a sua volta chiuso in una bottiglia e affidato allo stesso vasto e mobile mezzo, affinché venga trasportato lontano e raggiunga in questo modo, dopo essere stato depositato dalle onde su un’altra riva, un interlocutore sconosciuto.

Coerentemente a questo modo di vedere, tutto ciò che resta limitato alla concretezza, al fine pratico, alla sola razionalità, viene identificato da Grünbein con acque stagnanti e melmose, o con il suolo inaridito e desolato, o ancora con l’immobile rigore e durezza dei ghiacci (“Ende der Eiszeit...”, recita l’incipit di *Perpetuum mobile*); la scienza esatta di Galileo, le sue forme geometriche, la riduzione al quantificabile applicata ad ogni ambito, sono definite ripetutamente con aggettivi e

---

<sup>14</sup> Racconta Grünbein: - Eines ist ihm noch genau im Gedächtnis: ein langer Nachmittag an den Kaianlagen unten beim Elbehafen [...]. Da geschah es, daß ihm zum ersten mal ein paar abgerissene Verszeilen diktiert wurden, direkt ins Ohr, und er hatte sie sogleich aufschreiben müssen, und dies war der Beginn. - Durs Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2006, p. 380

sostantivi che ne denotano freddezza, desolazione e immobilità: è un mondo che appare statico e vuoto, gelido, limitato, inerte.

Anche nel poema *Vom Schnee*, pubblicato nel 2003 e dedicato al periodo trascorso da Cartesio in Germania, si racconta del filosofo francese poco più che ventenne che era rimasto bloccato durante la Guerra dei Trent'anni in una cittadina sepolta dalla neve e stretta nel gelo di un inverno particolarmente rigido; qui egli concepisce il suo metodo, mettendo in primo piano un concetto di ragione funzionante secondo un modello matematico deduttivo, e come già per Galileo, Grünbein sembra far derivare il pensiero cartesiano e la sua lettura del mondo dalla freddezza e dalla forma geometrica del cristallo di ghiaccio. Questa "impronta" accompagnerà Descartes fino alla morte, avvenuta trent'anni più tardi in una gelida e tetra Stoccolma e narrata nell'ultimo capitolo del poemetto: in esso si passa dal "letargo" temporaneo dell'inverno tedesco, che sembra aver privato l'ambiente circostante di colori e forme, stendendovi sopra un manto freddo e tutto uguale, al sonno eterno segnato dall'atmosfera grigia e frigida delle regioni nordiche.

La componente poetica e artistica, in questa visione esclusivamente logico-matematica del mondo, viene spesso del tutto estromessa, oppure rintuzzata e costretta in un serraglio, bollata, parafrasando una frase di Galileo, come "nichts als einfache Worte"; a tale definizione viene opposta la "corporeità" della parola, che Grünbein descrive spesso nei suoi saggi e nei discorsi citando gli autori a cui si sente più legato (Dante, Hölderlin, Novalis, Mandel'stam), e che emerge nelle liriche ancora una volta sotto forma di acqua: acqua che ribolle e supera (o travolge) gli argini ("Freude der Überschwemmung!", *No. 8*), che scorre vivace trascinando via i rifiuti e i materiali di scarto che tentano di ostruirne il flusso ("Kommt / Wellen klaren Wassers, kommt", *Belebter Bach*), che porta fecondità e nuova vita come il liquido amniotico e le piene dei fiumi quando inondano le terre da coltivare.

In questo senso l'acqua appare perfetta per rappresentare la cosiddetta "terza via" indicata da Grünbein<sup>15</sup>, quella che partecipa delle due nature artistica e scientifica, senza preclusioni e attingendo da entrambe; la consistenza mobile e mutevole dell'elemento, intermedia tra lo stato solido e quello gassoso, la sua capacità di trasformarsi in ghiaccio o vapore, e di nuovo tornare alla forma liquida, la potenza di cui può essere improvvisamente capace, la fecondità e la ricchezza che può donare e, infine, la sua essenzialità per la vita, sono gli elementi che la rendono per Grünbein un simbolo positivo e l'emblema della vera poesia.

---

<sup>15</sup> Ed altri, tra i quali Wolfgang Riedel nel suo saggio *Poetik der Präsenz*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 24. Band 1999, 1. Heft

La presenza e il significato dell'acqua nelle opere dell'autore sono associati di volta in volta ai diversi aspetti elencati: inizialmente essa compare nelle liriche e nei testi critici più che altro da un punto di vista idrografico e naturale, come richiamo alle masse d'acqua sia continentali che marine e alla libertà che queste rappresentano: le sardine in scatola di *Eine einzige silberne Büchse*, che rimandano al mare aperto, le onde limpide di *Belebter Bach*, e poi l'Elba con la sua lenta corrente che si gonfia fino ad esondare. Successivamente, nel periodo della seconda e terza raccolta, l'attenzione si sposta ad un ambito più specificamente biologico e riproduttivo, dove l'acqua è soprattutto "Fruchtwasser": nel liquido amniotico di *Inside out outside in* e *In utero*, o nei fondali dove pesci e anfibi depositano e fanno crescere le loro uova, come in *Unten am Schlammgrund*; all'indicazione di un ambiente fecondo si aggiunge poi in questa fase anche l'esperienza dell'immersione nelle profondità dell'Io, oscure e impenetrabili proprio come gli abissi del mare che la luce solare non riesce a rischiarare, e che dunque richiedono mezzi più sofisticati per poter essere "scandagliati". Anche in questo caso l'approccio prettamente scientifico-razionale, quello della psicologia-psicanalisi o di discipline che da queste derivano, funge spesso da supporto e spiegazione per i meccanismi e gli effetti della scrittura poetica che, proprio come l'acqua, riesce ad infiltrarsi e penetrare in modo semplice e immediato lungo canali ad altri inaccessibili. La poesia è per questo innanzi tutto introspezione, autoanalisi ("zuallererst Selbstbegegnung", "Protokoll der inneren Blicke" *Mein babylonisches Hirn*), ma anche colloquio con i defunti ("Zwiegespräch mit den Toten", *Das erste Jahr*) e comunicazione privilegiata con interlocutori che possono essere dovunque e in qualsiasi tempo.

Nei lavori che seguono, Grünbein torna a fare riferimento alla metafora fluviale e marina, ma si concentra prevalentemente sulla loro simbologia mitico-storica (già comunque accennata in *Grauzone morgens*): l'Elba si trasforma nel Lete, fiume che toglieva la memoria, e che era anche spartiacque tra due mondi; per riequilibrare la sua azione era stata scelta la fonte Castalia, di segno del tutto opposto, da cui si faceva derivare l'ispirazione poetica e con essa il legame con gli autori antichi, dunque la continuità nel ricordo. Per questo il poeta, di cui è incarnazione perfetta la figura di Dante, è l'unico che possa attraversare queste correnti senza smarrirsi e soccombere, divenendo così anche il collegamento tra le due rive; nell'inconciliabilità tra i due opposti istituita da Galileo e Cartesio, Dante rimane colui che indica e rappresenta quella "terza via" di cui Grünbein parla, attingendo all'arte come alla scienza, instaurando un colloquio ininterrotto con i contemporanei, ma anche con coloro che non ci sono più e che continuano a vivere nelle loro opere, proprio come avviene per un fiume che riceve acqua dai suoi affluenti e la dona al mare. Quest'idea di pienezza e opulenza, di continuità e prosperità, assume poi anche le sembianze del Nilo, che donava ai terreni

circostanti il suo fertile limo e a cui si deve la fortuna della civiltà egizia; o ancora, si rispecchia nella vastità a perdita d'occhio del mare, in quelle profondità in cui sono custoditi tesori che solo i più capaci riescono a raggiungere; con la stessa abilità i poeti sanno risalire la corrente, ed anche immergersi per andare a raccogliere oggetti preziosi dai fondali; sanno ricostruire dai relitti e dalle macerie, rimettendo insieme i frammenti sparsi sulle rive o ammassati nelle discariche, e sono in grado di “trasportare oltre” i semi che faranno nascere una nuova vegetazione.

## 1. *Grauzone morgens*. La zona grigia

Il tratto distintivo della prima produzione di Durs Grünbein è senza dubbio la piatta uniformità del mondo in cui vive, che va intesa naturalmente anche in senso lato, oltre che come percezione e descrizione dell'ambiente reale. Quella che nelle prime liriche è una rappresentazione per così dire "immediata" di una quotidianità vissuta in modo ripetitivo e monotono, contiene già di fatto le indicazioni di una concezione che verrà man mano delineandosi nei testi successivi: la collocazione temporale nei mesi freddi e in un'immutabile atmosfera crepuscolare si associa fin dall'inizio ad un paesaggio lattiginoso e indistinto, ad un mondo in grisaglie che si confonde con la nebbia e il grigiore in cui è immerso, un mondo statico e sterile. La mancanza di colore e di contrasto, materialmente percepibile nella Dresda di queste liriche, quella in cui l'autore era cresciuto, è in realtà il sintomo dell'impossibilità di movimento e trasformazione, è una condizione sospesa e ferma in un uno stato di torpore che blocca anche il pensiero.

Quest'assenza delle diverse tonalità di colore che il mondo normalmente offre, è raffigurata in *Grauzone morgens* dallo sfondo delle superfici grigie del beton e dell'asfalto, confuse nell'atmosfera nebulosa ancora priva dei raggi del sole, e si somma in alcune di queste liriche ad una sensazione di compressione e quasi di soffocamento, accompagnata dal desiderio di raggiungere spazi ampi, aperti e sempre mobili come il mare: nella raccolta si va dal clima chiuso e forzato come quello di una serra in *Trilce, Cèsar*, alle acque lente e quasi paludose dell'Elba, che sembrano aver perso ogni vitalità (*An der Elbe*), alle sardine schiacciate nella loro scatola (*Eine einzige silberne Büchse*), alla diga di rottami e rifiuti in *Belebter Bach*, alla bottiglia incastrata nello stagno gelato in *Anderswo*.

Alcune di queste prime liriche verranno prese in esame più nel dettaglio proprio perché gli elementi che le compongono e gli spunti da cui nascono rimangono una costante del pensiero di Grünbein, seppur con variazioni nelle opere successive.

Il fiume Elba, in particolare, è una presenza fondamentale ed estremamente significativa per l'autore; esso torna ripetutamente nei suoi lavori, anche quelli in prosa. In questa prima raccolta la superficie liquida si intona (o si confonde) con quel non-colore grigiastro che caratterizza tutto il mondo circostante: la sua veste è plumbea, e la corrente è così lenta, melmosa, piena di sporcizia, da sembrare ormai solo una cloaca e non più un maestoso corso d'acqua. Il suo "risveglio", tuttavia,



appare inevitabile anche quando le circostanze sembrano del tutto sfavorevoli: inaspettatamente e in brevissimo tempo il fiume esonda, trascina con sé ciò che trova, è impossibile contenerlo. I versi che lo raccontano, leggibili naturalmente anche come un “presagio” del rivolgimento politico e sociale che di lì a poco avrebbe investito la Repubblica Democratica Tedesca, annunciano già, di fatto, il desiderio del poeta di una trasformazione culturale in cui l’uomo vada oltre gli aspetti esclusivamente concreti e razionali, riappropriandosi della sua componente creativa, artistica, “spirituale” nel senso ampio del termine. Buona parte del lavoro di Grünbein gira attorno a questo nodo centrale: se ci si ferma soltanto all’esigenza pratica, all’utilità materiale, alla concretezza scientifica, cioè ad aspetti che sono tutti assolutamente necessari, ma non sufficienti, dell’essere umano non resta altro che una serie di definizioni “am Rand / Anatomischer Tafeln”<sup>16</sup>, o ancora, paradossalmente, una forma senza contenuto, “ein leeres Zeichen an der Wand”<sup>17</sup>. Questa desolazione e mancanza di vita vengono spesso trasferite poeticamente in immagini di territori aridi o bruciati, canali prosciugati, acque morte o congelate; la sostanza mobile e cristallina, che sembra sempre adattarsi e prendere docilmente la forma del vaso che la contiene, è per Grünbein ciò che invece dà corpo e turgore a forme altrimenti vizze, e che prima o dopo pretende di riappropriarsi dei suoi spazi e della sua libertà. La vitalità rappresentata dall’acqua diventa per l’autore il simbolo del recupero e sviluppo del nostro lato “poetico”, perché la poesia, come l’acqua, riesce a spingersi in avanti e ad infiltrarsi fin nelle pieghe più riposte, dove nemmeno la luce riuscirebbe ad arrivare, quella del sole come quella della Ragione, e dona così freschezza e nuovo vigore ad un paesaggio, anche interiore, che sembrava spento, disseccato, ormai solo artificiale e meccanico. Vediamo dunque come questi aspetti emergono nei primi testi di Grünbein, spesso ancora in modo piuttosto ermetico e indiretto, per acquistare man mano sempre maggiore consistenza e consapevolezza.

### 1.1 La zona, il grigio, il mattino

Il titolo della prima raccolta di Durs Grünbein contiene una molteplicità di valenze semantiche sia nei singoli termini scelti dall’autore, sia nella loro connessione: la ‘zona’, il ‘grigio’, la ‘zona grigia’, la ‘zona grigia di mattina’, sono allo stesso tempo elementi del reale, indicazioni spazio-

---

<sup>16</sup> Durs Grünbein, *Schädelbasislektion, 1*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 101

<sup>17</sup> Durs Grünbein, *IV Die leeren Zeichen - 16*, ivi, p. 174

temporali definite, ma anche concetti metonimici/metaforici che rimandano ad una rete sovrapposta di significati.

Con il termine *zona*, o *zona grigia*, ci si riferiva innanzi tutto, da un punto di vista storico-geografico, alla Germania dell'Est o, più in generale, alla zona dell'occupazione sovietica, e si forniva un'indicazione di provenienza di facile e immediata comprensione per chiunque, come emerge anche dal colloquio tra Aris Fioretos e Durs Grünbein<sup>18</sup>. Il termine, tuttavia, corrisponde anche in senso lato all'immagine di un'area che sia in qualche modo circoscritta, per le ragioni più diverse (zona pedonale, zona militare, ecc.), e differenziata da ciò che la circonda:

Ein Ort wie aus einem Science-fiction-Roman, ein verstrahltes, kontaminiertes Gebiet. Ich fand die Bezeichnung immer sehr brauchbar, weil sie das Exterritoriale, den Sonderstatus betont.<sup>19</sup>

Un territorio artificiale ed estraneo, dunque, costituito con una sua ben precisa linea di demarcazione che, nel caso specifico, è un confine che non può essere oltrepassato. Anche l'attributo che l'accompagna, *grigia*, deriva in prima istanza da un dato reale e subito visibile, quello del colore degli edifici della ex Repubblica Democratica Tedesca, delle costruzioni piatte e uniformi caratteristiche dell'architettura di stampo sovietico, spesso quasi indistinte nel grigio del cielo e nell'atmosfera nebulosa dei mesi freddi che pervade tutte le liriche della raccolta, come racconta ancora Grünbein:

Aus der Sicht des Westens war der Osten immer grau. Komischerweise war das auch mein Empfinden, obwohl ich selbst den Kontrast gar nicht kannte.<sup>20</sup>

La descrizione si presenta anche *ex negativo* come assenza del colore, sfondo acromo e uniforme perché privato di ogni tonalità, divenuto neutro, indefinibile, come nella lirica dedicata a Melli Beese, la prima aviatrice della storia tedesca, che si apre con i versi:

An diesem Morgen war alles Blau von den  
Wänden gewaschen, der Himmel

---

<sup>18</sup> - AF: Es war Heiner Müller. Der Kollege, schrieb Jünger, sei wohl, dem Hörensagen nach, ein guter Schriftsteller. Er kam, fügte er hinzu, "aus der Zone". - Aris Fioretos und Durs Grünbein: *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*. In: *Akzente*, 6, 1996, p. 486

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 486

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 489. Cito qualche passaggio dalle liriche di *Grauzone morgens*, in: Durs Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit.: *Was alles klar wird...*, p. 24: "[...] architektonischer Kalter Krieg, stalineske / Fassaden, an denen noch immer / kein Riß sichtbar wird"; *An diesem Morgen gingen...*, p. 18: "[...] Tag und / Nacht grauer Regen"; *Ohne Titel*, pp. 61-62 "[...] die / Stadt färbte den Himmel / über sich grau"

sauber wie  
selten sonst, [...] <sup>21</sup>

La scelta del grigio, però, si estende come abbiamo detto al di là del dato sensibile: in primo luogo esso rappresenta infatti un non-colore quale emblema dell'uniformità e dell'anonimità, una sorta di patina che rende tutto indistinto, che sfuma i contorni, che confonde; ma indica anche più specificamente quell'area intermedia e poco chiara, piena di ambiguità, tipica di certi ambiti criminologici ed investigativi:

Es steht nach allgemeiner Auffassung zunächst vor allem für einen Raum zwischen Offiziellen und Inoffiziellen. [...] einen Ort, an dem Versuche und Alternativen möglich sind. Expressis verbis ist die Grauzone aber auch eine Zone des Übergangs, [...] ein Distrikt an den Rändern der Wirklichkeit. <sup>22</sup>

Ad esso si associa, poi, da un lato l'uguaglianza dell'appiattimento e della mediocrità, dall'altro l'uniformità inerte portata dallo strato di cenere che si deposita sulle cose, residuo senza vita di una precedente fase di attività:

Im Grau steckt der Übergang, das Retardieren aller chromatischen Möglichkeiten. [...] Für mich ging es darum, die Kontrastlosigkeit zu benennen. Alles hatte sich mit dieser grauen Schicht überzogen. Die größte Angst war die, zu erblinden, ästhetisch, moralisch, politisch. <sup>23</sup>

Ancora, Grünbein si serve della figura della paronomasia e gioca sulla parziale corrispondenza fonetica e morfologica dei termini *Grau* e *Grauen*, perfettamente sovrapponibili nella forma verbale *grauen*, aggiungendo alle accezioni associate al colore grigio indicate poco sopra, e comprese in un ambito semantico che va dalla monotonia, alla desolazione, alla tristezza, il concetto ulteriormente

---

<sup>21</sup> *An diesem Morgen war...*, *ivi*, p. 25. Scrive in proposito Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007, p. 40: - Der Ausgangspunkt des Gedichts ist die Beschreibung einer Umgebung, die der Farben entbehrt und, dem Grundthema des Bandes gemäß, wohl als grau erscheint. Der normalerweise vom Industriesmog getrübe Himmel ist klar und leer, aber ohne Blaufärbung. -

<sup>22</sup> Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn: Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Kovač, Hamburg, 2000, p. 23

Si veda anche il saggio di Elke Sturm-Trigonakis, *Formen der Alterität in der neuen deutschen Dichtung*, in: *Wirkendes Wort*, 3, 1998, p. 394: - *Grauzone morgens* ist sowohl Titel als auch Programm, es faßt den Grundtenor sämtlicher Gedichte zusammen, der sich im Konnotationsbündel bezüglich der Nicht-Farbe Grau manifestiert: Das Grau der Plattenbausiedlungen und der Straßen, die noch Spuren der Verwüstungen vom Krieg tragen, das metaphorische Grau der abgedroschenen sozialistischen Phrasen, das Grau im Innern des "sozialistischen Idealmenschen", dem die Phantasie ausgetrieben worden ist -

<sup>23</sup> Aris Fioretos und Durs Grünbein: *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen.*, op. cit., p. 489

negativo dell'orrore<sup>24</sup>: nella lirica *Dieser Tag gehört dir*, con spezzatura tra la fine del quinto verso e l'inizio del sesto, troviamo così "Grau- /samkeiten", dove la collocazione in evidenza della prima parte della parola crea il collegamento immediato tra il significato del vocabolo intero (Grausamkeiten) e il tema del 'grigio' che è centrale nella raccolta.

Infine il grigio rimanda, con connotazione questa volta anche positiva, al colore delle cellule cerebrali, alla cosiddetta 'materia grigia', quindi alla capacità intellettuale e creativa dell'individuo; la connessione è espressa in modo esplicito già in una delle prime liriche, *Die meisten hier...* che verrà poi interamente inserita nella raccolta successiva, *Schädelbasislektion*, con il titolo *Zerebralis*:

[...]

Stell dir vor: ein Café voller Leute, alle  
mit abgehobenen Schädeldecken, Gehirn  
bloßgelegt  
(Dieses Grau!) [...]<sup>25</sup>

Essa viene anche più volte dichiarata dall'autore, come in questo passo dell'intervista con Aris Fioretos:

Dabei stand Grau aber auch als Begriff, als ein Codewort für die subversiven Möglichkeiten des Gehirns. Denn das Gehirn, diese "graue Substanz", konnte jederzeit alles um sich herum verwandeln.<sup>26</sup>

Come si vede, i temi legati alla biologia e alla fisiologia, che saranno centrali nelle due raccolte successive, affondano le loro radici nei primi scritti di Grünbein, e anche i titoli *Schädelbasislektion* e *Falten und Fallen* nascono quasi contemporaneamente a questi primi componimenti<sup>27</sup>; a questo proposito è da citare anche la lirica *Nach den Fragmenten*, pubblicata all'interno di *Falten und Fallen* nel 1994 in una versione accorciata e suddivisa in due strofe, ma scritta già alla fine degli anni Ottanta senza titolo, in forma tripartita e un po' più lunga<sup>28</sup>: la poesia, che già nella forma, con i suoi versi di lunghezze molto diverse (il quattordicesimo e il trentaduesimo di una sola parola) e la

---

<sup>24</sup> Cfr. Ron Winkler, *op. cit.*, p. 24 - Das Ich erlebt kein Refugium, sondern einen zugewiesenen Raum, in dem grau und Grauen eng beieinander stehen. -

<sup>25</sup> *Die meisten hier...*, in: Durs Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III*, *op. cit.*, p. 17

<sup>26</sup> Aris Fioretos und Durs Grünbein, *op. cit.*, p. 489

<sup>27</sup> C'è in merito un'affermazione dello stesso Grünbein in uno scritto datato 20/09/91, vale a dire tre anni prima dell'uscita della raccolta omonima: "*Falten und Fallen* – dies könnte die Kurzformel für das Gehirn sein" Durs Grünbein, *Drei Briefe*, in: *Galilei vermißt Dantes Hölle*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1996, p. 50

<sup>28</sup> Cfr. Michael Braun, "*Hörreste, Sehreste*": *Das Literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Böhlau, Köln, 2002, p. 274 e n. 25: - Für diese Auskunft und weitere Informationen zu dem Gedicht danke ich Durs Grünbein.-

disposizione irregolare, si distingue da tutte le altre della raccolta in cui è inserita<sup>29</sup>, ci riporta anche per i contenuti alla “zona grigia”, in particolare con i versi centrali della prima strofa:

[...]

Um kurz darauf

Niederzuregnen als graues Konfetti.

Ihr Aschermittwochspatzen...

[...] <sup>30</sup>

Anche l’ambiente urbano degradato e la volgarizzazione delle figure del mito richiamano chiaramente le liriche della prima raccolta; manca tuttavia un elemento che è programmatico nelle poesie del debutto, vale a dire quella connotazione temporale che le colloca nell’atmosfera crepuscolare del primo mattino: l’aggiunta, nel titolo della prima raccolta, dell’avverbio “morgens” conferisce infatti all’espressione un’ulteriore valenza semantica, quella del grigiore dell’alba, nella lingua tedesca appunto “Morgengrauen”, rappresentata come dimensione temporale indefinita tra il giorno e la notte, come fase di declino che sembra piuttosto preludere all’arrivo dell’oscurità che non al sorgere del sole:

GRAUZONE MORGENS, mon frère, auf dem

Weg durch die Stadt

heimwärts

oder zur Arbeit (was macht das schon) –<sup>31</sup>

L’indicazione è ribadita e rafforzata grazie all’inserimento sistematico del morfema “morgen” in tutte le diciassette liriche della prima parte, da solo nelle sue diverse accezioni grammaticali, o come elemento di parole composte. L’immagine che ne risulta è quella di un moto ripetitivo, sempre uguale, in un tempo sospeso e indefinito, una sorta di letargo in cui il flusso vitale è ridotto al minimo; l’“eterno albeggiare” per usare le parole di Grünbein, preclude la possibilità di raggiungere l’attività proficua del giorno pieno e si perde in meccanismi ormai sterili. La fissità della realtà descritta è resa inoltre fin dagli inizi, come si vedrà, attraverso il riferimento ad acque torbide e quasi ferme, fangose, oppure gelate, dove ogni possibile movimento è irrigidito dall’atmosfera invernale:

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 12: - Schon das Zeilenbild erweckt den Eindruck großer Zerrissenheit. Kein Vers hält sich an die metrische, rhythmische und typographische Ordnung des vorhergehenden. -

<sup>30</sup> *Nach den Fragmenten*, in: Durs Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 297

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 12

Der Ort, der da beschrieben ist, sei ohne Zweifel ein magischer Schauplatz, festgehalten in einer Folge verwackelter Momentaufnahmen, in den frostigen Impressionen einer ewigen Morgendämmerung.<sup>32</sup>

Die beiden Hauptelemente sind die Farbe Grau und der Tagesanbruch, der immerwährende Morgen in einer Gesellschaft, die auf der Stelle tritt.<sup>33</sup>

Als Motiv kommt das immer wieder in meinem ersten Buch vor, ein permanentes 6-Uhr-morgens-Ambiente.<sup>34</sup>

Questa ricerca di espressioni che siano leggibili a più livelli continua anche nei lavori successivi di Grünbein, che sceglie spesso e volentieri termini polisemici, o stabilisce connessioni e associazioni dalle quali scaturisce una molteplicità di significati. Un rapido sguardo anche soltanto ai titoli delle altre raccolte ne evidenzia una studiata non univocità:

Grünbeins Vorliebe für mehrdeutige Titel bestätigt sich auch hier. [...] Mit "Falten" können Faltungen von Haut, Hirn oder Gebirge, mit "Fallen" Tierfallen oder Öffnungen von Türfallen gemeint sein.<sup>35</sup>

Anche la raccolta *Nach den Satiren* (e così la più volte menzionata lirica *Nach den Fragmenten*) gioca sulla doppia valenza della preposizione 'nach', che può essere intesa tanto come 'dopo', quanto come 'secondo', o 'nel genere' delle satire, mentre per *Erklärte Nacht*, lirica e raccolta omonima pubblicata nel 2002, l'eco più immediata è con il sestetto di Schönberg *Verklärte Nacht*, anche se molteplici sono i rimandi intertestuali nella poesia che verrà analizzata più avanti.

Va detto, però, che Grünbein non condivide le sperimentazioni linguistiche che contraddistinguono altri autori suoi contemporanei, come i poeti della scena culturale del Prenzlauer Berg, più interessati all'aspetto formale, al gioco verbale e a focalizzare tutta l'attenzione piuttosto sul significante che sul significato:

Ich war im selben Revier, aber fern der Programme. Sprache an sich hat mich damals nicht interessiert. [...] Epikur war mir näher als Dada. Das Gedicht als Ding hat mich mehr beschäftigt als textuelle Netzflickerei.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 380. Le sottolineature sono mie

<sup>33</sup> Aris Fioretos und Durs Grünbein, *op. cit.*, p. 489

<sup>34</sup> Durs Grünbein, "Poetry from the bad side" *Gespräch mit Thomas Naumann*, in: *op. cit.*, p. 444. Ancora sei anni dopo *Grauzone morgens*, nella poesia *Trigeminus* contenuta in *Falten und Fallen*, scrive Grünbein: - Bis man das Rauschen von innen erkannte: den Osten. / Die bleiernen Flüsse, die Ebenen, diese Erde in Dauerfrost – In: *op. cit.*, p. 302

<sup>35</sup> Michael Braun, "Vom Rand her verlöschen die Bilder". *Zu Durs Grünbeins Lyrik und Poetik des Fragments*, in: *Text + Kritik*, 153, 2002, p. 10

<sup>36</sup> Durs Grünbein, "Poetry from the bad side" *Gespräch mit Thomas Naumann*, *op. cit.*, p. 445

Anzi, la posizione di Grünbein è critica e a se stante, in un certo senso isolata rispetto al gruppo di cui comunque fa parte<sup>37</sup>:

Dem Grundmuster des Sprachspiels [...] folgt er nicht. Ja, er wendet sich explizit gegen diese Art des Schreibens, indem er der enervierenden “Geselligkeit der damals modischen Verbalakrobatik” die Suche des Einzelgängers nach “dem Hermetischen” entgegensetzt.<sup>38</sup>

I suoni e le forme vengono dunque scelti ed utilizzati in connessione con gli elementi concreti, come duttili ed efficaci strumenti per trasmettere percezioni e concetti prima ancora che avvenga la loro decodifica e comprensione razionale:

Das Gedicht, idealerweise, führt das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor.<sup>39</sup>

Questa è l'impostazione che sta alla base di tutta la scrittura di Grünbein: nei saggi viene illustrato più volte come la poesia metta in moto dei meccanismi mentali e inneschi delle reazioni che non si verificerebbero in altro modo, e la trasfigurazione lirica di questo processo è la sua associazione con la presenza di acqua che scorre; uno sguardo alla struttura della prima raccolta e ad alcune delle sue liriche mette in evidenza la staticità dell'ambiente in cui l'Io lirico si sente ancora trattenuto, e il suo desiderio di un disgelo che dia nuovo impulso e vigore al flusso del pensiero.

## 1.2 La struttura della raccolta

Il minuscolo volume d'esordio (un libriccino con la copertina giallo-limone, come ricorda anche l'autore) è suddiviso in sei sezioni, l'ultima delle quali è costituita da un'unica lirica, *Perpetuum mobile*. La prima, la terza e la quinta parte presentano un proprio titolo, rispettivamente *Grauzone morgens*, *Glimpses & Glances*, e *MonoLogische Gedichte*, mentre le altre sono indicate dalla semplice numerazione progressiva, *II*, *IV*, *VI*. Il primo e il secondo capitolo sono i più 'corposi', sia dal punto di vista del numero dei testi, sia per la loro estensione; la raccolta prevedeva in realtà inizialmente un numero maggiore di liriche, come racconta Grünbein a Renatus Deckert:

---

<sup>37</sup> Non solo in senso artistico, come scrive Nicole Gabriel: - [...] Grünbein ne participait que de façon marginale à cette effervescence, ce qui fut sans doute une chance pour lui, car il ne fut nullement entraîné dans le grave discrédit qui frappa, après l'ouverture des dossier de la Stasi, une avant-garde qui avait été tolérée parce qu'elle avait été surveillée de très près. - Nicole Gabriel, *Le poète en “jeune chien garde-frontière”*: Durs Grünbein et la “Wende”, in: *Études germaniques*, 55, 2000/1, p. 75

<sup>38</sup> Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm*, op. cit., p. 24

<sup>39</sup> Durs Grünbein, *Drei Briefe*, in: *Galilei vermisst Dantes Hölle*, op. cit., p. 41

*Sie sagen, "Grauzone morgens" sei reine spätsozialistische Gegenwart.*

Das Buch ist in den achtziger Jahren entstanden, Es war ein sehr umfangreiches Konvolut, aus dem dann, eher schmal, dieser erste Auswahlband wurde, der 1988 erschien.<sup>40</sup>

Alcune sono state espunte e in qualche caso inserite in lavori successivi: si è visto infatti poco sopra il caso della poesia *Nach den Fragmenten*, che risale a questo periodo, ma che verrà pubblicata solo alcuni anni più tardi. Va anche ricordato che la raccolta venne pubblicata all'Ovest (nella Repubblica Democratica erano apparse solo sei liriche su *Sinn und Form*) e che certamente tra i criteri di scelta era considerata anche la maggiore rappresentatività della "zona" espressa da certe poesie.

I toni dominanti, lo si è detto, sono quelli del grigiore, degli spazi angusti e dei rumori di sottofondo, ininterrotti e monotoni; il ronzio continuo, il movimento meccanico e uniforme con cui si apre la raccolta trovano una connessione ideale, quasi a chiudere un cerchio, nel titolo dell'ultima poesia del libro, *Perpetuum mobile*, unica lirica della sezione conclusiva (VI). Il modello del Perpetuum Mobile, dalla ruota di Villard de Honnecourt alla piattaforma circolare di Leonardo da Vinci, irrealizzabile perché incompatibile con le leggi della fisica, ma affascinante nel suo infinito moto di rotazione, può essere letto innanzi tutto come l'emblema di quella ripetitività che caratterizza in generale le liriche di questo primo lavoro, e si riallaccia direttamente alle parole dei primi versi: "Den ganzen Morgen ging dieses Geräusch gleich / förmig [...] dieses / Geräusch so unablässig daß kaum jemand es hörte".

Michael Braun sottolinea inoltre come la forma ciclica sia un altro elemento che caratterizza tutta la produzione di Grünbein e con cui l'autore si oppone al senso di disgregazione dell'individuo e del mondo:

Die zyklischen Strukturen, die sich von Anfang an in Grünbeins Lyrik finden, dokumentieren den Willen, der Erscheinungsfülle der Welt, dem "Wirrwarr abgestandener Bilder" eine letzte Form abzurufen.<sup>41</sup>

Nelle liriche d'esordio, però, questo andamento circolare contrasta in particolar modo con una realtà percepita e descritta come spigolosa, quadrata, delimitata: "[...] Den / ersten Gesichtern, kantig und / hart" si legge da subito nella lirica che dà il titolo alla raccolta, e gradualmente si delinea da questa antitesi ancora non esplicita una precisa teoria: già qualche anno dopo, nel suo scritto su Galilei,

---

<sup>40</sup> Renatus Deckert, *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, op. cit., p. 201

<sup>41</sup> Michael Braun, *"Hörreste, Sehreste"*, op. cit., p. 266



Grünbein si servirà proprio ed espressamente della contrapposizione tra le forme lineari, chiuse, poligonali, da un lato, rispetto a quelle curve e “infinite” dall’altro, per descrivere la scissione tra arte e scienza compiuta dal matematico italiano, da cui deriva l’inconciliabilità dei due approcci al mondo e alla conoscenza:

Von nun an laufen die Wege der Naturwissenschaften und der Künste beschleunigt auseinander, geradlinig gleichförmig die einen, Haken schlagend und in Spiralen und Ellipsen die andren.<sup>42</sup>

In questo senso il Perpetuum Mobile diventa piuttosto il simbolo di un moto ininterrotto e che si rinnova continuamente, al quale non si può imporre indefinitamente uno spazio preciso e geometrico, rigidamente delimitato; Grünbein rende “visibile” questo tipo di movimento trasferendolo, come si è detto, al ciclo delle masse d’acqua, e in particolare ai fiumi, con il loro continuo scorrere: in *Grauzone morgens* si trovano versi su cui torneremo più volte, come quelli che chiudono *Belebter Bach*, “Kommt / Wellen klaren Wassers, kommt.” (capitolo IV), o la “Freude der Überschwemmung” nella lirica *No. 8* (capitolo II), dove una stasi apparente e temporanea nasconde energie che all’improvviso riemergono vivaci e irrefrenabili, travolgendo barriere imponenti, fino all’*incipit* di questa poesia conclusiva che, appunto, recita: “Ende der Eiszeit...”. La fine dell’era glaciale è qui solo un auspicio, il disgelo in realtà deve ancora arrivare: in queste prime poesie, infatti, il movimento è sempre trattenuto, nascosto; il fiume procede monotono e compresso negli spazi angusti che gli sono stati assegnati, e ogni aspetto della vita appare regolato allo stesso modo: nella già citata lirica *Die meisten hier*, (poi *Zerebralis* in *Schädelbasislektion*), anche i tram stipati di gente sono descritti come vettori che racchiudono particelle momentaneamente compatte, addossate l’una all’altra, ma pronte a disperdersi in ogni direzione:

‘Die meisten hierm siehst du, sind süchtig  
nach einer Wirklichkeit wie  
Aus 2ter Hand...’, sagte er. ‘Keiner  
kann lassen  
von dieser eiskalten Reizwirthölle, den  
Massen zersplitteten Bilder  
am Morgen  
unterwegs durch die Stadt, eingesperrt in  
überfüllte Straßenbahnen, gepanzert auf

---

<sup>42</sup> Durs Grünbein, *Galilei vermischt Dantes Hölle*, in: *Galilei*, op. cit., p. 91

engstem Raum (Hieß das nicht...  
Entropie?).

Stell dir vor: ein Café voller Leute, alle  
mit abgehobenen Schädeldecken, Gehirn  
bloßgelegt  
(Dieses Grau!) und dazwischen  
nichts mehr was eine Resonanz auf den  
Terror ringsum  
dämpfen könnte. Amigo, du  
würdest durchdrehen bei diesem einen  
nerventötenden Sinuston von  
garantiert 1000 Hz...'<sup>43</sup>

L'entropia, definizione che in fisica indica la "tendenza al disordine" di un sistema, e in particolare dell'universo, sta ad indicare come un ordine schematico e rigido tenda spontaneamente a trasformarsi passando ad una forma più libera e flessibile, come avviene nella fusione del ghiaccio o nell'evaporazione dei liquidi; una disposizione più disordinata non va però associata in alcun modo all'idea di caos, ma al contrario all'inevitabile trasformazione di una struttura che non è più ingabbiata ed immobile come quella che caratterizza il mondo di *Grauzone morgens*, descritto come ancora costantemente bloccato nel letargo invernale e in attesa che con lo scioglimento delle nevi l'acqua ricominci a fluire.

Questa tendenza a "rompere le righe" assumendo un andamento più "mosso", viene rappresentata anche graficamente nella disposizione irregolare e libera dei versi che contraddistingue la maggior parte dei testi di questa prima raccolta<sup>44</sup>; essa indica certamente anche la condizione frammentaria dell'Io e del mondo, che la poesia in qualche modo riproduce, cercando allo stesso tempo di darle una forma<sup>45</sup>, ma sembra soprattutto essere la reazione inversa al tipo di società in cui ha origine: la versificazione appare tanto più variabile e "disorganizzata" quando nasce all'interno di una struttura

---

<sup>43</sup> Durs Grünbein, *Die meisten hier...*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 17

<sup>44</sup> Renatus Deckert scrive: - Ihr fragmentarischer Charakter ist schon an der typographischen Anordnung der Verse erkennbar, die den Eindruck von Zerrissenheit erweckt.- Renatus Deckert, *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack. Durs Grünbein über Dresden*, in: *Sinn und Form*, 56, 2004/2, p. 249.

<sup>45</sup> Si confronti il sesto verso della poesia appena citata: "Massen zersplitteten Bilder", e si veda anche la recensione a *Nach den Satiren* di Alexander Gumz, *Die Oberfläche des Spiegels*, Berliner LeseZeichen, 11+12/99, Luisenstadt, 1999: - Vom ersten Band *Grauzone morgens* an ringt Grünbein um Form, um Ordnung. Auf der Suche nach etwas, das der eigenen Fragmentierung in Stimmen, in fremde, selbsteingeflüsterte Gedanken, entgegengesetzt werden kann. -

rigida, e tende invece verso forme classiche e regolari quanto più il sistema è aperto, come scrive in proposito Fabian Lampart:

In *Grauzone morgens* versucht das Sprecher-Ich, eine problematische Wirklichkeit zu organisieren. Die Struktur dieser fragmentarisierten Realität wird formal in freien Rythmen und einer variablen Anordnung der Verse verwirklicht. [...] Wenn es eine Interdependenz zwischen diesen Phänomenen gibt, dann kann man konstatieren, daß Grünbein in einem Chiasmus zwischen Form- und Gesellschaftsgeschichte in den Jahren der rigide geschlossenen Gesellschaft mit offenen Formen experimentierte, während er, kaum daß sich das Bewußtsein des Übergangs in eine 'offene' Gesellschaft konkretisiert hat, sich bewußt den geschlossenen Formen der vom Kanon kodifizierten Tradition zuwendet.<sup>46</sup>

Come emergerà con maggiore chiarezza dall'analisi di alcune liriche, anche nella libertà relativamente disordinata dei versi di questa fase iniziale Grünbein va sempre alla ricerca di corrispondenze e armonie nella forma che gli consentano di mettere in evidenza e in tal modo superare schemi fissi e strutture "monolitiche", esattamente come avviene nella materia per la legge dell'entropia, dove si passa da un ordine rigido ad uno che sottostà ugualmente a delle regole, ma in modo più duttile e libero.

### 1.2.1 I. *Grauzone morgens*

La prima parte della raccolta è composta da 17 liriche, tutte legate al tema del titolo, come accennato in precedenza; il termine "Morgen", che è una costante presente in tutto questo primo ciclo, viene inserito nel primo verso in nove delle 17 poesie, introducendone così fin da subito l'ambientazione temporale; in altre sette liriche si trova nel corpo del testo, e infine nell'ultima, a chiusura dell'intera sezione, è collocato nel verso finale: "was dieser Morgen an Schönheit verspricht."<sup>47</sup> Fatta eccezione per le ultime due, tutte le liriche sono senza titolo e introducono, con l'uso frequente della deissi, direttamente nell'azione e nel contesto spazio-temporale in cui questa si svolge, vale a dire la città di Dresda nel primissimo mattino.

Dalla prima all'ultima poesia di questo capitolo ciò che Grünbein comunica è una realtà ancora compressa e rigida: la lirica d'apertura è quadrata e compatta già a partire dalla sua veste grafica, tre righe disposti in alto, e tre e mezzo in basso nella pagina, con i margini giustificati, mentre

---

<sup>46</sup> Fabian Lampart, "Tropismen an den Rändern alter Formen": *Annäherungen an Durs Grünbein Lyrik aus den Jahren der Wende*, in: *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003, pp. 143-144

<sup>47</sup> Durs Grünbein, *Eine einzige silberne Büchse*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 28

nell'ultima le protagoniste sono delle sardine in scatola, "plattgewalzt / zwischen den Gleisen"; nelle altre liriche, troviamo masse di persone o di bestiame stipate in mezzi di trasporto,

[...] eingesperrt  
in überfüllte Straßenbahnen, gepanzert auf  
engstem Raum [...] <sup>48</sup>

diese Viehtransporter  
vollgestopft [...] <sup>49</sup>

e tutto è immerso nell'atmosfera indefinita e fredda che caratterizza l'intera sezione. Un senso di indolenza percorre questi versi, una rassegnata impotenza in una realtà cristallizzata che toglie spazio ed energia ad ogni movimento.

### 1.2.2 II

La seconda sezione raccoglie 12 liriche, alcune piuttosto lunghe (57, 28, 47, 33, 61 versi) e disposte come si è detto ancora in modo 'disordinato', con le interruzioni e le spezzature dei continui enjambement e il flusso del discorso che sembra procedere a balzi. Una forma, questa, più marcata in questi primi due capitoli, ma, come si diceva, comunque caratteristica di tutta la raccolta e considerata in relazione diretta con la struttura rigida e chiusa della ex-DDR, mentre l'apertura verso l'esterno e la maggiore libertà di movimento e di espressione successive alla "Wende" porteranno alla scelta di una versificazione più classica e regolare.

Questa seconda parte, così come la quarta (e la sesta che, però, è costituita come si è detto da un'unica lirica) non ha titolo e si presenta in effetti molto meno omogenea; vi si possono rintracciare tuttavia alcuni elementi ricorrenti, in primo luogo i riferimenti topografici ed architettonici, come i tratti distintivi e i simboli della città di Dresda: il fiume Elba (*An der Elbe*, No. 8), i palazzi in rovina, con quella "Talversunkenheit schwerer Kuppeln und / schmaler durchbrochener Türme"<sup>50</sup>, il vicino "Kasernenviertel" (*Nimm es an!*). In linea generale dominano anche in questi testi il senso di inerzia e indolenza, di immobilità alternata ad un moto ipnotico di oscillazione (*Trilce, César*, No. 3, *Nullbock, Grund, vorübergehend in New York zu sein*), oltre ad immagini di disfacimento e degrado ambientale, di disgusto o di orrore (*An der Elbe, Verdorbene Fische*, No. 5, *Dieser Tag gehört dir, AIDS*); in questo clima artificioso e deprimente avvengono

<sup>48</sup> Durs Grünbein, *Die meisten hier...*, *ivi*, p. 17

<sup>49</sup> Durs Grünbein, *Gesehen ganz wie...*, *ivi*, p. 23

<sup>50</sup> No. 8, Durs Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 40

però dei rivolgimenti momentanei o limitati, come la “Freude der Überschwemmung”<sup>51</sup> al verso 12 di *No. 8*, nel momento in cui le acque lente e farraginose del fiume montano e inondano con la loro piena tutta la città, o ancora, in chiusura, il flusso travolgente nella lirica *Badewannen*, composta da sette strofe regolari di tre versi ciascuna in cui risaltano la lucentezza e il candore dello smalto, ma soprattutto l’irresistibile vortice dello scarico che trascina via ogni residuo di impurità:

Was für liebliche klare Objekte doch  
Badewannen sind makellos  
Emalliert ganz unnahbar mit dem

heroischen Schwung rundum gußeiserner  
Alter Ladies nach ihren  
Wechseljahren noch immer frisch.

Typische Immobilien (wann hätte jemals  
sich eine von ihrem Fleck  
gerührt) sind sie doch immer

wieder von neuem gefüllt, aller Dreck  
aufgelöst in die Kanalisation  
fortgespült muß unfehlbar

durch dieses enge Abflußloch auf dem  
Wannengrund. Wahre Selbst-  
Mordmaschinen auf ihren

stummeligen Beinen, Warmwasserbetten mit  
Platz genug für ein ein-  
zelnes vögelndes Paar in

sovielen Wohnungen etwas wie eine Oase  
voller nostalgischen  
Schaum.<sup>52</sup>

Gli ultimi versi trasportano nell’invitante tepore dell’intimità, nel benessere di un interno caldo e accogliente, così rari in Grünbein, con il richiamo esplicito alla sfera erotico-amorosa, e i

---

<sup>51</sup> *Ivi*

<sup>52</sup> Durs Grünbein, *Badewannen*, *ivi*, p. 49

“Warmwasserbetten” rimandano già all’ambiente dove nasce la vita, al “*warmes Heim*” che avvolge il feto in *Inside out outside in*, cui Grünbein si dedicherà nel periodo di *Schädelbasislektion e Falten und Fallen*<sup>53</sup>; il lemma conclusivo, “Schaum”, si lega invece alla citata poesia coeva dal titolo *Nach den Fragmenten* (pubblicata però solo alcuni anni più tardi) in cui la spuma del mare da cui era nata Afrodite si è trasformata in schiuma da bagno tossica e soffocante: “Pazifische Wellen aus Badeschaum / Samt Strandgut und totem Fisch”<sup>54</sup>.

### 1.2.3 III. *Glimpses & Glances*

Il terzo capitolo contiene cinque poesie brevi, alcune tra le più citate di Grünbein. Il titolo è quasi tautologico e, ancora una volta, programmatico: come spiega l’autore, si tratta di un rapido sguardo su un particolare, di un’immagine catturata da un battito di ciglia:

*Grünbein* Damals hatte ich die Vorstellung, daß alles, was ich wirklich sehe, eine Aneinanderreihung von Momenten ist, die ich *glimpses* nannte. Momente, in denen das Reale emblematisch erstarrt.

*Naumann* Was sind *glimpses*?

*Grünbein* Augenblicksimpressionen. *Glimpses*, dafür gibt es im Deutschen kein adequates Wort, im Englischen bedeutet es *flüchtiger Blick, flüchtiger Eindruck, Schimmer*.<sup>55</sup>

La registrazione di sequenze del mondo reale, che caratterizza tutto il primo libro di Grünbein, in queste liriche concentra la sua attenzione su un animale o un oggetto (ad eccezione di “Du, allein”), su un quadro naturale colto da un’istantanea:

Die Augenblicksimpressionen - also quasi fotooptisch-schnelle Aufnahmen, Einblicke wie aus den Augenwinkeln - markieren eine Poetologie, die die Gesamtexistenz als Folge von Einzelmomenten begreift und umsetzt. Dabei kann das Nebensächliche exquisit werden, weil es nicht um die Frage des Sinngehaltes geht.<sup>56</sup>

Il procedimento ricorda anche, pur senza rispettarne strettamente le regole e la tecnica, quello della scrittura di *haiku*, che Grünbein cita poche pagine prima, insieme al loro massimo autore Matsuo Bashô, nella lirica *No. 8*: in pochi versi si rappresenta una scena rapida ed intensa il cui soggetto, di solito un elemento naturale o una cosa, non è significativo di per sè, ma per le emozioni che lascia

<sup>53</sup> “betäubt, in den Wassern zu schaukeln”, dice ancora l’autore nella lirica *In utero*, *ivi*, p. 292.

<sup>54</sup> *Nach den Fragmenten*, *ivi*, p. 298

<sup>55</sup> Durs Grünbein, “*Poetry from the bad side*” *Gespräch mit Thomas Naumann*, *op. cit.*, p. 446

<sup>56</sup> Ron Winkler, *op. cit.*, p. 38

nell'animo del poeta; anche in questo senso si possono leggere il volo improvviso di un passero in *Eine Regung*, la bottiglia di vodka nel laghetto dello Zwinger in *Anderswo*, la formica in *Notizblatt*, gli insetti intorno alle carogne in *Wärmeplastik nach Beuys*.

Un messaggio comune è inoltre sotteso alle cinque liriche, avvolto nella veste sempre diversa delle singole raffigurazioni e introdotto dalla prima poesia, *Du, allein*: è quello della condizione "liminare" e isolata dell'io, "solo con la storia alle / spalle, 'futuro' è / già die troppo"<sup>57</sup>, sulla soglia, come Simonide di Chio, tra qualcosa che non c'è più e qualcosa che non c'è ancora. In ciascuno dei testi domina infatti un senso di caducità o di transizione, e la vita e la morte sono imprescindibili l'una dall'altra, indivisibili come i due gemelli mitologici Castore e Polluce che, per intercessione di Giove, possono trascorrere un giorno nell'Ade e l'altro presso gli dei: troviamo così la foglia leggera che va in briciole nel turbine sollevato dal passerotto, la formica che trascina il cadavere di un compagno "[...] (in einem / Augenblick über den Zeiten)[...]"<sup>58</sup>, i due nidi di vermi sulle carogne di due uccelli, "[...] dieser / böse Zufall nichts / als eine Gleichgewichtsformel [...]"<sup>59</sup>; infine la bottiglia di vodka, chiaro simbolo della presenza russa, che giace immota nello stagno gelato, ormai svuotata e apparentemente inutile, finita, e che invece è destinata, con il disgelo, a ricomparire altrove, chissà dove, magari "dall'altra parte".

Queste stesse indicazioni sono anche il segnale della decadenza e dell'irrigidimento dell'ambiente circostante in cui talvolta, e solo per un attimo, porta scompiglio un avvenimento minimo e improvviso, una breve deviazione dall'andamento sempre uguale; su questo concetto dei *glimpses*, impressioni fuggevoli fissate da un rapido sguardo, scrive efficacemente Florian Berg:

Bei Williams sind dies oft Zeichen des Verfalls, wie das Welken und Absterben der Natur, das Verenden der Tiere und Sterben der Menschen. [...] Genauso unerbittlich beschreibt Grünbein zunächst Zeichen des Zerfalls der DDR, ohne sie historisch und politisch zu analysieren. Seine Gedichte sehen jedoch nicht das Ende der DDR voraus, sondern beschreiben den Zerfall als immer anwesendes Phänomen in stehender Zeit. Illusionslos wird die Abwesenheit geschichtlicher Bewegung in der alltäglichen Erfahrung verzeichnet. Wenn überhaupt etwas passiert, so ist es wie im Gedicht "Eine Regung" ein eigentlich banaler Vorgang, der sich durch seine Plötzlichkeit jedoch vor dem Hintergrund des allgemeinen Stillstands einprägt:

Dieser flüchtige kleine Windstoß, Luft-  
wirbelsekunde, als ein  
verschreckter Sperling kurz

<sup>57</sup> Anna Maria Carpi (a cura di), *A metà partita*, Einaudi, Torino, 1999, p. 27

<sup>58</sup> Durs Grünbein, *Notizblatt*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 57

<sup>59</sup> Durs Grünbein, *Wärmeplastik nach Beuys*, *ivi*, p. 56

vor mir aufflog, schon

außer Sicht war und eins der  
leichtesten Blätter folgte zer-  
rissen in seinem Sog.<sup>60</sup>

I segnali che si possono leggere nella lirica a partire dal titolo, *Eine Regung*, e nel composto “Luftwirbelsekunde”, sono già significativi dell’eccezionalità e della durata ancora brevissima, fulminea, di ogni movimento in questo ambiente in stato di quiescenza: la foglia che si sbriciola è secca e giace al suolo morta, privata della sua linfa, svuotata di ogni fluido vitale; per questo è sufficiente il colpo d’ala di un passerotto, un moto leggero e rapidissimo, per distruggerla.

La poesia che si trova subito dopo, *Anderswo*, tradisce ancora questo desiderio di potersi spostare per raggiungere altri luoghi, insieme alla contestuale constatazione, però, del perdurare di una fase di “glaciazione”:

Einmal sah ich im Eis des Zwinger-  
teichs festgefroren eine  
geriffelte Wodkaflasche mit dem  
Markenbild

‘Brüllender Eisbär’ auf blauem  
Grund klar und still-  
gelegt wie eine Sache, die man

als abgeschlossen betrachtet  
bis sie nach Jahren plötzlich  
sich anderswo

unverwandt zeigt.<sup>61</sup>

In *Anderswo* il filo rosso si appunta sull’inserimento, nei pochi versi, dei termini “Eis”, “Eisbär”, “festgefroren” e “stillgelegt”, messi in connessione con elementi simbolici del luogo nel suo contesto storico, vale a dire i due riferimenti “Zwinger- / teichs”, e “Wodkaflasche”; tanto il famoso castello dello Zwinger, quanto l’insignificante bottiglia di vodka, ormai vuota e saldamente bloccata in uno strato di ghiaccio, appaiono isolati in una distesa immobile e senza vita. Ciò che qui ancora si

---

<sup>60</sup> Florian Berg, *op. cit.*, pp. 29-30

<sup>61</sup> Durs Grünbein, *Anderswo*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, *op. cit.*, p. 55



riferisce direttamente ad un contesto vissuto e quotidiano (Grünbein aveva lavorato per un periodo proprio presso lo Zwinger), e nasce dall'osservazione di un particolare senza valore, custodisce già in sé l'embrione di quel pensiero che l'autore comincerà a sviluppare più consapevolmente andando avanti, in particolare in *Schädelbasislektion* e *Galilei*, e poi in *Vom Schnee* ed *Erklärte Nacht*: la riduzione di ogni aspetto del reale al solo ambito pratico e razionale rende il mondo un ambiente arido o congelato, dove ogni forma di vita è ferma, limitata, parziale; la poesia è ciò che rimette in movimento e trascina, come avviene all'acqua stagnante in cui si gettò un sasso, o che si gonfia per le abbondanti piogge, o come la corrente di un fiume quando si sciolgono le nevi. Il grigio della nebbia e il gelo che contraddistinguono questi versi e che riproducono in prima istanza una fase storico-politica di declino, segnalano anche quella che è ancora poco più che una sensazione, un'idea da elaborare, in cui il pensiero umano, almeno quello occidentale, appare come immerso in una lunga stagione invernale e incapace di un vero sviluppo.

#### 1.2.4 IV

Nella quarta parte, senza titolo come la seconda, le 11 liriche si presentano di nuovo eterogenee per forma e contenuti; i versi, non più "sparpagliati" sulla pagina, bensì riuniti a coppie o in strofe di varia lunghezza, non si lasciano tuttavia ancora del tutto incasellare in alcuna scansione sillabica o metrica regolare.

Nei primi versi troviamo nuovamente una dedica, come già in *Trilce, César*, ma questa volta esplicita, ad un poeta vissuto nella stessa epoca del peruviano César Vallejo e, come lui, di lingua spagnola: Garcia Lorca. Arrestato e fucilato poco dopo l'inizio della guerra civile, è il nume tutelare della lirica iniziale *Ohne Titel*, che nasce nella ricorrenza della sua uccisione. La morte del poeta spagnolo prelude a quella civile e morale narrata nei versi successivi, a quell'estinzione di ogni slancio ideale che tanto aveva colpito Heiner Müller, come ricorda Grünbein facendo appunto riferimento alle parole di questa poesia:

Einmal, wir saßen wieder einmal mittenachts da, sagt er: "Wie kommt das, daß du überhaupt keine Utopie mehr hast?" Sein Lieblingszitat aus "Grauzone morgens" war: "man / sah uns nicht an wie / uns zumute war beim / Verlöschen der Ziele." Diese Stelle hatte er sich unterstrichen, mit Bleistift. Die hat er mir damals hingereicht und wollte wissen, wie ich dazu stehe. Ich konnte das damals nicht begründen, aber ich wußte, das es vorbei war, es war zu spät.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Renatus Deckert, *op. cit.*, p. 202

Come abbiamo visto queste liriche sono definite dall'autore come "reine spätsozialistische Gegenwart", come il documento immediato di un cronista che ritrae, senza saperlo, l'ultimo periodo del socialismo reale nella Germania dell'Est, ma che, trovandosi all'interno del sistema, non è ancora in grado di darne una rappresentazione compiuta e di "spiegarlo"; in realtà esse esprimono una condizione estesa di cui quel sistema rappresenta un'applicazione più diretta e strutturata, dove anche gli scrittori erano definiti, secondo un aforisma attribuito a Stalin, come "Ingenieure der Seele"<sup>63</sup>, e che ha portato nel tempo al rallentamento e al blocco dei suoi ingranaggi. In questi capitoli, in cui il segnale di una qualche attività – un rumore continuo, un moto improvviso – si alterna a fasi di inerzia che si traducono nella ripetizione dei termini "reglos", "öd", "still", "Tod", "erstart", si arriva al punto in cui l'unica tensione è quella del silenzio e qualsiasi movimento, anche quello passivo, sembra essersi arrestato del tutto:

[...]

traurig traurig:

nichts will mehr fliegen

nichts sich bewegen lassen

von einem leichten Wind.<sup>64</sup>

Il senso di impotenza e di abbandono è predominante nelle pagine di questa sezione: in un contesto di attrezzi arrugginiti (*Lokpumpe*), sporcizia (*Tauben, Olé*), cumuli di rifiuti (*Ohne Titel, Fast ein Gesang*), persino la natura non è altro che un sistema costituito da elementi artificiali e di scarto (*Belebter Bach*):

[...] tatsächlich lebt, wer am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts schreibt, auf Müllhalden künstlicher Paradiese ausgesetzt, in einer Wildnis, die nur noch aus Artefakten besteht.<sup>65</sup>

In den Gedichten Durs Grünbeins kommt Natur kaum mehr oder fast nur als verwüstete vor [...] Allgegenwärtig sind in diesen Gedichten aber die Synthetics, sie sind das schlechthin Beherrschende und haben die Wirklichkeit in eine "Wirklichkeit aus 2ter Hand" verwandelt<sup>66</sup>

Siamo dunque al di là anche della natura morta, in un regno in cui alla flora e alla fauna si sono sostituiti prodotti inanimati e sostanze inorganiche; mentre infatti dei fiori recisi o dei rami secchi, così come la decomposizione di un organismo, hanno ancora un loro ruolo nel ciclo vitale, i residui

<sup>63</sup> Cfr. la lirica *Begegnen ... den Tag*, in: *Schädelbasislektion*, op. cit., p. 139

<sup>64</sup> Durs Grünbein, *Fast ein Gesang, Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 68

<sup>65</sup> Durs Grünbein, *Ameisenhafte Größe*, in: *Galilei vermißt Dantes Hölle*, op. cit., p. 16

<sup>66</sup> Peter Hamm, *Aus der Gegengeschichte*, Carl Hanser, München, 1997, p.134

sintetici degli oggetti di consumo significano la fine di qualsiasi processo, la stasi assoluta. Per il disgelo e la ripresa di una qualche attività occorre arrivare al moto perpetuo dell'ultima lirica, il cui incipit suona appunto: "Ende der Eiszeit..."<sup>67</sup>, anche se già i versi finali di *Belebter Bach* sono un invito esplicito affinché la corrente limpida riprenda il suo corso.

Le "montagne di rifiuti" rientrano invece in un discorso più ampio e rappresentano un deposito della memoria, un sito archeologico che ha conservato, celati, i ricordi del singolo<sup>68</sup> e quelli collettivi, e in cui si scoprono i resti della città di Dresda dopo il bombardamento del febbraio 1945 come quelli di Pompei o Ercolano sotto la lava del Vesuvio.

### 1.2.5 V. *MonoLogische Gedichte*

Le cinque *MonoLogische Gedichte* ripetono tutte nel titolo l'intestazione del capitolo, con l'aggiunta in ciascuna di un proprio numero "identificativo" – No. 1, 2, 4, 5, 13 - , come in un catalogo, o in una serie di composizioni musicali (l'ultima, la No. 13, ha per sottotitolo "Lied").

I versi sono per lo più appaiati o riuniti in brevi strofe, con qualche gruppo di tre righe e qualche verso isolato: l'aspetto è dunque molto più "ordinato" e regolare rispetto ai capitoli precedenti, anche nella lunghezza dei versi stessi, tuttavia non vengono mai meno le spezzature delle singole parole e delle frasi; le pause non coincidono con la fine del verso e per questo il discorso, data anche la scarsità e l'"arbitrarietà" dei segni di interpunzione, viene fatto scorrere da un verso all'altro senza indicazioni per la suddivisione sintattica e richiede una lettura attenta ad individuare i diversi segmenti per essere compreso.

L'aggettivo "MonoLogische", con la L di Logische scritta in maiuscolo, può essere letto su due livelli, secondo un modo di procedere che, abbiamo visto, è frequente in Grünbein: monologico è innanzi tutto un soliloquio, il discorrere dell'autore con se stesso e l'esposizione dei propri pensieri, anche quando nei versi si rivolge ad un "Du" che rimane generico e impersonale<sup>69</sup>; ma etimologicamente può anche essere inteso come un solo discorso o un solo pensiero, visto che si

---

<sup>67</sup> Durs Grünbein, *Perpetuum mobile, Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 93

<sup>68</sup> Dice Grünbein: - Der Band "Grauzone morgens" wäre nie entstanden ohne das Initialerlebnis des Müllberges. Der Zeilensprung in den Gedichten zeichnet dieses Umherschweifen nach auf den Müllhalden der Industriekultur damals im Osten. - Renatus Deckert, op. cit., p. 201

<sup>69</sup> Il dialogo a distanza è con il lettore, ma anche con gli autori passati; scriverà Grünbein in *Z wie Zitat*, in: *Warum schriftlos leben*, op. cit., p. 69: - Zitate sind, allen sichtbar, die Zäsuren im Monolog -

tratta per lo più di testi autoreferenziali, di riflessioni che l'autore dedica alla poesia stessa. In alcune è espressa una sorta di dichiarazione d'intenti, come nella lirica *No. 2*:

Zwischendurch gibt es dann  
manchmal Tage an denen

habe ich wieder Lust ein  
Gedicht anzufangen der Art

wie sie noch immer nicht  
sehr beliebt sind. Ich meine

eins ohne alle meta-  
physischen Raffinessen oder

was als Ersatz neuerdiungs  
fafür gilt... diese Tour

zynisch abzuknien vor dem  
Stelzengang der Geschichte

oder gebrochenen Blicks im  
harten Ost-West-Marathon  
wie nur je ein verdammter

Schatten Dantes von Seiten-  
stechen zu klagen. Gedichte

sagte mir neulich jemand  
reizten ihn nur wenn sie  
voller Überraschungen sind

aufgeschrieben in diesen  
seltsamen Augenblicken da

irgendetwas noch Ungewisses  
ein Tagtraum eine einzelne

Zeile von neuem anfängt und

dich verführt.<sup>70</sup>

Grünbein, lo abbiamo detto e lo vedremo, concepisce la poesia come qualcosa che è capace di rompere gli schemi, di “sorprendere” la ragione, di trasmettere un messaggio che possa essere percepito anche con i “sensi”, e non solo con l’intelletto; dove questo tipo di poesia manca, oppure è asservita ad altri scopi (di propaganda, ad esempio, o al contrario, a quello dell’arte per l’arte), regna un clima glaciale e intorpidito, cui mancano i fluidi vitali e la capacità di crescere e rinnovarsi.

## VI

La lirica che conclude l’intera raccolta, la già citata *Perpetuum mobile*, prefigura proprio con le prime parole, “Ende der Eiszeit...”, quel ricominciare a scorrere delle acque gelate:

### *Perpetuum mobile*

Ende der Eiszeit... (ein Film?): Tschuang-Tse  
trifft Ezra Pound im Hades  
und schlägt ein Kreuz über ihm.

Die Glücksgötter grinsen, die neuen Menschen  
blinzeln träg in die Sonne.  
Niemand mehr träumt den Traum

von einem Zeitalter, in dem die Maschinen  
Köpfe tragen an ihrem Platz  
Zwischen Pflanze und Tier.  
.....

Im Handumdrehn aus dem Lärm einer Stadt  
fliegst du als Zeitpfeil  
durch den Science-Fiction-Spiegel

---

<sup>70</sup> Durs Grünbein, *MonoLogisches Gedicht No. 2*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., pp. 83-84. Su di essa scrive Michael Braun: - In der Tradition von Friedrich Nietzsche und Gottfried Benn verabschiedet er die Tröstungen der Metaphysik und das Pathos der Utopie, will er ein “MonoLogisches Gedicht” schreiben “ohne alle meta- / physischen Raffinessen und ohne den ‘Stelzengang der Geschichte’”. - Michael Braun, “*Vom Rand her verlöschen die Bilder*”: Zu Durs Grünbein Lyrik und Poetik des Fragments, in: op. cit., p. 7

hinaus in das galaktische Schweigen der

Dichter des Tao.

Grünbein anticipa qui degli elementi a cui sarà rivolta la sua riflessione critica e alcune delle liriche successive su cui si tornerà più avanti in questo lavoro, come il riferimento all'Ade, ad Ezra Pound e, nei versi centrali, a delle "macchine pensanti": la discesa agli Inferi e il colloquio virtuale con gli autori attraverso le loro opere sono sentiti come irrinunciabili, sono un completamento necessario per l'essere umano. Il nome con cui prosegue il verso iniziale è quello dell'antico filosofo cinese Zhuangzi, a cui si fa di nuovo riferimento in chiusura ("Tschuang-tse" [...] "Dichter des Tao."); il pensatore, mistico e poeta del IV secolo a.C. considerato uno dei padri del taoismo, sosteneva la limitatezza della vita umana rispetto all'infinitezza della conoscenza, l'importanza di conoscere se stessi e di assecondare le proprie inclinazioni vivendo in armonia con la natura. La sua figura è per Grünbein un messaggio a coloro che hanno ritenuto di poter misurare, spiegare, inquadrare ogni cosa, riducendo così il mondo a una landa polare: la realtà della zona grigia è dunque il prodotto di un'applicazione più sistematica di quella concezione che secondo l'autore ha avuto inizio oltre quattro secoli fa con Galileo e Cartesio, con l'esclusione dalla realtà di ogni aspetto che non fosse dimostrabile secondo un modello matematico al quale ricondurre anche le emozioni, descritte come semplici reazioni meccaniche calcolabili e riproducibili.

## 2. Le liriche del blocco

In questo capitolo vengono prese in esame liriche contenute in *Grauzone morgens* dalle quali la necessità del movimento vitale rappresentato dell'acqua, a sua volta emblema della vivacità creativa, emerge per contrasto con l'uniformità monotona e ferma della "zona grigia".

### 2.1 *Den ganzen Morgen ging...*

Il testo che introduce la raccolta si distingue innanzi tutto per l'aspetto grafico e la disposizione del testo nella pagina: i versi hanno i margini giustificati come se si trattasse di uno scritto in prosa, tuttavia nel secondo, nel quarto, nel quinto e nel sesto verso sono evidenti delle spaziature più ampie tra alcune parole, che hanno l'effetto di spezzare il ritmo e, nel caso di "unterirdisch", servono anche ad isolare un termine cui si vuole dare risalto; esse segnano inoltre una pausa o un'interruzione nella lettura, che risulta però per lo più incongrua da un punto di vista sintattico, e in contrasto con il contenuto semantico del testo, marcato da termini di continuità quali "gleichförmig" e "unablässig".

I versi si differenziano tra loro sia per il numero delle sillabe, da 11 a 14 i sei lunghi, 4 il verso di chiusura, sia dal punto di vista metrico; per amplificare e dare maggior rilievo all'indicazione di ripetitività Grünbein si serve anche di allitterazioni, assonanze e onomatopee, come l'uso reiterato del fonema "g" iniziale in quattro delle sette parole del primo verso e centrale in "Morgen": "Den ganzen Morgen ging dieses Geräusch gleich", o la scelta di gruppi sillabici quali "fö-", "off-", "-äusch", "-isch"; con i suoni "continui" delle fricative sorde *f* e *sch*, mentre per il distacco netto della chiusa viene scelta l'occlusiva sorda *k* utilizzata in "Körper" e "kram".

L'enjambement morfologico produce un'ulteriore brusca interruzione in tre vocaboli che vengono spezzati e distribuiti ciascuno tra due versi, "gleich / förmig", "un / sichtbaren", "Papier / kram", interruzione accentuata dalla forma 'quadrata' e compatta della lirica, ed interpretabile sia nel senso di un limite rigido, di una parete massiccia di fronte alla quale le parole sono costrette a dividersi in due, sia come in una scrittura utilizzata a fini pratici, regolata meccanicamente e in modo calcolato, allo scopo di ottenere una distribuzione il più possibile efficiente nello spazio disponibile. Anche su questo aspetto si è espresso l'autore nel suo colloquio con Thomas Naumann, in cui spiega:

Grauzone, das war auch der Landstrich, in dem Lyrik und Prosa ununterscheidbar verschmolzen im Schweben einer balancierenden Sprechstimme. Auch die typographische Arbeit machte mir Freude.<sup>71</sup>

La lirica è suddivisa in due strofe staccate che aprono e chiudono la pagina, lasciando uno spazio vuoto come se fossero titolo e didascalia di un foglio rimasto ancora in bianco, in attesa di essere riempito:

DEN GANZEN MORGEN GING dieses Geräusch gleich  
förmig und offenbar unterirdisch dieses  
Geräusch so unablässig daß kaum jemand es hörte

dieses Geräusch tausender Reißwölfe einer un-  
sichtbaren Institution die jeden lebendigen  
Augenblick frisch vom Körper weg wie Papier  
kram verschlangen.

Lo spazio bianco è, però, anche l'interruzione di un segnale, uno stato anecoico e afasico indotto dall'uniformità del rumore di fondo, o una fase di totale inerzia tra due momenti di monotona attività. L'area di Dresda era tra l'altro una zona grigia e isolata anche dal punto di vista dei possibili contatti con i Paesi occidentali, non essendo raggiungibile, a differenza del resto della DDR, dalle trasmissioni televisive dell'Ovest:

“Tal der Ahnungslosen” [...] – so nannte der DDR-Volksmund die Dresdner Gegend, in der Westfernsehen nicht zu empfangen war –<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Durs Grünbein, “*Poetry from the bad side*”, op. cit., p. 445

<sup>72</sup> Peter Hamm, op. cit., p. 137



In questo senso anche le allusioni alle istituzioni segrete, “sotterranee” e “invisibili”, ma continuamente operative della Repubblica Democratica Tedesca sono dirette e immediatamente associabili alla realtà, come scrive Nicole Gabriel:

*Grauzone, morgens* fait entrer de plain-pied dans un univers, qui, a dix ans de distance, apparaît comme une peinture de la RDA sur le point de disparaître. [...] Le recueil est placé sous le signe de l'absence de vie. Et non de la parole, mais du son, ou de l'ultra-son. En effet, une “installation invisible” en se manifeste que par un son monotone et ininterrompu, un bourdonnement à peine au seuil de la perception consciente.<sup>73</sup>

Ugualmente legata alla realtà concreta e sensibile è l'immagine delle migliaia di mangiacarte, fonte di quel rumore ininterrotto e ripetuto più volte nei pochi versi, che distruggono materialmente e incessantemente carte e documenti; il macchinario istituisce un ulteriore legame, questa volta di tipo intertestuale, con il suo equivalente immaginato da George Orwell in *1984*; al di là dell'immediata correlazione, sul piano generale, tra il mondo del futuro dominato dal Grande Fratello descritto nel romanzo e la realtà effettiva degli anni Ottanta della DDR<sup>74</sup>, da cui sono scaturite le prime liriche di Grünbein, si trova nel testo dell'autore inglese una sorta di matrice, sia da un punto di vista materiale, sia simbolico, di quell'ingranaggio invisibile descritto nella poesia: infatti, nella sua opera incessante di ‘rettifica del passato’, cioè di riscrittura di tutti quei documenti non più in linea con l'ideologia corrente o con le direttive dei superiori, il protagonista del romanzo, dopo aver stampato la ‘copia corretta’, distrugge ogni volta l'originale gettandolo nel *buco della memoria*, cioè in una delle migliaia di fessure oblunghe, protette da una grata di fil di ferro, attraverso le quali la carta da eliminare viene trasportata lungo un labirinto sotterraneo e invisibile per essere bruciata in forni segreti. La modifica del passato, compiuta dando una veste ufficiale ad avvenimenti mai esistiti o che si sono svolti in maniera diversa, grazie ad un meccanismo automatico e anonimo, costantemente attivo, altera i ricordi del singolo individuo, lasciando così, come nella lirica di Grünbein, degli spazi vuoti, appunto dei buchi della memoria, creati dalla discrepanza tra l'esperienza vissuta, etichettata come dubbia e inattendibile, e la versione ‘oggettiva’ dei documenti, riconosciuta come vera dalla collettività.

---

<sup>73</sup> Nicole Gabriel, *op. cit.*, pp. 75-76. Sottolineatura mia

<sup>74</sup> Scrive Grünbein il 14/9/91: - Nun hat dieser Staat Orwells Fiktion um genau fünf Jahre überlebt, doch der Spuk ist vorbeigegangen, ohne daß die Eisentüren in den Ministerien der Angst endgültig ins Schloß gefallen wären. - Durs Grünbein, *Drei Briefe*, in: *Galilei vermißt Dantes Hölle*, *op. cit.*, p. 49

Va infine evidenziato l'aspetto, molto più aggressivo e cruento<sup>75</sup> rispetto al neutro "mangiacarte" della traduzione italiana, che è insito nel vocabolo tedesco "Reißwolf" e che viene poi trasferito alla vita e al tempo in senso lato, di cui viene divorato ogni attimo:

L'image de l'institution qui dévore des informations est un avatar de celle de Chronos dévorant ces enfants.<sup>76</sup>

L'atto di strappare la carne dal corpo sarà un altro nodo centrale nel pensiero e nella poesia di Grünbein, "das sarkastische Kind": l'immagine proietta in primo luogo, come sottolinea Nicole Gabriel, nel mondo del mito, in particolare nella raffigurazione degli aspetti più barbarici e brutali, spesso legati alla nascita della civiltà<sup>77</sup> e comunque inseparabili da questa in quanto parte della natura umana; la teoria delle figure divine o eroiche che sono artefici o vittime dello scempio descritto comprende fra gli altri Prometeo. a cui, incatenato alla rupe, viene continuamente divorato il fegato, ma anche la Pentesilea kleistiana, che sbrana Achille insieme alla sua muta di cani, e ancora Orfeo, fatto a pezzi dalle Menadi nella loro furia dionisiaca. Quest'ultimo in particolare, incarnazione della poesia stessa e capace di muovere anche le pietre col suo canto, riconduce alla posizione grünbeiniana secondo la quale la letteratura trae ispirazione dalla fisiologia ed è imprescindibile dalla corporalità:

Grünbein begleitet den Körper als das Gegenstück der immateriell-fiktiven Seele und der Sentimentalisierung der Weichteile. [...] Der Knochen ist letzte Instanz – ein statischer Rest, den er mit Sarkasmus belegen kann.<sup>78</sup>

Nel suo discorso per il conferimento del Premio Büchner Grünbein celebra l'autore di Darmstadt come l'artefice di una vera rivoluzione, "nichts Geringeres als eine vollständige Transformation: Physiologie aufgegangen in Dichtung"<sup>79</sup>, e qualche anno prima, nel suo saggio *Drei Briefe*, coevo alla raccolta *Schädelbasislektion*, dichiarava espressamente la necessità dell'osservazione e della scomposizione analitica di ciò che è fisico e che appartiene alla sfera del sensibile, di sostanziare l'astratto con la materia organica:

---

<sup>75</sup> Si veda ancora Nicole Gabriel: - Le mot allemand "Reißwolf" est polysemique car il désigne également l'appareil vorace et sanguinolent qu'est le hachoir à viande de la ménagère. Et puis, "der Wolf", c'est le méchant loup des contes, la figure de toutes les peurs. - *Op. cit.*, p. 76

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 76

<sup>77</sup> Scrive Grünbein: - Keine Demokratie ohne ihre barbarischen Episoden, aus keiner Verfassung mehr wegzudenken sind die zerstückelten Leiber. - Durs Grünbein, *Den Körper zerbrechen*, in: *Galilei vermisst Dantes Hölle*, op. cit., p. 83

<sup>78</sup> Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*, op. cit., p. 20

<sup>79</sup> Durs Grünbein, *Den Körper zerbrechen*, in: *Galilei*, op. cit., p. 76

Denn statt irgendwelcher Lyrismen gibt es mit einem Mal Fleisch, von den Knochen gelöst, Blöße... was unter den Griechen *sarkazein* hieß.<sup>80</sup>

Questo aspetto, che sarà un tema centrale nella seconda raccolta, nella quale l'Io viene scomposto, radiografato e sezionato, affonda le sue radici in queste liriche iniziali, articolate in un susseguirsi di percezioni, nella registrazione quasi meccanica e impersonale di ciò che passa per i cinque sensi, ma che lascia il proprio segno profondo nel momento in cui viene messo a nudo, come nella poesia *Farbenlehre*:

Vom Fenster abgerutscht  
mit dem Schienbein auf-  
geschlagen am Gitterrand  
einer Hortensienrabatte

sahst du zum erstenmal  
deinen Knochen bloßgelegt  
gelblichrot und wo kein  
Blut war elfenbeinweiß.

So gesehen das weißt du  
nun prägen sich Farben  
besonders fest ein.<sup>81</sup>

Il concetto di fondo è sempre quello di dare voce e “anima” alle cose, e allo stesso tempo dare corpo alle parole, così come avviene ad esempio nella *Divina Commedia*, o in quegli autori dell'era moderna che Grünbein sente più vicini, come Mandel'stam:

Die Mandelstamsche Position ist mir von Anfang an viel näher gewesen. [...] Mandelstam spricht tatsächlich aus der Mitte des Universums, so wie Goethe es sich erträumt hat. Bei ihm wird alles beseelt.<sup>82</sup>

Si tratta ancora una volta del punto di partenza nell'opera del nostro autore, che va costantemente alla ricerca della completezza dell'Uomo; ma c'è un altro particolare in questa prima lirica che ritorna frequentemente nella produzione poetica e in quella saggistica: è la parola “unterirdisch”,

---

<sup>80</sup> Durs Grünbein, *Drei Briefe*, *ivi*, p. 50

<sup>81</sup> Durs Grünbein, *Farbenlehre*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 75

<sup>82</sup> Helmut Böttiger/Durs Grünbein, *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*, in: *Text + Kritik*, H.153, 2002, p. 79

che qui nasconde ancora qualcosa di sconosciuto e misterioso, forse minaccioso, la cui esistenza è percepibile solo grazie ad un rumore di fondo meccanico e ininterrotto, mentre in seguito indicherà la discesa necessaria in un mondo subacqueo o sotterraneo (labirintico, come nelle gallerie della metropolitana), sulle orme del viaggio dantesco o di quello di Orfeo nell'Ade, per raggiungere le profondità dell'Io e non fermarsi ad un grado superficiale e parziale della conoscenza.

## 2.2 *Grauzone morgens...*

La seconda lirica della raccolta, quella che le dà anche il titolo, rientra dal punto di vista formale nel modello già descritto e comune a buona parte dei testi di questo primo lavoro: ogni verso si differenzia dagli altri per lunghezza, numero di sillabe e posizione, e non viene rispettato uno schema metrico regolare:

GRAUZONE MORGENS, mon frère, auf dem

Weg durch die Stadt

heimwärts

oder zur Arbeit (was macht das schon) –

Alles passiert jetzt in Augenhöhe. Den

ersten Gesichtern, kantig und

hart, fehlen

nichts als die schwarzen Balken

über den Augen, ausgelöscht für die

diskrete Kartei aller Zeugen des

stillen Smogalarms (morgens

halb 6).

Und es ist diese Zähigkeit (zäh:

WIE DAS DEUTSCHE SAGT), daß sie schräg

gegen den Kopfschmerz gehn und das

Rauschen der Filter-

anlagen in uns.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Durs Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 12

I 17 versi della poesia, tuttavia, possono essere ripartiti in cinque strofe rispettivamente di quattro, cinque, tre, una e quattro righe; l'apparente irregolarità e libertà di questa suddivisione è in realtà riconducibile ad una scansione numerica corrispondente ai multipli di quattro: se infatti si esclude il tredicesimo verso, cioè l'unico singolo e isolato dal resto, rimangono sedici versi, di cui quattro e quattro costituiscono la prima e l'ultima strofa, mentre gli altri otto, benché separati in due parti di cinque + tre, formano il corpo centrale della lirica, con le due parti legate da enjambement. Anche le pause più marcate si attengono a questo schema: un trattino conclude il periodo dei primi quattro versi, mentre il dodicesimo e il sedicesimo vengono chiusi entrambi dal punto.

Il terzo e il dodicesimo verso si richiamano inoltre simmetricamente tra loro sia per la brevità, *heimwärts* e *halb 6* sono entrambi di due sillabe, sia per la loro collocazione spostata tutta sulla destra; entrambi cominciano per *h* e terminano per *s*, anche se "sechs" è scritto in cifra, quindi la corrispondenza non emerge guardando la pagina stampata, ma solo nella dizione. I due termini sono inoltre in evidenza anche perché forniscono delle precise coordinate spazio-temporali: il primo indica la direzione dell'io lirico, verso casa, anche se questa verrà subito messa in dubbio nel verso seguente, "oder zur Arbeit", il secondo l'ora, le cinque e mezzo del mattino.

Nella lirica sono poi individuabili diverse assonanze, sia in fine di verso sia interne: nella parte centrale del testo troviamo *Den, fehlen, Balken* finali, nel sesto verso *ersten Gesichtern*, e ancora poco sotto *schwarzen Balken*; più avanti, i due termini monosillabici a conclusione dei versi 13 e 14 *zäh* e *schräg*.

L'apostrofe rivolta al lettore nel primo verso, "mon frère", è una citazione letterale da Baudelaire:

Nicht nur Juvenal, sondern eine ganze Ahnenreihe von Dichtern begleitet Grünbeins lyrisches Ich durch die Labyrinth der Metropolen. Das Gedicht *Grauzone morgens* [...] wendet sich [...] an den Leser wie einst Baudelaire in seinem Widmungsgedicht zu *Les fleurs du mal* mit dem berühmten Schlußvers: " – Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!"<sup>84</sup>

La prospettiva che caratterizza buona parte della lirica, e, come si è detto, più in generale l'intera raccolta, è quella di un io lirico che registra suoni e immagini senza partecipazione, come l'obbiettivo di una telecamera che si muove ad altezza d'uomo ("in Augenhöhe"); vi sono però delle annotazioni fatte da chi osserva, che vengono poste tra parentesi alla fine del quarto verso e tra i versi 11-12 e 13-14, e che chiudono le due scene rappresentate nella lirica e il successivo verso

---

<sup>84</sup> Markus Fischer, "Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen" Zur Großstadthematik im Werk Durs Grünbeins, in: "Historische Gedächtnisse sind Palimpseste", mentis, Paderborn, 2001, p. 24

singolo; tali spiegazioni o precisazioni sono da intendersi come una voce fuori campo o una didascalia:

Das lyrische Ich kommentiert seine Wahrnehmungen in Parenthese, in einem Verfahren, das an im *Off* gesprochene Sätze im Film oder an zum Publikum gerichtete Bemerkungen auf der Theaterbühne erinnert;<sup>85</sup>

Questo bollettino rilevato in un ambiente urbano nelle prime ore del mattino prosegue fino al “sie” del quattordicesimo verso, descrivendo una serie anonima e indistinta di volti “spigolosi e duri”<sup>86</sup>, con gli occhi spenti come se ci fosse lo spot nero che copre i tratti personali e, forse, anche quelli umani. L’uniformità del rumore percepita nella lirica d’apertura si trasferisce infatti in questa alle sembianze degli individui, che appaiono in realtà come corpi solidi tutti uguali, umanizzati per un momento dalla sofferenza per il mal di testa, ma resi subito dopo di nuovo simili a macchine da quel “Rauschen der Filter- / anlagen in uns.”. Tuttavia la partecipazione dell’Io lirico e il mutamento della sua posizione sono espressi in extremis proprio dalla formula “in uns”: il piano di osservazione del soggetto si sposta all’ultimo momento dal punto esterno in cui si trovava, ad una situazione che lo vede coinvolto insieme agli altri,

[...] das heißt, daß der Sprecher seine Beobachterperspektive verläßt und sich unter die Betroffenen einreihet, also einen Seitenwechsel vornimmt.<sup>87</sup>

Questo spostamento è già espressione del desiderio di superare la concezione materialistica e meccanicistica dell’essere umano, da quella descritta da La Mettrie nel suo *L’homme machine*, a quella basata sugli studi di Pavlov, ai prodotti della cibernetica, un tema che occuperà a lungo la riflessione e la produzione di Grünbein, e che in *Grauzone morgens* ritorna più volte, in particolare al centro della poesia citata poco sopra che chiude la raccolta, *Perpetuum mobile*:

[...]

Niemand mehr träumt den Traum

von einem Zeitalter, in dem die Maschinen

Köpfe tragen an ihrem Platz

zwischen Pflanze und Tier.<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Elke Sturm-Trigonakis, *op. cit.*, p.395

<sup>86</sup> Anna Maria Carpi, *A metà partita*, *op. cit.*, p. 9

<sup>87</sup> Elke Sturm-Trigonakis, *op. cit.*, p.396

<sup>88</sup> Durs Grünbein, *Perpetuum mobile*, in: *op. cit.*, p. 93

Gerhard Friedrich ne parla in termini molto simili nel suo saggio del 1999 dal titolo *Panorami cerebrali*:

Il discorso scientifico moderno viene ridimensionato e ribaltato nel suo contrario, in un pensiero ed in un linguaggio magici ed immaginifici, che risalgono a ritroso, oltre la razionalità dei tempi moderni, prima di Cartesio e di Galileo. [...]Ma l'immagine degli "impianti di depurazione dentro di noi" preannuncia già l'idea di meccanizzazione dell'individuo – l'"homme machine" di La Mettrie – che caratterizzerà la produzione successiva di Grünbein.<sup>89</sup>

Anche il movimento accennato nella poesia è, come abbiamo visto, ancora ripetitivo e monotono, come automatizzato, e la sua meta del tutto indifferente, casa o lavoro fa lo stesso, a significare la

[...] Ziellosigkeit in den Bewegungen in der "Grauzone" [...], wodurch diese als etwas Mechanisches und beliebig Wiederholbares, also eher für Maschinen als für Menschen passend, erscheinen.<sup>90</sup>

Quello che si apre davanti agli occhi del lettore è dunque un quadro cittadino privo di contrasti immerso in una luce crepuscolare<sup>91</sup>, che rimarrebbe indefinibile se non fosse per la specifica indicazione fornita ben due volte dall'avverbio "morgens" nel primo e nell'undicesimo verso. Ugualmente indistinguibili sono i volti passati in rassegna come una serie di oggetti riproducibili, comparse di una scena nella quale l'azione annunciata non si svolge mai, come scrive ancora Elke Sturm-Trigonakis:

Im Widerspruch zu der Aussage "alles passiert..." geschieht eigentlich gar nichts. Da keine Bewegungsverbren verwendet werden, bleibt die Szene statisch<sup>92</sup>

Anzi, con la "diskrete Kartei aller Zeugen" torna in primo piano il sospetto della presenza di quell'istituzione invisibile che lavora a circolo chiuso, incessantemente e in segreto, raccontata nei primi versi della raccolta, percepibile solo per il ronzio ininterrotto che sembra provenire dal sottosuolo. E subito dopo ecco il verso isolato che spezza per un momento questa continuità

---

<sup>89</sup> Gerhard Friedrich, *Panorami cerebrali. La lirica di Durs Grünbein*, in: *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, a cura di Anna Chiarloni e Gerhard Friedrich, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999, pp. 238 e 242

<sup>90</sup> Elke Sturm-Trigonakis, *op. cit.*, p. 395

<sup>91</sup> Un'ulteriore richiamo a Baudelaire e alla lirica *Le crépuscule du matin* nei *Tableaux Parisiens*

<sup>92</sup> Elke Sturm-Trigonakis, *op. cit.*, p. 395

ipnotica, quasi un inebetimento collettivo, opponendo una resistenza che non è né appariscente né clamorosa, ma uguale e contraria alla costante pressione: “diese Zähigkeit”, la tenacia, una definizione che viene ulteriormente rafforzata dall’immediata aggiunta dell’aggettivo da cui deriva, “zäh”, in chiusura di verso, e che, specifica Grünbein, è una qualità peculiare ai tedeschi, come chiarisce poi con le parole che seguono, “WIE DAS DEUTSCHE SAGT”; la frase, scritta tutta in maiuscolo, è posta ben in evidenza in apertura dell’ultima quartina, in simmetria con il GRAUZONE MORGENS iniziale. E’ una tenacia in sordina, un fermento ancora trattenuto e celato alla vista, che resta negli spazi assegnati.

Ed è infine proprio al terz’ultimo verso che si incontra l’unico verbo di moto, l’unica azione effettiva, anche se non reale, di tutta la lirica, quell’andare “contro il mal di testa e il / ronzio degli impianti di / filtraggio dentro di noi”<sup>93</sup>; tuttavia non si tratta di un attacco diretto e frontale, bensì di un andare obliqui, in diagonale, perché, sembra dire Grünbein, contro un antagonista inafferrabile e presente ovunque è possibile solo un’opera di costante erosione, un’opposizione, appunto, tenace e continua, ma per così dire “laterale”, dimessa, sfuggente.

### **2.3 *Trilce, César***

Ad aprire la seconda parte è la poesia *Trilce, César*, una lirica di 57 versi che non hanno uno schema metrico regolare e che sono suddivisi in 7 strofe di lunghezze molto diverse, brevi le prime quattro (4,6,2,3 versi), molto più lunghe le altre tre. Anche qui la scansione è via via affidata, come spesso in Grünbein, ai vocaboli allitteranti, come “Gleich ... Geht ... gelangweilt” ai versi 3 e 4, o “Bibliotheken ... Blicke” al verso 5, mentre gli enjambements contraddistinguono la maggior parte dei passaggi tra un verso e l’altro e tutti quelli tra le strofe; due sono enjambements morfologici, miet- / schuldig ai vv. 25-26, con doppio senso giocato sull’omofonia tra la radice verbale “miet-“ e la preposizione “mit”, e selbst- / vergessen ai vv. 46-47.

La struttura risulta tuttavia chiaramente bipartita sia se la si considera da un punto di vista tematico, con una cesura costituita da un cambio di scena che distingue i primi 33 versi dagli altri 24, sia sul piano formale, in quanto il verso conclusivo della prima parte ripete simmetricamente, mettendola tra parentesi, l’esclamazione del titolo, che così apre e chiude un segmento narrativo; poi però Grünbein non va subito a capo, bensì aggiunge ancora dopo il punto un “Ich”, soggetto di una frase che prosegue nel primo verso della strofa successiva e che, come vedremo, diventa singola voce narrante rispetto alla corallità delle righe precedenti.

---

<sup>93</sup> Anna Maria Carpi, *op. cit.*, p. 9



Il titolo richiama espressamente il nome del poeta peruviano César Vallejo e quello della sua seconda raccolta, *Trilce*, pubblicata nel 1922. I due nomi, tuttavia, sono posti da Grünbein nella forma di un'esclamazione che ricalca la formula del saluto dei romani al proprio imperatore, e si rivelano dunque evocazione e dedica insieme, ulteriore segnale di quel rapporto intertestuale che proseguirà ancora più esplicito nel corso dell'opera successiva dell'autore.

Il messaggio della raccolta *Trilce* e la sua tematica ruotano attorno a due aspetti fondamentali legati all'esperienza vissuta dal poeta rivoluzionario sudamericano: il sentimento di reclusione, reso concreto dall'esperienza del carcere, e il desiderio di tornare alla casa paterna, di ricostituire il mondo perduto degli affetti familiari. Le liriche della raccolta di Vallejo, semplicemente numerate e senza titolo, si fondano e si sviluppano sui due nuclei contrapposti del ricordo di un passato sereno e sicuro nei luoghi dell'infanzia, da un lato, e, dall'altro, nella dimensione oscura della segregazione prima, e poi dell'esilio, vissuti nel presente.

Grünbein trasferisce nella prima parte della sua lirica, banalizzandolo, questo senso di immobilità e costrizione, rappresentando un ambiente asfittico e devitalizzato, sospeso in un tempo indefinito<sup>94</sup> e in uno spazio ovattato dove anche l'impulso verso l'esterno, verso il viaggio, non può che essere percepito come velleitario e irrealizzabile:

An manchen Tagen wußten wir einfach  
nichts Bessres zu sagen als  
‘Gleich passiert’ oder ‘Geht  
schon in Ordnung...’ gelangweilt in

überheizten Bibliotheken wo unsere Blicke  
bevor sie glasig wurden wie  
Rauchringe schwebten  
unter den hohen Kassettendecken  
alexandrinischer Lesesäle. Die  
meisten von uns

wollten fort (nach New York oder  
sonstwohin): Studenten mit

komisch flatternden Stimmen  
gescheiterte Pläne umkreisend immer im

---

<sup>94</sup> - Friedhof und/oder Bibliothek [...] können dann für Momente eine Enklave sein, weil sie sich quasi außerhalb der Regungen der Zeit befinden. - Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*, op. cit., p. 33

Aufwind und manche vor  
melancholische Anarchie süchtig  
nach neuen Totems, Idolen  
gestriger Revolutionen und dem  
zum x-ten Mal  
akupuntierten Leib der Magie. Man kam  
ziemlich billig wenn man den ganzen Tag  
dort verbrachte (besonders  
im Winter) zwischen den  
kurzen Pausen allein  
mit seinen postlagernden Sorgen miet-  
schuldig, die Stille wie  
Nervengas aus den Büchern  
saugend all dieser  
sanften Bestien (...) und manchmal  
gab es selbst dort im Einerlei  
dieses Treibhausklimas ein wenig  
lebendige Überraschung –  
(Trilce, César!). Ich

erinnere noch genau eines Nachmittags  
im Sommer das  
raschelnde Zwielflicht als ich  
beim Scheißen aus seiner Nebenzelle der  
Bibliothekstoilette  
gedämpftes Atmen und Stoß auf Stoß  
schnell sich steigern hörte: mein Herz  
flog plötzlich auf und ich  
erschrak wie ein ganzer  
Schmeißfliegenschwarm vor dem

Liebesspiel zweier Männer die stumm  
aneinander arbeiteten  
schwitzend und selbst-  
vergessen wie fremde  
kentaurenartige Wesen auf einer  
überbelichteten Fotografie.  
Schwer zu vergessen mit welcher  
Erleichterung sie nachher

Frischgekämmt jeder  
hochrot und mit cremigem Teint  
einzeln an mir vorübergehen und nur  
ein Augenzwinkern (durch mich  
hindurch) verriet mir:  
Sie hatten sich kennengelernt.<sup>95</sup>

La scelta dei termini evidenzia dunque la staticità, la fissità (gli sguardi che diventano vitrei) e la circolarità viziosa (Blicke / [...] wie / Rauchringe schwebten / [...] gescheiterte Pläne umkreisend immer im / Aufwind) di una vita regolata e condizionata come quella degli organismi vegetali in una serra, incapaci di qualsiasi movimento, nello scorrere uniforme e monotono dei giorni in attesa di un cambiamento che non arriva (il “Gleich passiert” al verso 3)<sup>96</sup>.

Anche quel “Geht schon in Ordnung” si richiama forse all’ultimo, desolato verso della poesia LXI di *Trilce*, nella quale il protagonista, tornato a casa dopo molto tempo, di fronte alla dimora abbandonata e in lutto, conclude dicendo:

Dormono tutti per sempre  
e così profondamente che infine  
il mio cavallo piega stanco anche lui  
la testa e nel sonno, ad ogni inchino, dice  
che va bene, va tutto molto bene.<sup>97</sup>

A differenza di Vallejo, però, non c’è traccia in Grünbein di quel senso di tragicità per la perdita dell’unità familiare e dell’unico, sicuro asilo rappresentato dalla casa natia; nel primo il movimento tende sempre al ritorno verso il luogo conosciuto degli affetti familiari, e, più in generale, umani; nella lirica del poeta tedesco, al contrario, il viaggio sognato è verso luoghi lontani, al di là del mare, “New York o altrove”, purché liberi da quei vincoli che trattengono la persona come ancorata al suolo:

[...] ...sobald ich mich fortdenken konnte von Dresden, wollte ich nach New York ... um den Osten zu überwinden, und mit ihm den Westen<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Durs Grünbein, *Trilce, César, Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., pp. 31,32

<sup>96</sup> Frasi come questa, che segnalano la mancanza e l’attesa di un avvenimento, si ripetono nei diversi testi: abbiamo visto poco sopra quell’”alles passiert”, dove in realtà non succede nulla, e ancora si trovano ad esempio “Nichts los heut” in *Nullbock*, o “Soviele Tage in denen sich / nichts ereignete” in *Nimm es an!*.

<sup>97</sup> *Poesie, di César Vallejo*, traduzione, studi introduttivi e bibliografia di Roberto Paoli, Lerici, Milano, 1964, p. 77

<sup>98</sup> Durs Grünbein, *Manhattan Monolog*, in: *Galilei*, op. cit., p. 131

Qui come in un'altra poesia di *Grauzone morgens, Grund, vorübergehend in New York zu sein*, la città americana è il simbolo, oltre che della libertà, soprattutto del movimento vitale e delle infinite possibilità, è il luogo in cui le cose succedono; New York catalizza desideri e aspettative, è l'organismo pulsante opposto alla rigidità del mondo della ex Germania Est, come scrive anche Elke Sturm-Trigonakis:

Doch bereits in *Grauzone morgens* [...] ist New York präsent als ein Kristallisationspunkt des Anderswo, als Utopie, als Summe all dessen, was Dresden bzw. alle dem Dichter zugänglichen Eigenorte nicht sein können [...] New York fungiert in diesen beiden Beispielen als Projektionsort aller Sehnsüchte, als stadtgewordener Mythos von individueller Freiheit und Kosmopolitismus und Großartigkeit, als schärfster Kontrast zur Kleinbürgerlichkeit und Gleichmacherei in der DDR.<sup>99</sup>

La poesia, tuttavia, non si esaurisce nella rappresentazione di questo ambiente in letargo: in chiusura della prima parte Grünbein fa presagire, con la “lebendige Überraschung” del penultimo verso, un'irruzione di vitalità che sarà il tema della seconda metà del testo: la polarità è esemplificata fin da subito dalla connotazione “im Sommer”, che risalta in posizione isolata al verso 35 rispetto all' “im Winter” posto all'inizio del verso 23, e dal movimento rapido impresso a tutta la seconda parte (vv. 39-40, con una serie di termini allitteranti, “[...] Stoß auf Stoß / schnell sich steigern”); tuttavia la prosecuzione della lettura rivela che la sorpresa annunciata al verso 32 è meschinamente ridotta all'imprevista e inattesa scoperta di un rapporto omosessuale consumato nei bagni della biblioteca, dunque ad un evento limitato alla sfera privata collocato in un contesto squallido e del tutto impoetico<sup>100</sup>.

Il contrappunto tra la stagnazione generale e lo scompiglio momentaneo vissuto da chi narra è ben evidenziato anche formalmente nel passaggio dal “wir” utilizzato fin dal primo verso e rafforzato dai successivi aggettivi e pronomi in prima persona plurale, “unsere” (v. 5), “uns” (v. 10), e dall'impersonale “Man” al verso 20, a quell' “Ich” che chiude la prima parte, ultima parola del verso 33, poi ripetuta ai versi 36 e 41, sempre in posizione finale.

Anche il richiamo alle figure mitologiche, frequente in Grünbein fin da questi suoi primi lavori, offre un ulteriore piano interpretativo: l'assimilazione della coppia maschile alla figura dei centauri,

---

<sup>99</sup> Elke Sturm-Trigonakis, *op. cit.*, pp. 400-401

<sup>100</sup> Scrive ancora la Sturm-Trigonakis: - Homosexualität in der staubigen Atmosphäre der Bibliothek – das bedeutet Anarchie, persönlicher Aufstand gegen das System, verbunden mit dem Namen von César Vallejo, der seinerseits als engagierter politischer Mensch und als Dichter ein Revolutionär wider alle Systeme war. Mit dieser Szene zeigt Grünbein ‘kleine Flüchte’ aus der DDR, solange die Emigration ein ferner Traum war. - *Ivi*, p. 401

oltre al primo livello di rappresentazione immediata indotto dalla plasticità dell'immagine, ne contiene un secondo, ancora una volta intertestuale, legato al commento hölderliniano dei frammenti di Pindaro, *Das Belebende*, in cui queste creature mitologiche incarnano lo spirito del fiume, della corrente che si apre con impeto la strada tra le rive rocciose e dà inizio alla vita. Vigorosi e irruenti, i Centauri sono proprio coloro che hanno impresso il movimento vivificante alle acque chiuse dello stagno<sup>101</sup>. Naturalmente tale copiosità di riferimenti suona tanto più stonata in quanto inserita in un contesto del tutto improprio, che ridicolizza in questo modo il cambiamento a lungo atteso, lasciando intendere che il rovesciamento della situazione cristallizzata rappresentata nella prima parte non può essere altro che un momentaneo, intimo stupore, in una condizione in cui appaiono ancora irrealizzabili avvenimenti capaci di rimettere in movimento un meccanismo inceppato e che non fa altro che girare a vuoto su se stesso. Lo stagno metaforico cui rimandano i "kentaurenartige Wesen" è così denso e paludoso che si è richiuso ingoiando il sasso.

## 2.4 *Belebter Bach*

mit alten Autoreifen, Glas,  
Sperrmüll und der Attrappe  
eines kleinen Wehrs

aus Zellophan und Schrott,  
in dem inmitten Schaums  
auf einem Ölfilm ausgesetzt

ein grüner Badefisch sich  
zwischen Zweigen schaukelnd  
leicht um seine Achse dreht.

Kommt  
Wellem klaren Wassers, kommt.

---

<sup>101</sup> L'impetuosità della corrente è incarnata anche da Ocíroe, figlia del centauro Chirone e della ninfa Cariclo, il cui nome significa appunto "che scorre veloce". L'episodio è narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, che sono un riferimento frequente per Grünbein: "[...] filia Centauri, quam quondam nympha Chariclo, / flumini in rapidi ripis enixa, vocavit / Ocyrhoën."

*Belebter Bach* si trova nella sezione IV di *Grauzone morgens*, quella che si apre con il ricordo dell'uccisione di Garcia Lorca e le cui liriche ruotano in buona parte intorno al tema della morte, del degrado e dell'inquinamento della natura, rappresentata da un paesaggio fatto di rifiuti e talvolta, come in questo caso, trasformata in un mondo di elementi artificiali e di scarto; cito di seguito alcuni passaggi di altre quattro delle undici poesie di questa parte:

[...] über  
Müllhalden mit dir zu  
schlendern. [...] <sup>102</sup>

[...]  
Bahnhofstauben pickend zwischen  
Resten Kekes und Brot, Ölschlieren, [...]  
[...]  
wirbelt Dreck am Boden auf [...] <sup>103</sup>

[...] weichst  
Mülltonnen und Stapeln von  
Bierkasten aus und vor all  
diesen Abrißhäusern und  
öden Garagenhöfen [...] <sup>104</sup>

[...]  
zwischen leeren Pilsner-  
flaschen, Fetzen von  
Packpapier, Kotzelachen

Konfetti und Plastik-  
sitzen zu öd  
darauf Platz zu nehmen: [...] <sup>105</sup>

*Belebter Bach* è composta da tre strofe di tre versi ciascuna più due versi conclusivi, il penultimo monosillabico (“Kommt”); la loro cadenza varia anche in questo caso ed è principalmente il risultato della scelta di termini allitteranti o assonanti, a volte consecutivi come “Belebter Bach”,

---

<sup>102</sup> Durs Grünbein, *Ohne Titel*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 62

<sup>103</sup> Durs Grünbein, *Tauben*, *ivi*, p. 65

<sup>104</sup> Durs Grünbein, *Fast ein Gesang*, *ivi*, p. 69

<sup>105</sup> Durs Grünbein, *Olé*, *ivi*, p. 76

“alten Autoreifen” e “zwischen Zweigen”, o finali di due versi successivi come “Schrott” (v. 4) e “Schaums” (v. 5), o ancora alternati come nel verso di chiusura “Wellen klaren Wassers kommt.”

Il titolo è parte integrante e fondamentale della poesia, in primo luogo perché il verso iniziale “prosegue” il discorso appena introdotto cominciando con una preposizione, “mit”, scritta con la lettera minuscola; poi perché tutta la lirica si spiega a partire dall’indicazione contenuta nei due termini dell’intestazione, che forniscono una collocazione precisa agli elementi elencati e descritti nel corpo del testo. Vi è inoltre una specie di segnale di inizio e fine nell’indicazione dell’acqua che scorre, espressa nel titolo dal sostantivo “Bach” e, nell’ultimo verso, da “Wellen klaren Wassers”, come a delimitare l’ammasso di rifiuti che riempie le tre strofe della poesia. Questa immagine è anche, come vedremo, una raffigurazione che traduce in termini concreti sia lo stato d’animo dell’autore, sia la situazione storica di quel periodo, il desiderio che ogni intralcio venga spazzato via e ogni argine travolto.

L’imperativo esortativo degli ultimi due versi li stacca nettamente dal resto della lirica e li distingue sia dal punto di vista lessicale, sia semantico: nel titolo e nelle tre strofe sono infatti enumerati una serie di oggetti, in particolare manufatti e residui industriali, in una successione di termini (aggettivi e sostantivi) in stile nominale; non è presente alcun verbo fino alla fine del sesto verso, dove peraltro troviamo espressa, con il participio passato “ausgesetzt”, non un’azione, ma una situazione statica; il verbo si riferisce al pesciolino di plastica di cui si parla subito dopo, e a cui è rivolta tutta la terza strofa. Il giocattolo da bagno è il soggetto dei due verbi contenuti in questa “terzina” ed è l’unica presenza che sembra animarsi nella totale immobilità dell’ambiente che lo circonda; le azioni rappresentate esprimono tuttavia entrambe un moto circoscritto e ripetitivo di oscillazione e di rotazione perpetuamente uguale, come indicano le voci “schaukelnd” e “sich / ... / leicht um seine Achse dreht”, in accordo con il tono di fondo e l’impronta di tutta la raccolta poetica.

Questo stesso dondolio si può ritrovare anche nella lirica *No. 3*, in cui le figure umane, cioè gli operai che puliscono i vetri dei grattacieli, sono assimilate a ragni, “Spinnen von fern wie sie an / speichelsilbrigen Fäden hängen”, sospesi anch’essi nel vuoto quasi immobili o impercettibilmente oscillanti:

Reglos für Augenblicke ähneln sie  
Spinnen von fern wie sie an  
speichelsilbrigen Fäden hängen oder

Matrosen in blitzender Takelage vor  
Hochhausfenstern, die das Licht

gegenüberliegender Hochhausfenstern spiegeln,

Fassadenkletterer in derselben nervösen

Schwingungsstille wie das

kaum merkliche

Flimmern des Iris beim Aufblick.

Später sieht man aus Stahlseilen

feingeknüpft ihre Kokons

hoch über Straßenschluchten gehängt,

die gespenstischen Schaukeln.

Kein Wunder, daß sie so leicht sind.

Was für seltsame Lebewesen

in diesem kalten Monat November.<sup>106</sup>

Anche qui ciò che, visto da lontano, richiama il mondo della natura, si rivela essere opera artificiale e prodotto della tecnica, ciò che sembra organico è in realtà materia inerte: i “fili argentei di saliva” sono “cavi d’acciaio”, i “bozzoli” “spettrali altalene”<sup>107</sup>; in un paesaggio freddo e geometrico fatto di alti e anonimi caseggiati, blocchi lisci e regolari di vetro e cemento, il loro penzolare leggero e appena accennato è l’unico segnale di movimento, con un rimando anche in questo caso al mare aperto richiamato dai “marinai nel lampeggio d’alberi e sartie” del verso 4.

A differenza di *No. 3*, però, dove i contorni sono netti e lineari e gli elementi presenti sono inseriti o sospesi in spazi vuoti (“hoch über Straßenschluchten gehängt”), in *Belebter Bach* si procede per accumulazione, tanto dei vocaboli quanto degli oggetti che essi designano, fino ad arrivare all’ostruzione del percorso: dai “vecchi copertoni”<sup>108</sup> accatastati, allo sbarramento d’immondizia, alla “minuscola diga / di cellophane e rottami”<sup>109</sup>, all’intreccio dei rami in cui è incastrato il pesciolino da bagno.

Per questo l’invito finale, con la ripetizione del verbo di moto “kommt”, la cui efficacia è ulteriormente amplificata dall’accostamento con “Wellen”, si contrappone con forza alla staticità e agli sbarramenti dei nove versi precedenti; allo stesso modo le “onde d’acqua chiara”<sup>110</sup> sembrano

---

<sup>106</sup> Durs Grünbein, *No. 3*, *ivi*, p. 34

<sup>107</sup> Anna Maria Carpi, *A metà partita*, op. cit., p. 23

<sup>108</sup> *Brioso ruscello*, in: *Nuovi poeti tedeschi*, a cura di Anna Chiarloni, Einaudi, Torino, 1994, p. 269

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 269

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 269



spazzare via tutto ciò che ostacola e intralcia il loro scorrere infinito, e purificare così l'alveo del ruscello da sporcizia e liquami.

La lirica, come si è detto in precedenza nelle già citate osservazioni di Peter Hamm e dello stesso Grünbein, rappresenta un ambiente naturale che non è più soltanto degradato, ma ormai quasi completamente sostituito nelle sue componenti da elementi artificiali, e per di più di scarto:

Allgegenwärtig sind in diesen Gedichten aber die Synthetics, sie sind das schlechthin Beherrschende und haben die Wirklichkeit in eine "Wirklichkeit aus 2ter Hand" verwandelt<sup>111</sup>

[...] tatsächlich lebt, wer am Ende des zwanzigsten Jahrhundert schreibt, auf Müllhalden künstlicher Paradiese ausgesetzt, in einer Wildnis, die nur noch aus Artefakten besteht.<sup>112</sup>

E' da notare che per indicare la posizione di chi vive alla fine del ventesimo secolo Grünbein utilizza la stessa voce verbale, "ausgesetzt", che nella poesia si riferisce al pesciolino, cioè, come abbiamo visto, da un lato all'unica cosa che appare essere dotata di una qualche forma di vitalità prima dell'arrivo della corrente che si fa largo tra i cumuli di rottami e rifiuti, dall'altro, però, ad un corpo rimasto bloccato in una posizione sospesa e il cui movimento è soltanto passivo e meccanico, ancora una volta in linea con l'andamento che caratterizza l'intera raccolta.

Il testo si può comprendere anche nell'ambito del moderno "Naturgedicht", che si presenta generalmente come un "Warngedicht", un allarme di fronte alla constatazione della graduale scomparsa degli elementi costitutivi di un ecosistema e della loro sostituzione con materiali improduttivi e inquinanti; i singoli oggetti, che si sono mano a mano depositati fino a costituire essi stessi il "brioso ruscello" del titolo, vengono passati in rassegna, quasi inventariati come aveva fatto poco meno di quindici anni prima Rolf Dieter Brinkmann nella sua poesia *Landschaft*:

1 verrußter Baum,  
nicht mehr zu bestimmen  
1 Autowrack, Glasscherben  
1 künstliche Wand, schallschluchtend  
  
verschiedene kaputte Schuhe  
im blätterlosen Gestrüpp

---

<sup>111</sup> Peter Hamm, *Aus der Gegengeschichte*, op. cit., p. 134

<sup>112</sup> Durs Grünbein, *Ameisenhafte Größe*, op. cit., p. 16

„was suchen sie da?“

1 Essay, ein Ausflug in die Biologie  
das Suchen nach Köcherfliegenlarven, das gelbe

Licht 6 Uhr nachmittags

1 paar Steine

1 Warnschild „Privat“

1 hingekarrtes verfaulten Sofa

1 Sportflugzeug

mehrere flüchtende Tiere,  
der Rest einer Strumpfhose an  
einem Ast, daneben

1 rostiges Fahrradgestell

1 Erinnerung an

1 Zenwitz<sup>113</sup>

Gli accostamenti tra alcune liriche dei due autori non sono nuovi, specialmente per quanto riguarda la produzione iniziale di Grünbein, e più di una poesia di quest'ultimo viene indicata con la definizione di "Lirica del quotidiano"; ma come appare evidente, dal "quadro" di Brinkmann manca la prospettiva dell'arrivo di correnti limpide e vivaci, quella "finestra" aperta verso gli spazi ampi e mobili del mare richiamati dalla presenza del pesciolino colorato in *Belebter Bach*, e dei marinai in *No. 3*. Markus Fischer mette brevemente a confronto una diversa coppia di liriche, *Die Konservendose* di Brinkmann, e *Eine einzige silberne Büchse* di Grünbein, poesia che chiude il primo capitolo di *Grauzone morgens*; ecco le sue conclusioni:

Die Anfänge Durs Grünbeins stehen im Zeichen der sog. Alltagslyrik. Sein Gedicht *Eine einzelne silberne Büchse* (*Grauzone morgens*, S. 26), das eine weggeworfene Sardinienbüchse zum Gegenstand hat, ist ganz im Ton dieser literarischen Strömung der siebziger Jahre gehalten. Während aber Rolf Dieter Brinkmann beispielsweise in seinem Gedicht *Die Konservendose* auf jede Poetisierung des alltäglichen Dinges verzichtet – "(...) was // hat das zu be- / deuten, fragte / er, sie gab ihm / darauf keine Ant- // wort (...)" –, steigert

---

<sup>113</sup> Rolf Dieter Brinkmann, *Landschaft*, in: *Nuovi poeti tedeschi*, op. cit., p. 154

Grünbein die Realität dieses weggeworfenen Müllobjekts, das er zunächst als “ziemlich / bedeutungsarm“ (Grauzone morgens, S. 26), charakterisiert, durch die ästhetisch überhöhenden Schlußverse: “sie allein / unter so vielem Strandgut / im Landesinneren hält schon // was dieser Morgen an Schönheit verspricht“ (S. 26). [...] Allein die Sardine evoziert durch ihre Farbe (nicht grau, sondern silbern) und durch ihren natürlichen Lebensraum, das Meer, etwas, das diese Grauzonn Landschaft durchbricht: Schönheit und Weite. So wird das Alltagsgedicht über eine weggeworfene Konservenbüchse bei Grünbein zu einem Poem auf die Schönheit der Freiheit.<sup>114</sup>

Allo stesso modo l'enumerazione di *Belebter Bach*, in parte così vicina al paesaggio di Brinkmann, viene alla fine sopraffatta da un movimento che apre e libera: come in *Eine einzelne silberne Büchse*, anche qui vi è un richiamo alla vastità del mare e alla fluida mobilità delle acque, mentre l'ambiente artificiale ricostituito dalle cose buttate via, nella sua ingombrante e prosaica staticità, viene ancora animato nei versi finali dalla brezza leggera e purificato dalla corrente limpida; la piccola diga di materiali indistruttibili, blocco apparentemente inamovibile e perenne, non può resistere all'impeto delle onde che improvvisamente la travolgono. Come dire, insomma, che l'ambiente opprimente che si legge nelle pagine di *Grauzone morgens* e che investe ogni aspetto della realtà non può sottrarsi ai mutamenti che sembrano seguire le leggi fisiche naturali e che ad un certo punto, allo stesso modo di un fiume in piena, non sono più arginabili.

---

<sup>114</sup> Markus Fischer, „Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen“ *Zur Großstadtthematik im Werk Durs Grünbeins*, op. cit., p. 27

### 3. Onde e geometrie

Da queste ultime liriche citate da *Grauzone morgens* emergono, ancora in forma implicita, alcuni elementi costitutivi del pensiero di Grünbein, su cui si fonderanno la sua riflessione critica tanto quanto la produzione poetica: in *No. 3* sono il vuoto da vertigini (“hoch über Straßenschluchten gehängt”), il silenzio ipnotico (“Schwingungsstille”), le forme squadrate, che non sono altro che la rappresentazione di un mondo esclusivamente razionale e concreto, indicato come spettrale, inerte, privo di vita e di contenuto. Ad essi si contrappongono gli ammassi di sporcizia e le correnti d’acqua di *Belebter Bach* e *Eine eizige silberne Büchse*: i primi, al di là del loro essere innanzi tutto delle cataste di rifiuti e scarti maleodoranti, diventano per l’autore anche un rimando a qualcos’altro, il simbolo dell’insieme dei resti di una civiltà, come Pompei sepolta dal Vesuvio; sono cumuli di memorie, benché sparse e frammentarie, sono i relitti portati dalla corrente con cui il naufrago ricostruisce qualcosa di nuovo. L’ambiente fluviale e marino, invece, compare sempre sotto il segno del movimento, dell’energia e della vitalità: inizialmente è rappresentato ancora spesso da esseri legati e sospesi, come il “Badefisch” di *Belebter Bach*, o i marinai appesi alle sartie in *No. 3*, o ancora costretti, come le sardine già citate in *Eine einzige silberne Büchse*; poi diventa però sempre più potente, come un fiume in piena o il mare, di cui si mettono in evidenza la vastità, la profondità, la ricchezza; l’acqua in tutte le sue forme, per Grünbein, dà corpo e vita, è capace di rompere dighe e barriere, se queste ostruiscono il suo corso, ma anche di custodire e trasportare i materiali con cui ricostruire qualcosa di nuovo. In questo si presta a diventare l’immagine di ciò che è la Poesia, capace di “animare la cose”<sup>115</sup> e dare vita a forme altrimenti vuote, di superare i confini, di viaggiare nel tempo e portare un messaggio anche molto lontano.

---

<sup>115</sup> “Bei ihm wird alles beseelt”, dice Grünbein a proposito di Mandel’stam nel già citato colloquio con Helmut Böttiger, in: Helmut Böttiger/Durs Grünbein, *op. cit.*, p. 79

### 3.1 La vitalità dell'acqua

Questa indicazione della forza in qualche modo “sovversiva” dell'acqua, insieme all'invito dell'autore alla natura affinché si riappropri dei suoi spazi, nonché il desiderio di riuscire a rimuovere ciò che ostacola il corso libero e naturale delle cose, è espresso anche altrove in versi come quelli contenuti in *No. 8*, lirica inserita nel secondo capitolo, lo stesso di *Trilce, César e An der Elbe*:

Dieses Staunen wie hell selbst die  
abgeschiedensten Vorstadtwege  
in einer Neuschneenacht liegen –  
da war sie wieder  
die untrüglichkeit des Haikus.

Oder ein andermal Meister Bashô als dieser  
bleiern sich windende Fluß  
die Elbe

Kloake mit ihren wenigen quellebendigen

Wirbeln längst ölgeworden doch  
eines Morgens wieder entufert lag –  
Diese Freude der Überschwemmung! Diese

plötzlich so unscheinbar eingebetteten  
Brücke! Es war als irrten  
die Landungspontons strudelnd in Seenot  
Möwenspähtrupps zogen  
an weichen Vorgebirgrändern vorbei und die

Regenfluten brachten das Einerlei des  
verdammten Elbtalkessels zum  
Brodeln. Nicht war: eine seltene Suppe.

Denk nicht ich sei gehässig Bashô. In mir  
ist nicht einmal was übrig blieb  
von >alten Soldatenträume< kein >Sommergras< -

lauthals zu sein: ich habe es satt so ganz  
gramgesättigt zu leben von einem  
undurchdringlichen Augenblick an den

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

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

(Wie das den tag füllt: die alten  
Alarmrituale der Straßenbahnen und  
Mittagssirene der ganze Lärm der abends  
längst aufgelöst ist in ein  
beliebiges Nichts.) Denn so regelmäßig

arbeiten der Kühlschrank mein Herz und  
am Fenster  
magisch die beinereibende Fliege daß es  
fast scheint alles sei jetzt im  
Einklang Matsuo – irgendein zen-  
buddhistischer Witz und die letzten  
Redensarten ringsum wie  
Speisereste verteilt.<sup>116</sup>

L'Io lirico si rivolge in questo caso a Matsuo Bashô, il poeta di haiku cui si è già accennato riguardo alle poesie del capitolo *III Glimpses and Glances*, secondo quell'approccio intertestuale che gli è da sempre congeniale; fin dai primi versi "dialoga" con lui quasi confidandogli, certo di essere compreso, quei momenti emblematici in cui una scena semplice, una manifestazione naturale, provocano un'emozione intensa nell'animo di chi osserva: dapprima il chiarore delle vie imbiancate di neve fresca al verso 3, poi la forza irresistibile del fiume. Ancora una volta, sulla massa melmosa e oleosa in cui si è trasformato il corso d'acqua torna a prevalere la natura con le sue leggi spesso

---

<sup>116</sup> Durs Grünbein, *No. 8*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., pp. 39-40

irriguardose delle costruzioni dell'uomo, come i ponti quasi sommersi e i barconi trascinati via nei gorgi della corrente; ancora una volta, come nel mito dei centauri, l'uniforme immobilità del paesaggio, quello dell'ambiente, ma anche quello umano, viene messa in subbuglio da un evento naturale; lo straripamento, una circostanza che di per sé è in realtà dannosa e a volte catastrofica, in Grünbein è dunque di nuovo innanzi tutto sinonimo di pienezza e vitalità, di ripresa del movimento e spinta in avanti, quasi stessimo parlando non dell'Elba, bensì del Nilo che inondando le terre le rende fertili; ma l'esondazione è anche, naturalmente, il superamento e la rimozione delle barriere imposte:

“Freude der Überschwemmung”, so steht es im Gedicht, und es bedeutet Freude an der Grenzüberschreitung, Freude an der Grenzverletzung.<sup>117</sup>

La gioia è tanto maggiore quanto più l'evento è sorprendente e eccezionale, giunto inatteso e capace di mandare all'aria un sistema di contenimento che sembrava insuperabile e immutabile nel tempo:

Die ersehnte Grenzüberschreitung zeigt sich im Gedicht *No. 8*, in dem das lyrische Ich seine Faszination von der "Untrüglichkeit der Haikus" gegenüber Meister Bashô zum Ausdruck bringt, indem es eine beobachtete Entgrenzung eines scheinbar so festgefügtten Laufs schildert [...] Die Freude wird durch den der Grenzverletzung vorangehenden Zustand der Schwere, des Schmerzes und des Gestanks, wie er sich in den zitierten Versen zeigt, noch verstärkt.<sup>118</sup>

Il fiume limaccioso che si gonfia e ribolle di correnti e gorgi si fa metafora di un fermento imprevisto e inarrestabile, troppo esteso e dinamico per poter essere ancora contenuto; la compressione continuata di tutti gli elementi, come le persone nei vagoni del tram “gepanzert auf / engstem Raum”<sup>119</sup> o le parole inquadrare e spezzate da un automatico “a capo” nella prima poesia di *Grazuone morgens*, sfocia d'un tratto in un'espansione disordinata e travolgente “[...] (Hieß das nicht... / Entropie?)”<sup>120</sup>, che incurante trascina con sé tutto ciò che trova sul suo cammino.

L'affinità della corrente fluviale con la natura della poesia è spiegata dall'autore stesso, che pochi anni dopo la stesura di queste prime liriche racconta la propria formazione e l'esperienza di quel periodo in questi termini:

---

<sup>117</sup> Peter Hamm, *op. cit.*, p. 135

<sup>118</sup> Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm*, *op. cit.*, p. 23

<sup>119</sup> Durs Grünbein, *Die meisten hier...*, in: *op. cit.*, p. 17

<sup>120</sup> *Ivi*

[...] die Konstellation Pound-Hölderlin, die Erinnerung an die Götter in einer Welt ohne Götter: [...] Pound zu entdecken, kam einen Dammbruch gleich, einer totalen Öffnung. Alles Aufgestaute begann nun zu fließen. Eine späte Zeile von Hölderlin faßt diese Erfahrung wie ein Orakel zusammen: Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich hin, welches sich wie Asien ausdehnet ... Die zerfallenden Weltbilder, ihre Auflösung in ungeheure geographische Räume, das war es, was mich als einer Bewohner der Zone nach Draußen rief.<sup>121</sup>

La citazione da Hölderlin è contenuta in realtà nel brano conosciuto come “In lieblicher Bläue...” inserito da Waiblinger alla fine del suo romanzo epistolare *Phaëton*, e la sua attribuzione al poeta di Tübingen, per quanto plausibile, non ha un fondamento certo da un punto di vista filologico, data la mancanza del manoscritto a cui l’autore fa riferimento; quello che interessa però in questo caso è il richiamo sul piano filogenetico culturale e il senso di “parentela” di Grünbein con gli autori del passato, la sua affinità con loro nella percezione e nella rappresentazione della realtà, espressamente dichiarata nei saggi e nelle interviste<sup>122</sup>, quasi sempre cifrata nelle composizioni in versi. A due secoli di distanza dalle liriche del poeta svevo, però, la mitologia classica non trova più paralleli nel mondo naturale, ma anzi viene inserita negli elementi del quotidiano che più contrastano con essa, animando macchinari e materiali sintetici; così, anche la lirica dal titolo *An der Elbe* racconta di un’ebrezza antica di cui è andato smarrito persino il ricordo, sopraffatta e occultata dalla densa viscosità dei liquami e dall’indistruttibile compattezza dei policarbonati: Grünbein ricorre e attinge ancora una volta alla riserva dei miti del mondo greco arcaico e il gorgogliare dell’acqua si trasforma nel piacere delle tremila figlie del titano Oceano, divinità acquatiche legate alla fertilità a cui era assegnato il compito di portare i maschi a pubertà; l’inesausta forza generatrice rappresentata da queste creature divine, personificazioni dei ruscelli e delle sorgenti, appare in questa lirica del tutto annullata, come se non fosse mai esistita, come se, oltre al loro ricordo, fosse venuta a mancare del tutto anche la loro azione vivificante:

‘Wie gesagt... irgendwas scheint  
überschritten.’ Ich  
weiß nicht, doch  
streune ich manchmal ganz  
  
grundlos diesen vergifteten Fluß  
entlang, zähle

<sup>121</sup> Aris Fioretos und Durs Grünbein, *Gespräch über die Zonem, den Hund und die Knochen*, op. cit., p. 489 (sottolineature mie)

<sup>122</sup> Cfr. anche Helmut Böttiger, *Die Hölderlin-Linie. Gespräch mit Durs Grünbein*, in: *Sinn und Form*, 56, 2004/5



die Enten und un-  
 verwüstlichen Schwäne und dann  
     geschieht's, daß ich an all  
 diese Flußgötter denke (im Blick  
     den vorüber-  
 treibenden Unrat: Papierfetzen und  
     Blechkanister, etwas  
  
 Polystirol) als hätte es sie (die  
     Orgasmen der 3000  
 Töchter des Okeanos) überhaupt  
     nicht gegeben und  
     jeder Zufluß  
 wirft neue Blasen zartleuchtender  
     Chemikalien auf, an-  
     gewidert spucke ich von der  
  
 kahlen Uferterrasse herab, fühle  
     mich unbehaglich (der  
     'Held im Film') und  
 bewundere später ein Paar strom-  
     abwärts keuchender  
     alter Männer  
 beim Jogging.<sup>123</sup>

Ancora una volta l'ammasso di materiali inorganici sembra avere ragione in un primo momento di ogni processo naturale, in una contrapposizione – “vorübertreibender Unrat” vs. “Orgasmen der 3000 / Töchter des Okeanos” - che risalta nella lirica rispetto al filo del discorso perché, come già in altri testi, isolata dalla presenza delle parentesi; la superficie dell'acqua, che nell'immagine classica era increspata e mossa dalla frenesia proficua delle Oceanine, si è trasformata adesso sotto lo sguardo del soggetto lirico (“im Blick”) in una totale negazione di quell'attività, in un nastro trasportatore di rottami e sporczia che sembra rendere ormai neppure pensabile l'esistenza di qualcos'altro.

Le parole iniziali “irgendwas scheint / überschritten” designano ancora appunto soltanto un'apparenza, una sensazione, smentita poco più avanti dalla monotona realtà del paesaggio fluviale e dallo stato inerte degli elementi che lo compongono; e tuttavia qualche pagina più in là, nella

---

<sup>123</sup> Durs Grünbein, *An der Elbe*, in: *op. cit.* p. 35

citata *No. 8*, il superamento del limite, almeno quello fisico costituito dagli argini del fiume, avviene realmente ed è salutato con gioia (“Diese Freude der Überschwemmung!”) quale simbolo e preludio di quello più ampio dei confini e dei “muri”.

Proprio il fiume Elba rappresentava tra l’altro, com’è noto, nel suo tratto più a nord tra Wittenberge e Lauen, il cosiddetto confine tedesco-tedesco ed era quindi un emblema della divisione tra le due Germanie e una delimitazione geografica naturale difficile da oltrepassare, una spaccatura tra due mondi così lontani che Günther Kunert, in una sua lirica composta nella seconda metà degli anni Settanta, pur senza mai nominarlo, lo chiama “fließende Grenze” e lo identifica con il corso d’acqua che nel mondo antico delimitava il regno dei morti, lo Stige; come allora, così anche nel presente della Germania divisa andare ‘dall’altra parte’ equivale ad un passaggio irrevocabile, ad una trasformazione totale:

[...] Drüben ist drüben,  
und hier ist hier und der Bootsverkehr  
eingestellt längst.<sup>124</sup>

A questo aspetto di invalicabilità si riallaccia lo stesso Grünbein alcuni anni dopo, nei suoi appunti berlinesi dedicati all’inizio del nuovo millennio, ricordando come l’Elba sia stato anche storicamente l’ultima barriera sul lato orientale dell’Europa, una linea da non oltrepassare come le colonne d’Ercole per i navigatori del Mediterraneo; già l’imperatore Tiberio, dopo la sconfitta subita alcuni anni prima dai Romani a Teutoburgo, non voleva che se ne facesse neppure menzione, e anche nei secoli successivi essa ha rappresentato una specie di *finis terrae* nell’avanzata verso oriente:

Das Verbot, die Elbe von Westen her zu überqueren, es existiert also schon seit der Zeit des Augustus. Immer wieder hatte der Cäsar seine Legionären eingeschärft: bleibt weg von diesem Fluß, er wird euch nur Unglück bringen. Unsereiner kann (sich) dort nur verlieren. Wenn ich heute von solche Orakeln lese, muß ich an die lange Reihe seiner Nachfolger denken, die alle vom Westen her, vergeblich, den Übergang suchten. Es gab keinen Weg über die Elbe, der nicht mit Initiation, also Wandlung und Selbstaufgabe, bezahlt worden wäre. Von Karl dem Großen bis Adenauer haben das alle Geostrategen gewußt und sich lieber bedeckt, sprich westlich der Elbe gehalten. [...] Der Himmel und das meiste, was unter ihm brachliegt, sind auf beiden Seiten des Flusses gleich. Eine erdrückende Masse, vorwiegend in Grautönen, Landschaft in wenig einladender Formation, in Stellung gegangen gegen den wandernden Menschen.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Günther Kunert, *Die andere Seite des Styx*, in: *Poesia tedesca del Novecento*, op. cit., p. 311

<sup>125</sup> Durs Grünbein, *Das erste Jahr*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2001, p. 101

Nelle liriche l'approccio di Grünbein verso questo fiume così ricco di simboli e di riferimenti storici è tuttavia, anche quando è esplicito, meno diretto: con le sue sorgenti e la sua foce entrambe al di fuori della ex Repubblica Democratica, l'Elba rappresentava intanto la libertà di entrarvi e di nuovo uscirne senza impedimenti, al di fuori di quello schema rotatorio sempre uguale in cui sembra costretto, nella Germania Est prima del 1989, qualsiasi altro tipo di moto; nel suo fluire il fiume si comporta come un vero e proprio organismo in continuo movimento, sempre pronto a mostrare la propria energia e potenza sotto l'apparente docilità e lentezza della sua corrente resa densa dall'inquinamento: "Kloake mit ihren wenigen quellebendigen / Wirbeln längst ölgeworden doch / eines Morgens wieder entufert lag –".

Sulla sua superficie, racconta l'autore, si sono specchiate per secoli le bellezze architettoniche e artistiche di una città che veniva appunto definita "la Firenze sull'Elba", mentre nella seconda metà del Novecento quelle rive hanno restituito per decenni le immagini della devastazione e le ombre degli edifici in rovina, le "schmale abgebrochene Türme" di *No. 8*, e le "Brachflächen" che troveremo più avanti nel capitolo su Dresda; anche la vivace mobilità delle sue molecole veniva fiaccata dall'immissione continua di liquidi viscosi e residui d'ogni tipo, senza che questi riuscissero però ad impedire del tutto la "ribellione" dei flutti e la loro rapida invasione delle strade della città.

Sulla funzione di collegamento e trasmissione che i fiumi rappresentano si tornerà in seguito; l'acqua resta ad ogni modo di per sé in Grünbein elemento vitale per eccellenza, ambiente indispensabile per il proliferare di ogni nuova esistenza: dalle trasposizioni legate alla sfera mitologico-eroica dei primi scritti l'attenzione si sposta gradualmente, nelle liriche come nei saggi, al mondo naturale e biologico; nei versi iniziali di *Unten am Schlammgrund*, prima poesia del ciclo *Niemand's Land Stimmen* contenuto in *Schädelbasislektion*, l'acqua che sgorga rumorosa formando miriadi di bollicine è la fluttuante dimora che culla e avvolge le uova trasparenti della fauna ittica:

Auf den Boden gesunken  
Dieser warmen aquarischen Nacht,  
Ströme  
Von Luftblasen sprudelnd vor Augen  
(ein glasiges Perlen, ein Tanz  
Klebriger Laichkugeln  
in Mineralwasser lichtwärts)

[...] <sup>126</sup>

La forza trascinate di questo processo naturale è ancora una volta rimarcata da quello “Ströme” sistemato in posizione isolata e prominente al verso tre, subito attenuata dalla levità dell’immagine delle piccole bolle d’aria e dal movimento armonico delle tante sfere cristalline destinate a trasformarsi in breve tempo in una nuova schiera di innumerevoli esseri viventi.

Poco più avanti, nella quarta delle cinque poesie della stessa sezione, *Inside out outside in*, il liquido amniotico protegge delicatamente come un morbido e fluido nido un Io ancora *in nuce*, simile ad un essere acquatico piacevolmente coccolato e immerso in mari limpidi e caldi:

*Als ich noch ein Foetus war / Sperrte man mich ein  
Labyrinth der Plazenta / Hieß mein warmes Heim  
Wo ich schaukelnd fast ein Jahr / Über mir allein  
Wie auf Meeren trieb*

L’allusione continua alla libertà, alla bellezza, al movimento delle distese d’acqua e alla loro forza creatrice, evocate per mezzo di metafore che in *Grauzone morgens* si servono ora degli oggetti di uso quotidiano, come si è visto in *Eine einzige silberne Büchse* (la sardina = il mare) e *Badewannen* ([...] aller Dreck / aufgelöst in die Kanalisation / fortgespült muß unfehlbar / durch dieses enge Abflußloch), ora dell’osservazione del paesaggio che abbiamo appena trovato in *An der Elbe, No. 8* e *Belebter Bach*, si sposta dunque, nei testi della seconda raccolta poetica, alla sfera fisiologica connessa alla capacità riproduttiva, osservando quell’acqua di coltura in cui si sviluppa ogni nuova forma di vita; il concetto è reso di immediata evidenza, rispetto alla nostra lingua, dal lemma tedesco *Fruchtwasser* che contiene, nell’unione delle sue due componenti, l’idea del liquido fecondo e protettivo nonché, per associazione, quella dei corpi che “nuotano” liberamente in un piacevole tepore. La “beatitudine” della fase prenatale è ancora così descritta da Grünbein:

Kopfunter oder mit den Füßen zuerst wird man nun aus der schützenden Fruchtwasserwanne hinausgetrieben in diesen ungeheuren Raum. [...] Hinter geschlossenen Augen verschwindet das grenzenlose, das ozeanische Amnion, einziges Elysium, das ein Provisorium war. <sup>127</sup>

E’ certamente da notare, in particolare in questi ultimi due passaggi, come il grembo materno assuma per Grünbein le stesse caratteristiche positive delle distese d’acqua: esso viene descritto

<sup>126</sup> Durs Grünbein, *1. Unten am Schlammgrund*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 115

<sup>127</sup> Durs Grünbein, *Neun Variationen zur Fontanelle*, in: *Galilei*, op. cit., p. 251

come “ungeheuer Raum”, “grenzenlos”, “ozeanisch”, nonostante nella realtà sia invece uno spazio chiuso e delimitato che anzi si fa ben presto molto stretto per il feto che cresce. Queste riflessioni tengono occupato l’autore a lungo, e vengono proposte ripetutamente sia in prosa, sia nelle liriche; nei suoi testi Grünbein include spesso anche le proprie esperienze personali, come negli appunti in forma di diario sul primo anno del nuovo millennio, *Das erste Jahr*, in cui dedica molte pagine all’attesa e poi alla nascita della figlia, e ancora in *Una storia vera*, raccolta di liriche in cui racconta pensieri, sensazioni e avvenimenti legati alla sua prima paternità e alla nuova arrivata. La descrizione del momento in cui l’essere umano viene al mondo torna più volte nelle liriche, come nella già citata *Inside out outside in*, e poi ancora, all’interno di *Falten und Fallen*, nella quattordicesima poesia del ciclo *Variation auf kein Thema*, e in quella dal titolo esplicito *In utero*; il tratto che in generale le caratterizza è il momento dell’abbandono della nostra vita “acquatica”, cui pone fine un evento traumatico:

[...]

Geboren und abgeleckt, blau verfärbt im OP-Licht  
Schon vom ersten Schrei fast erstickt an der Luft  
Das Gedrängel im Unterleib war dein kurzer Prozeß,  
Dieser komische Akt der dich ausschloß als Zeugen,  
Dieser göttliche Einfall "Ein Kind! Ein Kind! [...]"<sup>128</sup>

[...]

Und alles fing so untröstlich an,  
Mit einem gellenden Schrei, als die Welt  
In die Lungen zog, rasselnd.  
Mit einem Schock (>Soviel Licht!<) [...]"<sup>129</sup>

Niemand berichtet vom Anfang der Reise, vom frühen Horror  
Betäubt in den Wassern zu schaukeln, vom Druck  
In der Kapsel, vom Augenblick, der sie sprengt. [...]"<sup>130</sup>

Di tutto questo non conserviamo alcun ricordo consapevole, siamo protagonisti ignari e, dice Grünbein, del tutto esclusi come testimoni, incapaci di poterne riferire in alcun modo; tuttavia, nel

---

<sup>128</sup> Durs Grünbein, 4. *Inside out outside in*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 129

<sup>129</sup> Durs Grünbein, *Variation auf kein Thema*, in: *Falten und Fallen*, ivi p. 266

<sup>130</sup> Durs Grünbein, *In utero*, in: *Falten und Fallen*, ivi p. 292

nostro inconscio sembra rimanere una traccia della vita intrauterina e del trauma della nascita che non viene mai completamente superato e che portiamo con noi insieme al desiderio di ritorno nel grembo materno, secondo la nota teoria elaborata negli anni Venti da Otto Rank. Da qui la definizione di “paradiso perduto”, quell’”einziges Elysium” temporaneo e di durata relativamente breve cui fa riferimento il nostro autore nel suo saggio *Neun Variationen zur Fontanelle*, e quel ritornare più volte nei suoi versi sul momento dell'espulsione da una sfera protetta e felice, insieme alle descrizioni sull'incanto e la ricchezza del mondo subacqueo. Quello che ci interessa è proprio quest'ultimo aspetto, vale a dire l'identificazione della vitalità con il movimento delle acque e con ciò che da queste viene sommerso o che resta celato nel profondo sotto la superficie.

### 3.2 Viaggio nel profondo

Abbiamo visto come molte riflessioni di Grünbein ruotino intorno a questo motivo dell'energia e della potenza delle acque, che sono certamente governabili, ma mai completamente contenibili; ad esso l'autore oppone quello dell'approccio esclusivamente razionale e “tecnico” che tenta di ridurre ogni aspetto umano a relazioni algebriche e a parametri definiti, come nelle tavole anatomiche della lirica *Schädelbasislektion*, che apre la raccolta omonima: “Was du bist steht am Rand / Anatomischer Tafeln.”<sup>131</sup>

All'interno di questa secondo lavoro di Grünbein si trova il menzionato ciclo di liriche che costituisce la parte II, dal titolo *Niemand's Land Stimmen*, quasi interamente dedicato ad un viaggio nelle profondità della terra e delle acque, che è allo stesso tempo un viaggio alla ricerca dell'Io.

Il trasferimento *sub limine* porta in un mondo in cui vigono categorie spazio-temporali diverse e che è privo dei riferimenti per noi consueti: dove non penetra la luce del giorno, infatti, che si tratti del sottosuolo o degli abissi marini, cambia la percezione delle forme e dei colori, e non c'è più differenza tra la fase diurna e quella notturna. Scrive ancora Grünbein in un altro scritto in prosa, dal titolo *Zeit der Tiefseefische*:

Für sie alle scheint, kilometertief unter Wasser, jedes Datum aufgehoben.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Durs Grünbein, *Schädelbasislektion*, I, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 101

<sup>132</sup> Durs Grünbein, *Zeit der Tiefseefische*, in: *Galilei*, op. cit., p. 241

e poche righe prima si era servito esplicitamente dell'immagine suggestiva delle acque profonde del mare per indicare l'insondabilità dell'inconscio:

Liegt es also an ihrer Unzugänglichkeit, ihrer topographischen Unvordenklichkeit, daß diese Gegenden so sehr auf den Raum des Unbewußten verweisen?<sup>133</sup>

In questa diversa dimensione del tempo, in un paesaggio dai contorni sfumati e irreali, ci introduce appunto la sezione *II Niemand's Land Stimmen*: questa parte, a differenza degli altri capitoli, non si apre subito con la prima delle cinque liriche che la compongono<sup>134</sup>, bensì elenca nella pagina accanto, dopo una citazione dal *Coriolanus* di Shakespeare, i titoli dei testi lirici in successione, disposti come i versi di una poesia:

*Niemand's Land Stimmen*

Unten am Schlammgrund  
In Tunneln der U-Bahn  
Vorm Fernseher die Toten  
Inside out outside in  
Begegnen ... demTag<sup>135</sup>

La sequenza dei titoli ci accompagna già di per sé in una discesa sotterranea che è anch'essa un viaggio in un mondo "al di là", o al di sotto, di quello diurno e quotidiano (ma anche all'interno dell'Io, dentro le sue pieghe più nascoste) con la risalita finale "incontro al giorno". Nella pagina successiva troviamo infine un'immagine che rappresenta figurativamente una seconda chiave di lettura, quella dell'indistinguibilità e dell'intercambiabilità dei singoli, l'altro elemento che ci accompagna nel percorso: è il profilo anatomico in bianco e nero di una testa umana, con le sue fibre muscolari e le nervature che si intrecciano tra loro, dunque una raffigurazione scientifica e universale, in quanto privata dei tratti somatici distintivi, dell'aspetto *sottocutaneo* dell'uomo.

I primi due versi della lirica *1. Unten am Schlammgrund*, citati poco sopra, ci portano sul fondo di una "warmen aquarischen Nacht", e il secondo attributo utilizzato, "aquarisch", che ritorna non a caso in un verso quasi uguale sei pagine dopo, al verso 70 di *2. In Tunneln der U-Bahn*,

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 241

<sup>134</sup> In realtà tra la lirica n. 3, e poi tra la quarta e la quinta, sono inseriti tre degli epitaffi che verranno poi raccolti in *Den teuren Toten*.

<sup>135</sup> Durs Grünbein, *Schädelbasuslektion*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 113

Dieser aquarischen Nacht<sup>136</sup>

è un neologismo che dà subito l'idea di un movimento rallentato e fluttuante, di un luogo, come il grembo materno o la terra ai primordi, dedicato al proliferare e al riprodursi della vita, dove milioni di uova, trasparenti e tutte uguali, si muovono nella loro affascinante danza verso la luce.

Il parallelismo tra la penetrazione-immersione reale sott'acqua o nelle viscere della terra, rappresentate dalla rete delle gallerie della metropolitana, e quella virtuale nei meandri della psiche umana, informa l'intero ciclo, che ai versi. 21-22 della prima lirica inserisce tra parentesi la “didascalia”:

(Langsame Kamerafahrt durch die Lakunen  
Eines gespaltenen Hirns).<sup>137</sup>

e nella poesia successiva, *In Tunneln der U-Bahn*, apre la quinta e penultima strofa con i versi:

Raschelndes Zwielight  
vorn Abstieg in eine Dunkelkammer  
Druckausgleich:  
Von lauwarm zu steinkühl,  
von blickfern zu hautnah,  
vom Außen ins Innen.<sup>138</sup>

Il tema di quest'ultimo verso verrà infine ripreso, già nel titolo, nella lirica 4. *Inside out outside in*. Questa continua sovrapposizione tra mondi sommersi e paesaggi cerebrali<sup>139</sup> viene spiegata in maniera puntuale da Olav Krämer in un saggio dedicato a questo ciclo di poesie, nel quale precisa tra l'altro:

Einige Zeilen weiter findet sich die folgende Zwischenbemerkung: “(Langsame Kamerafahrt durch die Lakunen / Eines gespaltenen Hirns.)” Diese Verse beschreiben wiederum etwas wie eine Bewegung durch die

---

<sup>136</sup> Durs Grünbein, 2. *In Tunneln der U-Bahn*, op. cit., p. 121

<sup>137</sup> Durs Grünbein, 1. *Unten am Schlammgrund*, op. cit., p. 115

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 122

<sup>139</sup> Gerhard Friedrich ha intitolato *Paesaggi cerebrali* un suo saggio su alcuni testi di Grünbein contenuto in *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, a cura di Anna Chiarloni e Gerhard Friedrich, op. cit.



menschliche Psyche; zugleich kann man in dem Wort "Lakunen" (Lücken) auch einen lautlichen Anklang an "Lagunen" und somit eine Anknüpfung an den Vorstellungsbereich von Meer und Gewässer mithören.<sup>140</sup>

Oscurità, silenzio, indistinguibilità: l'"immersione" in profondità (nella terra, nell'acqua, nella psiche) significa dunque ingresso in un mondo "altro", dove vigono categorie e parametri sconosciuti e misteriosi, che sfuggono alle leggi del nostro apparato sensoriale, ma in parte anche a quelle galileiane che tutto vogliono ridurre a cifre, forme geometriche, formule con pesi e misure; il riconoscimento del passaggio tra i diversi livelli, sopra/sotto, giorno/notte, fuori/dentro, riaffiora continuamente nelle liriche del ciclo e ogni movimento verso il profondo equivale ad un'immersione virtuale nel buio degli abissi: la parte finale di *1. Unten am Schlammgrund* dice ancora

[...]

das warst du:

Imago im Niemandsland.

Tagsüber die Hölle, sind diese Straßen und Plätze

hier unten

nach Mitternacht tiefseestill.

Eine Dunkelheit, nur von kleinen

Fischen und Troglodyten durchirrt,

Zombies

Die hier im Scherbenglück

nisten, wo giftige Algen

mit Augäpfeln bespickt

An den Brandmauern treiben, gekräuselt

wie Schamhhar, zerfetzt

seit dem letzten Krieg.

Stille, zwielichtige Stille:<sup>141</sup>

Scrive di seguito Krämer:

Die Schlußpassagen von *Unten am Schlammgrund* greifen das Motiv der Unterwasserlandschaft wieder auf und entwickeln es ausführlicher, wobei sie sich einmal des Wortes "tiefseestill" bedienen<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Olav Krämer, *Ich und Welt*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 48. Jahrgang, 2004, p. 352, n. 16

<sup>141</sup> Durs Grünbein, *1. Unten am Schlammgrund*, *op. cit.*, pp. 117-118

<sup>142</sup> Olav Krämer, *Ich und Welt*, in: *op. cit.*, pp. 352-353

Questa catabasi moderna ha i suoi archetipi nel mondo epico e mitologico della Grecia arcaica e delle origini di Roma, dalla discesa di Orfeo<sup>143</sup>, a quella degli eroi come Ulisse ed Enea nel regno dei morti: il superamento della soglia che separa l'al di qua spazio-temporale (“Diesseits von Raum und Zeit”, v. 30 p. 116) da un mondo oscuro popolato di ombre (“Ortlos, zeitlos, / als seist du / verdammt durch Geschichte / zu eilen”, vv. 140 – 143 p. 123), ma ancor di più la *nekyia* di Odisseo, cioè, in primo luogo, l'evocazione e l'incontro con le anime delle persone amate in vita o con quelle di uomini importanti, e infine la conoscenza di se stesso e del proprio destino (nelle parole di Tiresia) sono i passaggi dell'itinerario alla ricerca di ciò che sta al di sotto della realtà normalmente percepibile<sup>144</sup>. E' in particolare il viaggio agli Inferi dell'eroe omerico che arriva a Grünbein con il suo carico di significati, arricchiti ulteriormente dal 'filtro' delle lenti di coloro che, a distanza di molti secoli, ne hanno ripercorso a loro modo le orme: Pound nel suo *Canto I*, in epoca contemporanea, ma soprattutto Dante, che nel suo discendere fino al punto più basso lungo le spirali del cono scavato nelle viscere della terra, vi incontra appunto Ulisse e, viaggio nel viaggio, viene reso partecipe dell'avventura di quest'ultimo al di là del mondo conosciuto. I versi 137 – 138 della seconda lirica del ciclo sembrano davvero richiamare la via percorsa dal “viaggiatore” medievale:

Unterwegs auf der Spiralbahn  
toter Jahrhundertstimmen<sup>145</sup>

e sono proprio le parole di Ulisse nel XXVI canto dell'Inferno (in originale, con la traduzione in tedesco), che Grünbein sceglie di citare nell'epigrafe con cui introduce il *Galilei*, la raccolta che contiene il saggio omonimo e diversi altri testi già citati:

*“O frati”, dissi, “che per cento milia  
perigli siete giunti a l'occidente,  
a questa tanto picciola vigilia  
d'i nostri sensi ch'è del rimanente  
non vogliate negar l'esperienza,  
di retro al sol, del mondo senza gente;  
Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,*

<sup>143</sup> Si vedano anche i vv. 87 – 89 di *In den Tunneln der U-Bahn*: “Wenn du dich wendest, / wendet sich in dir die Furcht, / unumkehrbar zu sein.”

<sup>144</sup> Si vedano anche i versi iniziali di *Trigeminus*, in *Falten und Fallen*, op. cit., p. 299: Dann gingen wir schwimmen, mit den Toten auf du und du. / In eisgrauen Baggerseen stieß der Fuß auf Gestänge / Rostiger Rohre, Maschinenteile, versenkt im Morast. // Es war dunkel dort unten. [...]

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 123

*ma per seguir virtute e canoscenza”.*

La dedica scelta vuole indicare fin da subito l'intenzione di affrontare un proprio cammino anche rischioso per andare metaforicamente ad esplorare, come Ulisse, tutto ciò che sta oltre il mondo conosciuto, che può appartenere a dimensioni diverse e rispondere a parametri d'altro tipo, procedendo con lo stesso spirito con cui l'autore s'immedesima nella formica protagonista del primo contributo del libro, *Ameisenhafte Größe*:

“Verlorne Liebe, Wissenschaft...” [...] Wissen will ich, schräg hineinschauen in Werdegänge, begreifen was los ist, [...] wie die Dinge in Fluß kommen und wie wir drinhängen in Sprache, in Zeit und Raum. / Der Dichter, [...] Sproß aus der losen Reihe eines für mancherlei Krankheiten anfälligen Menschentyps, nachdem er lange wie Freiwild durch die Gesellschaften gejagt wurde, die Paradoxa von Autonomie und Engagement gründlich satt gehabt. Wenn es ihm möglich war, entschied er sich, nach bezwungener Krise, für den dritten Weg einer Suche nach positive Erkenntnis auf dem Feld seiner Kunst. [...]

Da er nichts mehr besitzt, [...] kann der Dichter aufs neue unmittelbar, wie Leonardo, *Schüler der Erfahrung* sein. [...] Und es macht nichts, daß seine Größe auf diesen riesigen Feldern so ameisenhaft ist. [...] Und es ist gut, daß Ameisen so ungeheuerlich sind, so unermüdlich in ihrer Akzeptanz aller Schwierigkeiten und Hindernisse./ “The ant is a centaur in his dragon world”.<sup>146</sup>

Il punto per Grünbein è sempre lo stesso: guidati da chi ci ha preceduto nel corso dei secoli, cerchiamo di percorrere quella strada intermedia e alternativa che l'arte ci offre, andando oltre il solo aspetto concreto e razionale, approfondendo per altre vie ciò che sfugge alla spiegazione esclusivamente scientifica; non si tratta certamente di un elogio dell'irrazionalità, tutt'altro, ma di un invito a scavare sotto la superficie, a immergersi in profondità, a cercare di conoscere la realtà senza escludere a priori alcuna delle nostre facoltà, a scegliere percorsi che non si limitino a schemi logici e lineari.

Dopo le liriche di *Grauzone morgens* in cui, come abbiamo osservato, questa concezione appare ancora in fase di elaborazione ed emerge per così dire “criptata” e sotto forma di metafora in alcuni testi, già in questi saggi dei primi anni Novanta Grünbein fa esplicito riferimento ad una “terza via” della conoscenza, scegliendo la formica come figura araldica per lo stemma del poeta, un animaletto umile e di piccole dimensioni, ma infaticabile e tenace; le parole di Hölderlin che aprono il passaggio citato mettono insieme amore e scienza, indicando così la necessità di uno sguardo più ampio e complesso, di un'opera di connessione e non di riduzione; quelle di Pound con cui

---

<sup>146</sup> Durs Grünbein, *Ameisenhafte Größe*, in: *Galilei*, op. cit., pp. 13 e 17. La frase citata tra virgolette in apertura è di Hölderlin, quella conclusiva è di Ezra Pound

Grünbein conclude lo scritto fanno riferimento non a caso ancora una volta al centauro, l'essere mitico che incarna la vitalità ed è legato all'impeto delle correnti.

Il richiamo ad Ulisse, inoltre, è particolarmente significativo perché l'eroe omerico, che mai riesce ad appagare la sua sete di conoscenza, erra a lungo proprio per mare, dunque in un ambiente sempre mobile, vasto e spesso infido, dove può essere difficile orientarsi, e si spinge infine nell'oceano sconosciuto e temuto al di là delle colonne d'Ercole, passaggio a cui si riferiscono le tre terzine dantesche.

Il poeta è dunque come un navigatore esperto o un nuotatore capace, ha l'abilità di risalire la corrente, di seguire le rotte più difficili e di immergersi in profondità, dove gli altri non riescono ad arrivare: "Dante ist der delische Taucher", scrive Grünbein nel *Galilei*, "ein zweiter Theseus im Labyrinth, und dann wieder, ganz modern, eine gelebte Verkörperung aller Unterweltfahrer und Bergsteiger von Odysseus bis Empedokles"<sup>147</sup>

Questo viaggio di esplorazione nel sottosuolo e nel mondo sottomarino include, lo si è detto all'inizio, anche un percorso interiore, una "immersione nella psiche"; la tavola anatomica di fianco alla prima lirica di *Niemand's Land Stimmen* riproduce le fattezze del volto e del capo al di sotto della pelle, e a questa raffigurazione generica delle caratteristiche dell'essere umano corrisponde nelle poesie del ciclo un soggetto ugualmente anonimo e confuso nella massa, che va in cerca di se stesso e della propria identità:

[...]

und wer war ich:

ein genehmigtes Ich,

Blinder Fleck oder bloßer Silbenrest ... (ich),

zersplittert und wiedervereingt

im Universum

[...]

Eine träge Masse war ich,

ein Passagier,

unter Tiermasken flüchtig,

[...]

Vollkommene Langweile des Ichs

Das sich in jedermann wiedererkennt,<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Durs Grünbein, *Galilei vermisst Dantes Höhle*, *ivi*, p. 97

<sup>148</sup> Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn*, *op. cit.*, p. 119

Una massa inerte e indistinta come quella che popolava fisicamente la "zona grigia", con la sua serie di volti spigolosi e inespressivi, sovrapponibili e anonimi anche senza lo spot nero sugli occhi, sembra affollarsi adesso in una nuova terra di nessuno, dove figure spettrali si muovono in un luogo al di fuori di una collocazione geografica e cronologica definita, un mondo *underground* attraversato da un viaggiatore in un qualche momento dell'epoca contemporanea. Questo aspetto di massificazione e dissoluzione dell'Io all'interno della collettività era ulteriormente acuito da una società, quella in cui l'autore era cresciuto, che su questo principio aveva eretto un sistema, come scrive nel suo saggio *Drei Briefe*:

[...] ich in einem System aufwuchs, in dem die Reduktion des Lebens auf Reflexe durchaus Methode war. [...] Der Mensch war die Summe seiner Pawlowschen Reflexe und fertig. [...] Trainiert wurde vom Kindergarten an aufwärts und zwar gründlich – dieselbe Kollektion eingeschränkter Verhaltensmuster. [...] Von vornherein, schien es, war das Ich, diese stocksteife, bürgerliche Fiktion, nur ein Thema für Auserwählte und mithin ein Tabu.<sup>149</sup>

Descritto come un tassello incastrato tra milioni e pilotato nelle sue reazioni, il soggetto riemerge nel momento in cui l'uniformità si incrina e si apre una crepa nella struttura che lo teneva ancorato. La prima produzione lirica di Grünbein, come abbiamo visto in particolare in *Trilce, César*, rappresenta già questo processo di passaggio da un "noi", che non è più da tempo "progressista-collettivo"<sup>150</sup>, bensì atrofizzato e artificialmente forzato come l'insieme dei fiori chiusi in una serra, ad un Io ancora in una sorta di stato passivo e di ipnotico torpore che fa fatica a trovare la propria individualità. La generazione di autori precedente a quella di Grünbein aveva dato vita ad una corrente dal nome inequivocabile e programmatico di "Neue Subjektivität"<sup>151</sup>, ma l'individuo che incontriamo in *Grauzone morgens* è ancora parte di una massa senza volti o di un ingranaggio: dalle "überfüllte Straßenbahnen", al "Viehtransporter / vollgestopft", alle "Sardinien plattgewalzt", a versi come "das / Rauschen der Filter- / anlagen in uns" e "Denn so regelmäßig / arbeiten der Kühlschränke mein Herz [...]". Le pagine di *Schädelbasislektion* raccontano in più luoghi l'esperienza del cambiamento, e in particolare alcune tra le 19 liriche del ciclo *Die leeren Zeichen* (introdotto ancora da una citazione di Leonardo da Vinci), come le seguenti:

---

<sup>149</sup> Durs Grünbein, *Drei Briefe*, in: *op. cit.*, pp. 47-48

<sup>150</sup> Scrive Harald Hartung: - Nachdem das "fortschrittliche", kollektivistische Wir gescheitert war, besann man sich auf die Möglichkeiten des Ich - e cita anche Hilde Domin, che nella sua antologia *Nachkrieg und Unfrieden* del 1970 parla della poesia impegnata nei termini di "Flucht in eine Sackgasse". Harald Hartung, *Deutsche Lyrik seit 1965*, Piper, München Zürich, 1985, p. 11

<sup>151</sup> Già nel 1966 una lirica di Günther Wünsche si intitolava emblematicamente *Die Rehabilitierung des Ichs*

6

Was für ein Trick: Eins zwei drei ... n  
Schon war das Kollektiv verschwunden.  
Eben noch Schweigemasse, schwerer Schlaf,  
Appell ans Nichts in Reißbrettstädten,  
Fata Morgan im Beton... genügt  
*Ein* falscher Ton es zu zerstreuen.  
Das Karussell von Putsch und Polka  
Dreht sich im Leeren weiter, sonntagsruhig.

7

Vor einer gelben Wand zehn Stunden lang  
Stand ich *Bestellt – nicht abgeholt*, es war  
Das Spielchen einer Ordnung mit sich selbst  
Weil niemand mit ihr spielte. Rückensteif  
Vom Gegendruck des unter kollektiven Druck  
Gesetzten Körpers sah ich, weiß im Putz  
Die feinen Risse auf dem Grund des Ichs,  
Freiwillig eingesperrt in seine Formen. <sup>152</sup>

*Schädelbasislektion* è un percorso tormentato alla ricerca dell'Io che dai tunnel e dalle profondità ci porta gradualmente, come in un rinnovato passaggio dal Medioevo all'Umanesimo, a ritrovare l'uomo completo, quell'Uomo vitruviano attraverso il quale Leonardo affermava la scientificità dell'arte e l'armonica compenetrazione tra i vari campi del sapere; a questa posizione fa riferimento Grünbein nei suoi testi, evidenziandone la completezza, la capacità di spaziare in modo naturale dall'arte alla scienza e di farle confluire l'una nell'altra, con vantaggio per entrambe, prima di quella spaccatura che circa un secolo più tardi avrebbe inaridito e congelato anche l'essere umano.

---

<sup>152</sup> *Die leeren Zeichen*, in: *Schädelbasislektion*, op. cit., pp. 164,165

#### 4. *Wort und Ding*

Il riferimento all'acqua come elemento vitale in tutte le sue forme e manifestazioni, sia esso fiume, onda, mare, corrente, investe la produzione di Grünbein tanto per quello che riguarda la sua visione del mondo, quanto da un punto di vista teorico; in generale vitalità e pienezza sono associati al fluire e alla mobilità delle acque, mentre l'aridità, dunque la mancanza d'acqua, o il suo solidificarsi in ghiaccio sono sempre il segno del contrario, di atrofia, desolazione e vuoto.

La poetica di Grünbein rispecchia naturalmente questa concezione, che si estende più ampiamente al modo di intendere la conoscenza e di leggere la realtà. La sua posizione, come abbiamo in parte già visto e ancora si dirà, è decisamente critica verso coloro che, come Galilei, hanno separato in maniera netta la scienza dall'arte ed estromesso quest'ultima come vuota forma; in questo modo hanno invece ottenuto il contrario, riducendo il mondo ad un insieme di rigide figure geometriche e di norme matematiche meccaniche e ripetitive, come corpi senza linfa e senz'anima.

All'opposto, tuttavia, o proprio in conseguenza di questa presa di posizione, si deve constatare talvolta un uso "spudorato" della parola privata del suo referente, l'enumerazione di una serie di *significanti* svuotati del loro *significato*, mentre è necessario che la forma, anche la più elaborata e raffinata, sia il rivestimento di una sostanza, che la parola non resti soltanto un segno vuoto, ma sia l'espressione di qualcosa, che la poesia, anziché ritirarsi in esilio nella sua torre d'avorio, sia l'appropriata e ricca veste verbale di un pensiero in continuo divenire:

Das Gedicht als Ding hat mich mehr beschäftigt als textuelle Netzeffickrei.<sup>153</sup>

Dem Grundmuster des Sprachspiels [...] folgt er nicht. Ja, er wendet sich explizit gegen diese Art des Schreibens, indem er der enervierenden "Geselligkeit der damals modischen Verbalakrobatik" die Suche des Einzelgängers nach "dem Hermetischen" entgegensetzt.<sup>154</sup>

Dem Denken dort zuzuhören, wo es gerade, und immer wieder, sich neu formiert, gehört zu den verdammten Hausaufgaben des Dichters, der sich nicht mit den Raffinessen seines orphisch-dädalischen Handwerks begnügt.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Durs Grünbein, "Poetry from the bad side" *Gespräch mit Thomas Naumann*, op. cit., p. 445

<sup>154</sup> Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm*, op. cit., p. 24

<sup>155</sup> Durs Grünbein, *Ameisenhafte Größe*, op. cit., p. 13

Nella raccolta *Schädelbasislektion*, a conclusione del breve ciclo *Posthume Innenstimmen* (cinque liriche in tutto), e subito prima della sezione *Niemands Land Stimmen* già presa in esame, si trova su questo tema la poesia *Fisch im Medium*:

Was gemeint ist heißt *Name*, was verschwiegen bleibt *Ding*.  
Weitverzweigt sind die Sätze zu jeder Schandtät bereit.  
Peinliche Immanenz ... In die Gödelschen Öden verrannt  
Wird das Geschwätz wie der heilige Geldumlauf paranoid.  
Der tägliche Aktienindex, ein Coup, gibt dem Spiel  
Das Maß aller Dinge, die Regel für Schicksal im Text.  
Die Spiegel, im Kühlfach gelegt, werden blind. Feierlich  
Schwelt in Archiven und Banken das humanistische Gold.  
"Ich hätte mich gern wie ein Fisch in den Medien bewegt."<sup>156</sup>

Il rapporto tra la *cosa*, non detta, e il *nome* che dovrebbe solo rappresentarla, e invece diventa spesso protagonista assoluto, è giocato anche qui sulla contrapposizione tra ciò che è produttivo e fecondo rispetto a ciò che invece è sterile e desolato: del primo aspetto viene constatata l'assenza, il senso di privazione e di potenzialità mancata ("verschwiegen", "Ich hätte mich gern ... bewegt"), e in sostituzione si assiste ad un'espansione ipertrofica del secondo ("Weitverzweigt sind die Sätze"); il messaggio positivo preannunciato dalla metafora del titolo, quello star bene come "un pesce nel suo elemento", viene smentito ben presto dalla monotonia senza via d'uscita delle "desolazioni Gödeliane" e dall'inservibilità degli specchi congelati.

Il tema, come si è accennato, è autoreferenziale: fertilità e aridità si riferiscono al linguaggio, in particolare a quello della lirica, e ad un uso che lo ha scisso ormai dalla realtà facendolo diventare "paranoides Geschwätz", vuoto ciarlare di cui non resta memoria.<sup>157</sup>

Abbiamo già visto che fin dagli anni Ottanta Grünbein distingue il proprio approccio all'espressione letteraria da quello di alcuni artisti del gruppo del Prenzlauer Berg di cui fa comunque parte, rifiutando acrobazie linguistiche e giochi di parole<sup>158</sup>, ai quali risponde con la "trascrizione" della sua percezione della realtà e con il ritorno, specie in *Schädelbasislektion*, "all'osso", al nocciolo delle cose. Spiega Alexander Müller in *Das Gedicht als Engramm*:

<sup>156</sup> Durs Grünbein, *Fisch im Medium*, in: op. cit., p. 110

<sup>157</sup> Si veda anche poche pagine prima la lirica "*Posthume Innenstimme. Inframince*", ivi, p. 106

<sup>158</sup> Cfr. la già citata intervista con Thomas Naumann, p. 445: - Ich war im selben Revier, aber fern der Programme. Sprache an sich hat mich damals nicht interessiert. [...] Epikur war mir näher als Dada. -



Der Nichtreferenzialität moderner Poesie, durch Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik* (1956) im deutschen Sprachraum bekannt geworden, und von den Poststrukturalisten um Derrida radikalisiert, stellt Grünbein somit sein eigenes Konzept einer körperlichen Sprache entgegen, das die angeblich gekappte Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat wieder herstellt. [...] Für Grünbein folgt auf die Loslösung von Sprache und Wirklichkeit als Konsequenz allein die Unbeweglichkeit und die Leblosigkeit.<sup>159</sup>

Sulla stessa linea anche Wolfgang Riedel:

Was er zur Sprache und ins Gedicht bringen will, ist die von Mallarmé bis Derrida in die absolute Abwesenheit gerückte Wirklichkeit von Mensch und Welt. Seine Dichtung zielt also auf ‘Anwesenheit’ dieser Wirklichkeit im poetischen Wort [...]<sup>160</sup>

La figura menzionata al verso 3 del logico Kurt Gödel, che considera l’intuizione matematica una forma di conoscenza reale e non una pura astrazione, equiparandola alla percezione sensoriale e prescindendo dunque dall’esperienza, diventa per Grünbein un altro emblema del circolo vizioso<sup>161</sup> nel quale è rimasta intrappolata la conoscenza, nonché del distacco tra “cosa” e “nome”; quest’ultimo dovrebbe infatti essere la rappresentazione sonora o grafica della prima e invece viene ormai considerato come realtà in sé. Come si legge nei primi due versi la *cosa*, che viene taciuta, lascia così spazio al proliferare delle “frasi pronte ad ogni infamia”, perché si riproducono l’una dall’altra (“weitverzweigt”) a vuoto, senza più seme, come la “flora di allusioni” della lirica *Nach den Fragmenten* che ricopre, soffocandole, tutte le superfici<sup>162</sup>. Il discorso, divenuto incorporeo, svuotato, e non trovando più suolo fertile sul quale poter attecchire per crescere e riprodursi, diventa chiacchiera paranoica.

L’altra faccia della solitudine e della desolazione è, come già in *Grauzone morgens*, l’irrigidimento del gelo: in entrambi i casi è assente il fluire dell’acqua, prosciugata o del tutto evaporata nei deserti, induritasi in ghiaccio nelle zone che si trovano a certe latitudini o, come in questo caso, dentro i congelatori nei quali gli specchi, divenuti opachi, non sono più in grado di rimandare l’immagine del mondo; scrive ancora Wolfgang Riedel nel suo saggio *Poetik der Präsenz*:

---

<sup>159</sup> Alexander Müller, *op. cit.*, pp. 52-53

<sup>160</sup> Wolfgang Riedel, *Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Hrsg. W. Frühwald, G. Jäger, D. Langewiesche, A. Martino, 24. Band, 1 Heft, Max Niemeyer, Tübingen, 1999, p. 90

<sup>161</sup> Non a caso per il discorso, come per il denaro, nella lirica si usa il termine “circolazione”, con l’aggiunta dell’aggettivo “paranoica”.

<sup>162</sup> “Eine Flora aus Allusionen / Überwuchert die Oberflächen und spuckt ins Gesicht / Dieser Schönen Giorgiones / Pazifische Wellen aus Badeschaum / Samt Strandgut und totem Fisch.” *Nach den Fragmenten*, in: *op. cit.*, p. 298

Vom Medium Sprache ist die Rede, und von der Relation Wort/Ding, genauer von der Anwesenheit der Wörter und von der Abwesenheit der Dinge, vom immanenten Kreisen der Signifikanten, vom blind gewordenen Spiegel der Wörter, die keine Welt mehr reflektieren, vom Referens Mensch und Menschenwelt, das aus diesen Diskursen getilgt, weggesperrt ist, und schließlich auch davon, daß das lyrische Ich in einem solchen Medium erstarrt, daß eine so gefaßte Sprache kein Medium mehr ist, das Bewegung, Fluß, Leben ermöglicht.<sup>163</sup>

Gli specchi, oltretutto, restituiscono già di per sé solo una copia superficiale della realtà, ne danno un quadro limitato e statico, sono per Grünbein come un surrogato solido delle acque limpide che sembrano portare lontano le immagini del mondo che riflettono; nei versi seguenti tratti da *Vom Schnee*, nel capitolo intitolato eloquentemente *Unterm Eis*, anche Cartesio si lascia sopraffare dalle forme fredde e regolari, senza vita, del cristallo di ghiaccio<sup>164</sup>, e si vede in un incubo lungo i canali gelati di Amsterdam, di notte, nudo e circondato da una folla che lo schernisce mentre tira su con la lenza specchi e lenti:

Descartes liegt wach. Auf seiner Stirn steht kalter Schweiß.  
Er hat geträumt: von Amsterdam. Dort saß er nachts  
Nackt auf den Pflastersteinen an vereister Gracht.  
Umringt von Bettlern, zum Gespött der feinen Leute.  
Und einer rief: "Seht nur den Schlaukopf aus Paris.  
Er angelt Linsen aus dem Eis und Spiegelglas! Er glaubt,  
Der Mensch sei transparent."<sup>165</sup>

Anche qui gli specchi sono bloccati sotto lo strato di ghiaccio che ricopre i canali, e vengono agganciati poco verosimilmente e in modo ridicolo con una canna da pesca; insieme alle lenti essi rimandano al cannocchiale di Galileo e agli strumenti per osservare dettagli molto piccoli o corpi celesti lontanissimi negli spazi siderali, dimenticando l'uomo nella sua complessità e interezza. Il filosofo francese è terrorizzato dalla freddezza e dal vuoto di un mondo soltanto razionale, ma non riesce a non farsi irretire dalle sue forme rigide:

[...] Ihr habt im Schlaf  
Gesprochen, Herr." "Du lügst, ich hab geschnarcht."

<sup>163</sup> Wolfgang Riedel, *Poetik der Präsenz*, op. cit., p. 89

<sup>164</sup> Si veda il seguente dialogo tra Cartesio e Gillot: - "Aus reinem Schnee dagegen so ein Ball..." / "Aus Schnee? Was ist daran vernünftig?" "Der Beweis / Liegt auf der Hand: das Hexagon des Eiskristalls." / "Soweit die Form. Doch mehr auch nicht, du Naseweis." - Durs Grünbein, *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, op. cit., p. 14

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 48

[...]

“Ihr habt den Schnee gelobt.” “Du lügst”. “Ihr habt

doziert

Vom Frost, dem Linsenschleifer.” “Kerl, Du lügst.” “Das

Eis

Habt Ihr gepriesen, wie es Bach und Teich glasiert.

Geschwärmt habt Ihr von einer Welt, schneeweiß.”<sup>166</sup>

“Vereister Gracht”, “Bach und Teich glasiert”: dove manca l’acqua che scorre il paesaggio è desolato e senza vita, e così appare l’ambiente umano senza la sua parte creativa e poetica; questa è la corrente nascosta sotto la superficie gelata, che riprende con forza il suo movimento con il tepore primaverile; nel mondo cartesiano descritto da Grünbein, però, non c’è disgelo.

Allo stesso modo l’Io lirico di *Fisch im Medium* vorrebbe volentieri sguazzare come il pesce del titolo, ma si trova, al contrario, a boccheggiare fuor d’acqua perché il suo elemento vitale è sparito: l’insieme dei simboli e dei suoni, svuotati del loro riferimento alla realtà, diventati combinazioni senza spessore e senza peso, non lasciano traccia nei ricordi, proprio come avviene nel linguaggio di tutti i giorni, ripetitivo e stereotipato; quando invece la parola ritrova la sua “corporeità”, dice Grünbein, quando è passata attraverso i sensi, allora si imprime nella nostra memoria:

Denn das Wort ist physischen Ursprungs. Nur das innegewordene Wort schützt vor der erinnerungslosen Alltagssprache, es hält die Verbindung zum Einmaligen, zur Idiographie primärer Wahrnehmung.<sup>167</sup>

Zunächst, und daran glaube ich fest, geht alles wirksame Schreiben vom Körper aus, oder es bleibt bloße Literatur [...] Es ist nichts im wirksamen Schreiben, was nicht vorher in den Sinnen war.<sup>168</sup>

La riflessione dell’autore sull’argomento prosegue, com’è proprio del suo modo di lavorare, con un continuo scambio tra i saggi e le liriche<sup>169</sup>; sempre in *Schädelbasislektion*, questa volta poco più avanti nella sezione citata poco sopra dal titolo *Die Leeren Zeichen*, sono contenute 19 poesie, numerate e senza titolo: si tratta di testi omogenei sia per lunghezza e forma, sono tutti brevi componimenti di otto versi non rimati, sia per il tema cui fanno riferimento, cioè la riflessione sul

<sup>166</sup> Ivi, p. 14

<sup>167</sup> Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in: *Galilei*, op. cit., pp. 18-19

<sup>168</sup> Durs Grünbein, *Drei Briefe. 1. Brief über Dichtung und Körper*, in: *Galilei*, op. cit., pp. 40-41. Si confronti anche il passaggio sulla poesia *Farbenlehre* nel capitolo 2.1

<sup>169</sup> Cfr. *Durs Grünbein im Gespräch mit Hartmut Kasper und Hugo Dittberner über heutiges Essay-Schreiben und die Tradition des Essays*, in: *op. cit.*, p. 143: - Für mich selbst kann ich die Genres zwar noch auseinanderhalten, aber es geht, was den Arbeitsprozeß betrifft, immer Hand in Hand. Ich schreibe an Gedichtserien, und dann geht daraus ein essayistischer Text hervor und umgekehrt; ich schreibe an einem Essay, der mich zu weiteren Gedichten oder Prosaarbeiten führt, das ist ein ständiger Austausch. Ich stelle mir vor, dass man das alles einmal zusammen präsentiert. -

rapporto tra parola e realtà, e questo nel contesto storico precedente la fine della Repubblica Democratica. Cito di seguito qualche esempio (le parti in corsivo sono così nel testo):

13

Das reine Abbild ist ein Bild-im-Bild  
Durch eine Hintertür gesehn, Kopie  
Nach einem Plan, genannt *Die Wirklichkeit*.  
Im Schnittpunkt idealer Linien leblos  
Gehört hier jedes Ding an seinen Platz,  
Beherrscht von Spiegeln, die sich selbst  
Streng tautologisch *widerspiegeln* ...  
Ein Nichts für Alles, hohles Theorem.  
Nach einer Stunde war ich voll im Bild.

16

Später ein Spruch... (War es ein Merkblatt?)  
Auf dem ich las: Nur wer das Nadelöhr  
Totaler Ignoranz passiert, kommt durch.  
Nicht war, Gott einmal abgeschafft  
Ging alles leicht. Nichts war undenkbar jetzt.  
Der Mord, ein *Mittel der Verwaltung*,  
War strengste Logik, was von Menschen blieb  
Nur noch ein leeres Zeichen an der Wand.

19

Nach so viel Aufruhr *up and down* die Nacht,  
Schiffsschaukeln in den Grachten des Gehirns,  
Soviel gestauter Gegenwart, Ideenflucht, Entzug  
Kam früh, wie immer früh, die *Wende*.  
Die Wände hochgekrochen kam und blieb  
Die eigene Frage in Gestalt des Feindes –  
Daß niemand es gewesen sein wird, hieß  
„Das Ganze war ein Zwischenfall, mehr nicht.“<sup>170</sup>

Il discorso torna ancora sulla realtà svuotata e appiattita, una realtà che ha come perso la dimensione della profondità e in cui le cose sono inerti perché rimandate all'infinito da un gioco di specchi che si riflettono l'uno nell'altro, rendendo impossibile l'individuazione dell'oggetto

---

<sup>170</sup> Durs Grünbein, *Die leeren Zeichen*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., pp. 171,174,177

originale; da lì a svuotare anche l'essere umano il passo è breve: l'individuo privato della sua sostanza, e di questo ci avvisa fin dall'inizio la prima lirica del volume, è solo l'insieme di una serie di definizioni su una tavola anatomica, appunto solo un segno vuoto.

Nella lirica 19, che conclude anche il ciclo, paesaggi reali e cerebrali si sovrappongono di nuovo: prima della *svolta* anche nei canali del cervello il presente si è ammassato proprio come un ingorgo in una vera rete di bacini e tubature, come i rottami e i detriti nella discarica, tutti elementi, questi ultimi, continuamente presenti e ricorrenti e sui quali si tornerà ancora più avanti; è però in particolare nella lirica numero 3 di questa stessa sezione che si ripresenta l'immagine desolata dei canali prosciugati e deserti, raffigurando anche qui un mondo interiore con le caratteristiche di un ambiente naturale, un microcosmo descritto attraverso l'uso di termini che esprimono una forte fisicità, come il verbo "fressen", legato al comportamento animale, o i fenomeni che interessano, non a caso, il moto delle masse d'acqua, come le maree:

3

Seit damals ist ein Wort ein Wort,  
Sonst nichts. Seit diesem einen Tag  
Und dieser Nacht, die am Gehirn fraß.  
Etwas brach ab, und etwas neues  
Kann nicht beginnen seither, Ebbe.  
In den verödeten Kanälen treibt  
Nur die Erinnerung an Schlimmeres.  
Gerinnsel, Chlor, ein kortikaler Fleck.<sup>171</sup>

Le acque che si ritirano lasciando una superficie spoglia e senza vita sono, si è visto, il segnale dello svuotamento del linguaggio, del suo distacco dal reale, dell'estromissione di tutto ciò che la ragione non è in grado di spiegare: "Da allora una parola è una parola, nient'altro". Si tratta ancora una volta dell'aridità portata dall'approccio esclusivamente tecnico e scientifico, di cui Galileo diventa il capostipite e l'emblema: la sua lingua fatta di numeri e figure geometriche bolla tutto ciò che non è quantificabile e misurabile come "puro nome"; a questo Grünbein risponde nel suo *Galilei*, citandolo, ed opponendogli la "realtà" dei mondi creati dai poeti:

Nichts als einfache Worte, das sind die Werkzeuge, mit denen Dante sich seinen Weg durch die zeitgenössischen Urwälder bahnte.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 161

Il distacco tra *parola* e *cosa* che è l'oggetto di queste liriche è dunque figlio della separazione della scienza dall'arte, di quella concezione descritta da Grünbein nel suo saggio che distingue, contrapponendoli, il pensiero matematico e pratico da quello artistico, speculativo, spirituale nel senso ampio del termine; l'autore ne individua anche il momento preciso, la data storica, nel discorso tenuto nel 1587 all'Accademia Fiorentina da Galileo Galilei, nel quale lo studioso illustra il calcolo matematico che stabilisce le dimensioni fisiche dell'*Inferno* dantesco, basandosi sulla descrizione poetica che ne viene fatta nella *Divina Commedia*; vediamo ancora alcuni passaggi delle riflessioni di Grünbein:

Es ging [...] um eine Topographie des Infernos im geometrisch strengen Sinn.

So weit dies zurückliegt, über 400 Jahre, es war damit eine Wendung vollzogen [...] Von nun an laufen die Wege der Naturwissenschaften und der Künste beschleunigt auseinander, geradlinig gleichförmig die einen, Haken schlagend und in Spiralen und Ellipsen die andren. [...] dichterische Imagination und naturwissenschaftliche Abstraktion fallen auseinander, und keine Spekulation reißt sie mehr zwingend zusammen.<sup>173</sup>

Quel giorno in cui si è compiuta la cesura, l'alba della nuova era scientifica, viene così descritto nella prima pagina di *Vom Schnee* per bocca di Gillot, che si rivolge a Cartesio con queste parole:

[...] Spurlose Frühe, geometrisch klar.

Kühl wie am Morgen nach der Schöpfung, formenstreng,

Zeigt sich die Erde nun, berechenbar.<sup>174</sup>

La dicotomia è sentita come irreparabile, e la lirica presa in esame appare in sintonia con questa conclusione: essa infatti non sembra di per sé lasciare spazio ad un cambiamento in positivo e nega espressamente la possibilità di un nuovo inizio ai versi 4-5. E' vero però, come rileva ancora Alexander Müller, che proprio la scelta del riferimento alle maree e la loro alternanza ci fa presupporre l'arrivo di un flusso contrario e un nuovo riempimento degli invasi:

---

<sup>172</sup> Durs Grünbein, *Galilei*, in: *op. cit.*, p. 102

<sup>173</sup> Durs Grünbein, *Galilei*, in: *op. cit.*, p. 91

<sup>174</sup> Durs Grünbein, *Della neve*, *op. cit.*, p. 6

Der Verlust des Vertrauens in der Referenzialität von Sprache scheint zunächst unumkehrbar. [...] Trotzdem bleibt Hoffnung, da der Lebendigkeit der Sprache, für die das Wasser Sinnbild war, hier nur die Ebbe, auf die auch immer eine Flut folgt, entgegengesetzt wird, und nicht die fest gefügte Landmasse.<sup>175</sup>

Ma, direi, c'è di più della fiducia nella regolarità di una naturale oscillazione dalla bassa all'alta marea: i "verödeten Kanäle" ricordano da vicino "das Einerlei des verdammten Elbtalkessels" della lirica *No. 8* in *Grauzone morgens*, in cui poi all'improvviso, a causa delle abbondanti piogge, il fiume fermenta, ribolle e straripa, portando quella "gioia dell'inondazione" ad un suolo inaridito, ad un sistema privato a lungo dei suoi fluidi; non solo, dunque, ad ogni riflusso si alterna inevitabilmente un nuovo flusso che innalza ancora una volta il livello delle superfici liquide, ma la potenza fisica degli elementi, l'energia delle masse d'acqua riprende prima o dopo, inaspettatamente, il sopravvento sui meccanismi restrittivi e forzati. Nei due versi "Etwas brach ab, und etwas neues / Kann nicht beginnen seither, Ebbe." la scissione è considerata insanabile, e non c'è forza che possa costringere ("zwingend") i due poli a riunirsi, salvo forse un moto spontaneo e irrefrenabile come quello simboleggiato dall'acqua che sale ed esonda, un flusso capace di ridare vita ad una lingua "Die am Knochen bricht wie Echlot."<sup>176</sup> In questo senso, potremmo quasi prevedere, il significante dovrà essere di nuovo "riempito" del suo significato, come "reidratato", così da restituire corporeità e profondità ai segni rimasti vuoti.

I versi successivi della lirica 3 descrivono però ancora luoghi abbandonati, siti nei quali la marea che si è ritirata non lascia sopravvivere nient'altro che "il ricordo di cose peggiori." Alexander Müller collega questo ricordo ad una "età dell'innocenza" impossibile da ritrovare, ad un'epoca in cui la lingua aveva ancora la capacità di esprimere la realtà, ma non spiega poi come questa sia conciliabile con il termine "Schlimmeres":

Daß nur noch eine Erinnerung an die frühere Sprachkraft anwesend sei, verdeutlicht die Schwierigkeit, vor einmal Gedachtes wieder zurückzugehen. Ist ein Gedanke logisch aufgebaut, wird es schwer, das Ergebnis zu vergessen; ein naiver Status der Unschuld – er erscheint jedoch als *Schlimmeres* - kann nun nicht mehr erreicht werden.<sup>177</sup>

Non appare coerente né convincente che il ricordo di qualcosa di negativo possa essere riferito ad uno "stato di ingenua purezza", men che meno alla condizione di unità e pienezza precedente la spaccatura irreparabile di cui parla la lirica, né questo trova riscontri nella concezione che Grünbein

<sup>175</sup> Alexander Müller, *op. cit.*, p. 53

<sup>176</sup> Durs Grünbein, *Die leeren Zeichen*, 5, in: *op. cit.*, p. 163

<sup>177</sup> Alexander Müller, *op. cit.*, p. 53

esprime nei suoi versi e nelle riflessioni; che il momento peggiore sia in realtà per Grünbein proprio quello derivato dalla scissione, quando si è pensato che la razionalità fosse in grado di spiegare e risolvere ogni cosa, sostituendosi persino al senso del divino, ce lo dicono i versi della citata poesia 16 e lo conferma ancora una volta il filosofo del “cogito, ergo sum” nei versi di *Vom Schnee*:

Alles hat

Jetzt seine Ordnung, seine Formel, sein Gesetz.

Zum ersten Mal beweisbar ist – der Welten Harmonie.

Dank Algebra ist jeder Himmelskörper nun zuletzt

Erfaßt auf seiner Bahn, die er durchs Universum zieht.

[...]

Wie immer gehts bergauf, bergab, und nie wars schlimmer.<sup>178</sup>

L'apparente armonia della visione cartesiana è quella di un mondo congelato e “sotto vuoto”, privato della sua parte profondamente umana e che “mai è stato peggio” di così: nei canali svuotati manca proprio la forza trascinante dell'acqua, ancora incapace di lavare via tutte le impurità e le incrostazioni come avveniva nella lirica *Badewannen*, in *Grauzone morgens*: “aller Dreck / aufgelöst in die Kanalisation / fortgespült muß unfehlbar // durch dieses enge Abflußloch“, e di riempire poi di nuovo tubature e bacini; il sostantivo “Ebbe” denota proprio questa carenza, richiamando alla mente l'immagine di rive e alvei lasciati in secca dal ritirarsi delle acque. Allo stesso modo i canali cerebrali della lirica 3, così prosciugati, sembrano aver perso la capacità persino di concepire, come al tempo di Dante, [...]die morphologische Variabilität der Nomina, ihr proteischer Charakter, ihre Eigenschaft, Welten herauszurufen, Ausblicke auf Landschaften zu geben [...]”<sup>179</sup>; su di essi sembrano ormai rintracciabili pochi, sgradevoli, segni concreti: un rivolo di sporco, odore di cloro, una macchia corticale, ricordi spiacevoli di un mondo privo di vita che potranno dissolversi solo al rifluire gioioso di acque limpide.

---

<sup>178</sup> Durs Grünbein, *Della neve*, op. cit., pp. 72, 74

<sup>179</sup> Durs Grünbein, *Galilei*, in: op. cit., p. 102



## 5. *Europa nach dem letzten Regen*

La desolazione invernale che caratterizza *Vom Schnee* include pagine dedicate alla devastazione feroce portata dalla Guerra dei Trent'anni, e costituisce un parallelo con le distruzioni e gli orrori vissuti dalla Germania tre secoli dopo, durante il secondo conflitto mondiale; il terribile bombardamento di Dresda, cui Grünbein dedica fin dagli esordi liriche e riflessioni, è il tema di un ciclo composto tra l'agosto e l'ottobre 1996 e contenuto all'interno della raccolta *Nach den Satiren* (1999), intitolato *Europa nach dem letzten Regen*.

La pioggia del titolo, per cominciare, è ancora una volta una citazione diretta che si riferisce al secondo dei due quadri di Max Ernst chiamati *Europa nach dem Regen (I e II)*, e cioè quello dipinto tra il 1940 e il 1942 che raffigura il paesaggio desolato con le rovine lasciate dalla guerra; l'artista stesso viene personalmente evocato nell'ultima lirica del ciclo, nel cui verso di apertura si gioca con il significato del suo cognome:

Im Ernst, Max, von so einer Stadt  
Träumt man leicht, bis man schwarz wird.<sup>180</sup>

In realtà c'è un nesso anche con *Europa nach dem Regen I*, del 1933, che mostra una carta d'Europa profondamente modificata e quasi irriconoscibile dopo il diluvio: alcuni Paesi sono del tutto scomparsi, altri sono molto cambiati, i confini e gli stessi mari non sono più quelli di prima, né si trovano al loro posto; secondo l'interpretazione che ne viene data dagli storici dell'arte, il diluvio che ha "lavato" il vecchio continente cambiandone così sensibilmente e radicalmente la geografia, è il simbolo positivo di un processo di per sé catastrofico, ma che è l'unico, nella concezione surrealista, in grado di dare inizio ad una nuova era. Sulla carta geografica sono infatti tracciate, evidenziate con il colore rosso, le nuove rotte di navigazione, ad indicare la presenza vitale di traffici e comunicazioni. Come si vedrà nella lirica *IV*, anche in una Dresda rasa al suolo è il fiume Elba che diventa il riferimento a cui aggrapparsi, l'unica certezza rimasta e in grado di contrastare la desolazione circostante.

La pioggia a cui Grünbein si riferisce direttamente è però in questo caso, come abbiamo detto, quella fatta di fuoco e bombe che fra il 13 e il 14 febbraio del 1945 rase al suolo la città di Dresda e che è argomento di questo ciclo di liriche; anche la forma idiomatica colloquiale del secondo dei

---

<sup>180</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen - XI*, in: *Nach den Satiren*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1999, p. 153

versi appena citati dalla lirica XI, "Träumt man leicht, bis man schwarz wird", esprime con amaro sarcasmo l'irreversibilità delle conseguenze dell'evento bellico, muovendosi ancora nella sfumatura contenuta nel doppio senso semantico: di una città così si può sognare in eterno, perché non potrà mai davvero tornare, ma la frase "finché non si diventa neri", cioè, di fatto, finché non si muore, è direttamente e vividamente associabile agli effetti degli avvenimenti di quei giorni.

Le 11 poesie, tutte relativamente brevi e semplici nella loro struttura, narrano della scomparsa della città in un tono elegiaco velato talvolta di malinconica ironia, procedendo con un ritmo piano e regolare; all'andamento lineare e quasi cullante dei verso contribuisce l'uso della rima finale, che Grünbein, come si vedrà, utilizza e varia scegliendo ora quella alternata, ora quella incrociata, ora quella replicata; l'atmosfera ricreata nelle liriche è quella consueta e familiare della vita quotidiana e di ciò che ne rimane dopo la sua interruzione violenta in quella notte di febbraio.

Il tema della distruzione della città, lo abbiamo detto, e non potrebbe essere altrimenti, tiene in effetti occupato l'autore fin dai primi lavori, anche se in maniera più marginale: è in un testo precedente contenuto in *Schädelbasislektion*, dal titolo programmatico *Gedicht über Dresden*, che si trovano i versi

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* entschärfte.

[...]

In einer Nacht mit schwarzem Schnee im Februar<sup>181</sup>

Anche qui il quadro che deve rappresentare Dresda è incompleto, è, ancora una volta, un puzzle o un mosaico di cui sono andati smarriti dei pezzi, un mucchio di frammenti e rottami che galleggiano come relitti in un liquido bruno; l'immagine intera non può essere più ricomposta, non solo perché alcune parti sono andate perdute per sempre, ma perché l'evento che ha cambiato così violentemente la città ha provocato una frattura insanabile con il passato e niente può essere come prima. I resti appaiono immersi in una soluzione scura, come una foto in un bagno di fissaggio che ha agito troppo tardi e ha potuto conservare solo alcune parti, ma non l'immagine completa; le

---

<sup>181</sup> Durs Grünbein, *Gedicht über Dresden*, in: *Schädelbasislektion*, op. cit., p. 202. Come si è detto nell'introduzione, la lirica è dedicata a Via Lewandowsky.

acque bruno-giallognole sono però anche quelle familiari dell'Elba, come quelle che ritroveremo descritte nella lirica *IV*, di cui anticipo i versi 3 - 4:

In dieser trägen, gelblich braunen Brühe  
Ist meine Mutter noch als Kind geschwommen.<sup>182</sup>

La corrente lenta e un po' torbida del fiume avvolge e sostiene persone e cose, proteggendole quasi con affetto, per quello che può; il suo scorrere rappresenta allo stesso tempo il ricordo delle lacrime versate, ma anche il simbolo del risollevarsi dal dolore, come segnala il verso 3 del *Gedicht über Dresden* in cui la città si rialza dal suo lungo pianto: "Taucht sie aus Rotz und Wasser auf", a cui fa eco il secondo verso della lirica *IV*:

Tränten die Augen uns. Willkommen, Elbe.<sup>183</sup>

Lacrime e fiume sembrano così fondersi tra loro: questo appare alimentato da quelle, e dal loro mescolarsi riemerge quello che resta della città distrutta. La funzione positiva e ristoratrice dei liquidi si contrappone ancora all'arsura e al calore infernale delle fiamme sprigionate dalle bombe; in più luoghi Grünbein gioca con elementi opposti, qui l'acqua e il fuoco, e rende le espressioni particolarmente incisive e pregnanti scomponendole ed utilizzandole in modo insolito, secondo il meccanismo descritto nel suo saggio *Katze und Mond*: così procede anche nella lirica *XI*, dopo quei primi due versi di cui si è parlato in apertura, strutturati secondo lo schema descritto:

Im Ernst, Max, von so einer Stadt  
Träumt man leicht, bis man schwarz wird.  
Auch ohne Tränen sieht man die Farben zerfließen.

Über dem grausam zerschissnen Brokat  
Benimmt selbst der Himmel sich kindisch.<sup>184</sup>

La formula "in Tränen zerfließen" viene scissa e trasformata nel suo contrario: gli occhi infatti sono asciutti, e i colori che allo sguardo velato di lacrime apparirebbero meno compatti, come disciolti, in

---

<sup>182</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen*, *IV*, in: *op. cit.*, p. 146

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 146

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 153

realtà si sono fusi, liquefatti dall'enorme calore; il tessuto sontuoso della città si è ridotto ad un panno logoro, così stracciato da essere diventato irriconoscibile.

Lo sciogliersi in lacrime equivale comunque ad uno sblocco, mette fine ad una fase di secchezza con quel rifluire che purifica e trascina, proprio come avviene nelle liriche di *Grauzone morgens*; la disumanità è un derivato dell'aridità del pensiero che tutto riduce ad automatismi e leggi consequenziali; nel poema del 2003 *Vom Schnee* sono ancora le parole di Cartesio, ad un Gillot profondamente toccato dalla brutalità della guerra, che spiegano in termini rigorosamente tecnici il funzionamento meccanico di ghiandole e organi, come fossero pompe e tubi, e tuttavia tradiscono suo malgrado una forza incontrastata che appartiene agli elementi naturali:

[...] "Monsieur verzeiht, ich hab  
geweint."

Ein edler Zug – und ein Reflex, Schau, ein Kanal  
Führt von den Tränendrüsen in den Sack der Bindehaut.  
Dort staut es sich, das salzige Sekret. [...]  
Ein Dammbbruch, in den Tränensack, und bricht hervor.  
Und schon schwimmt die Welt vor unsern Augen.  
Du schnappst nach Luft, dann spült der Tränenfluß dich  
fort.  
Der Anlaß? Findet sich. Das Herz wird leicht durchzuckt.  
Was zählt, ist das Prinzip. Hydraulik. Wasserdruck."<sup>185</sup>

"Dammbbruch", "bricht hervor", "spült der Tränenfluß dich fort"; la laconica descrizione del filosofo, saldamente ancorato al suo rigore tecnico-scientifico, viene come inondata da una piena improvvisa che erompe, da un'alta marea che torna dove sembrava che le acque si fossero ormai ritirate del tutto; con la stessa forza si comporta l'espressione poetica secondo Grünbein, come una fonte che riprende a zampillare dopo che sembrava essere stata completamente prosciugata da inenarrabili eventi bellici.

La devastazione di Dresda, si è detto, è venuta dal cielo come una precipitazione atmosferica, e al verso 21 del *Gedicht über Dresden*, quello che conclude la terza delle quattro strofe, è enfatizzata nell'ossimoro "mit schwarzem Schnee": qui il contrasto cromatico netto tra il colore nero e il bianco della neve annulla il valore simbolico di quest'ultima, inteso come candore, come veste immacolata, come mantello che protegge la terra e dà nutrimento al seme e alla vegetazione

---

<sup>185</sup> Durs Grünbein, *Della neve*, op. cit., p. 20

sottostanti; questa lettura è accentuata dalla specifica indicazione temporale "im Februar", perché nella lingua latina, e quindi nella tradizione prima romana e poi cristiana, febbraio era il mese della purificazione (*februa*), il periodo dell'anno che lavava via le impurità accumulate e preparava alla rinascita primaverile. La neve che cade in questo caso è invece nera, è una pioggia di pece che cancella ogni cosa lasciando un terreno devastato e abbandonato, "Brachflächen", come scriverà Grünbein nella lirica *VIII* di questo ciclo.

Questo senso di annientamento è espresso da subito nella lirica *I*, nella quale ritroviamo ancora elementi già incontrati più volte, in particolare in chiusura del capitolo precedente: i tubi svuotati, le macchie di ruggine e quei "rumori di risciacquo" che spazzano via tutto:

*I*

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

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

Reißt das Verzeichnis früher Straßen fort.  
Die man in Schlaf fand, Plätze, garantiert  
Vom Laufenlernen ... sind jetzt allerorts  
Evakuiert.<sup>186</sup>

La rete capillare che innerva il tessuto cittadino quasi come fosse il sistema linfatico in un organismo vivente, porta normalmente l'acqua, elemento necessario alla vita, in ogni suo angolo; le gocce di ruggine che "rimangono fino all'ultimo" sui tubi ci dicono però che questi non sono più usati, come ci conferma ancora l'ossimoro al verso 6, "auf kaltem Heizungsrohr"; questi due versi centrali esprimono un senso di abbandono e, ancora una volta, di desolazione, all'interno di una lirica che dall'inizio alla fine racconta e descrive il nulla, cerca di raffigurare qualcosa che non c'è più. La poesia infatti si apre e si chiude con un'assenza, uno svuotamento, anche qui legati direttamente al ricordo: "Erinnerung" è la seconda parola del verso iniziale, preceduta dal

---

<sup>186</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen - I*, in: *op.cit.*, p. 143

neologismo “Raumlos” che comunica subito una mancanza, un senso di disorientamento, ripresi poi nella strofa finale. Dai luoghi desolati che abbiamo appena incontrato nelle poesie dei capitoli *Posthume Innenstimmen* e *Die Leeren Zeichen* (le “Gödelschen Öden”, i “verödeten Kanäle”), si passa qui alla perdita degli spazi stessi, degli ambienti vissuti, privati ormai dei loro consueti punti di riferimento; le 11 poesie di questa parte sono disseminate di frasi che segnalano il totale smarrimento di chi si muove su una superficie che ha, di fatto, perso i connotati un tempo familiari. Sono scomparsi i luoghi che da sempre si potevano trovare ad occhi chiusi, senza incertezze, fin da quando, bambini, si erano mossi i primi passi, e con essi sono svanite anche le tracce della vita passata; quello che è rimasto è, letteralmente, solo una *tabula rasa*. Nelle orecchie risuona ancora il rumore come di uno scroscio d’acqua (ma non lo è) che in questo caso ha strappato e portato con sé tutto quanto, persino le indicazioni topografiche, cancellando in qualche modo anche la memoria dei luoghi, annullando la possibilità di ritrovare il passato; solo le “gocce rosso ruggine” non se ne vanno, rimangono lì, secche come la “macchia corticale”; per il momento, con la bassa marea, restano il segnale di quella “Erinnerung an Schlimmeres” della lirica 3, in attesa che il livello dell’acqua risalga portando ancora ristoro in tanta desolazione.

I versi iniziali della lirica successiva, la numero *II*, tornano sulla scomparsa della città, sull’irriconeoscibilità delle superfici rimaste nude e ancora una volta sulla frattura insanabile tra prima e dopo, sulla difficoltà di far collimare la Dresda grandiosa del passato con quel poco che ne è rimasto dopo quella notte di febbraio:

Dresden ist lange her.  
Ein Festsaal gestern, vor der neuen Blöße  
Unglaublich, ein Gerücht von Größe<sup>187</sup>

Ancora, in chiusura della poesia *V*, i resti semisepolti dell’antico, imponente splendore, ridotti a frammenti, riemergono sulle sponde devastate del fiume come reperti di un sito archeologico riportato alla luce dopo millenni:

An den entblößten Ufern, braun in Einzelstücken,  
Stieß man auf wuchtigen Barock: Wer wollte, fand  
Im kalten Mondlicht hier sein Angkor Vat.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 144

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 147

L'evocazione dell'antica città sacra cambogiana ricoperta per secoli dalla foresta pluviale, e il suo accostamento a Dresda, fa anche di quest'ultima una città fantasma, spettrale nella fredda luce lunare dell'ultimo verso della lirica, e completamente abbandonata, "jetzt allerorts / Evakuiert"; è un luogo lasciato vuoto, disabitato e privato anche delle sue forme e dei suoi segni distintivi, distrutti nell'attacco aereo. Su ciò che è rimasto, pezzi anneriti e spogli lungo le rive anch'esse denudate, aleggia fluttuante solo il ricordo dello splendore di un tempo, ricordo che non trova più appigli, non ha più elementi su cui soffermarsi: "Raumlos, Erinnerung...und keine Stadt / An die man sich, heimkehrend, halten kann."

Si è già visto come in Grünbein l'appiattito, l'indifferenziato, e la monocromia indefinita del grigio abbiano per lo più connotazione negativa: se la sorte terribile subita dagli abitanti di Dresda e la ferita profonda lasciata dalla loro fine risultano essere quasi indicibili, la riduzione della città a "Brachflächen" (lirica VIII), con la velatura lasciata dallo strato di cenere<sup>189</sup>, sono una realtà visibile anche a distanza di molti anni, che impone la sua presenza proprio nel momento in cui rende manifesta l'assenza, la sparizione delle forme e dei loro (apparentemente) solidi contenuti.

La lirica II, il cui incipit è stato citato poco sopra, si conclude con i versi:

Längst war sie todgeweiht,  
Bewohnt noch, schon vergessen von den letzten  
Flüchtigen Mietern, die Erynnien hetzten  
Aus der urbanen in die Aschenzeit.<sup>190</sup>

Il rapido e drastico capovolgimento che ha così mutato la città, come le due facce opposte di un'unica figura, viene sottolineato dalla struttura chiastica nel terz'ultimo e nell'ultimo verso, quel "Bewohnt noch, schon vergessen" e "Aus der urbanen in die Aschenzeit": dalla vita che scorre si passa all'oblio, dal movimento vivace al residuo inerte; la trasformazione è repentina e irrevocabile, ma come racconta Grünbein nel suo colloquio con Renuat Deckert, anche prevedibile e inevitabile:

Die Lektion, die man zu lernen hatte, war, einzusehen, daß Dresden nicht zufällig untergegangen war. [...] Das habt ihr euch selber mit zuzuschreiben. Es ging nicht um Schuldzuweisungen. Es ging darum zu begreifen, daß es so gekommen war aufgrund einer historischen Kausalität. Man kann nicht den Tod überall hintragen ins ganze europäische Ausland und sich dann wundern, wenn man die große Niederlage am eigenen Leib erlebt.

<sup>189</sup> Ricordo le parole di Grünbein nel colloquio con Fioretos: - "Alles hatte sich mit dieser grauen Schicht überzogen." - Aris Fioretos und Durs Grünbein, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, op cit., p. 489. Anche in *Vom Schnee* dice Cartesio: - "Kontrast ist eine Kostbarkeit wie Taktgefühl, Balance. / Ich brauch den Schatten, die Kontur." - Op. cit., p. 12

<sup>190</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen - II*, in: op. cit., p. 144

Ganz brutal mit Hegel gesprochen, war die Zerstörung Dresden eine historische Notwendigkeit. Von den Nazis wurde sie sogar hysterisch begrüßt.<sup>191</sup>

Questo concetto di causalità e necessità viene espresso anche liricamente sempre nello stesso ciclo, in particolare nella strofa centrale della poesia *VIII*, nella quale sono presenti motivi che abbiamo incontrato più volte, come la distruzione totale, la perdita della memoria culturale al verso 5, “den Vermeer (verbrannt), den Bach (verschollen)”, lo smarrimento e il forte sentimento di caducità nei versi conclusivi, nei quali le figure scolpite nei fregi hanno vita più breve di un fiore che scompare al primo soffio:

Zerrissen ist das Blatt vorm Mund, Geschichte, -  
Geht mir der Staubwind wirklich nah,  
Der alles auslöscht? Und daß man verzichte  
Im Namen dessen was geschah

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

Gepflügt wird hier mit Bomben, und kein Bauer  
Kennt sich mehr aus. Der Löwenzahn  
Nimmt den Figuren auf dem Fries die Dauer.  
Was geht Zerstörung, oben, einen Maulwurf an?<sup>192</sup>

Questa relazione causa/effetto, come si vede, viene ripetutamente presentata dall'autore: qui è concentrata nei versi 6 – 8, nella visione della città come fulcro di due movimenti direzionali opposti, ma interdipendenti: da un lato la partenza dei treni nefasti verso i diversi fronti di guerra e i lager, dall'altro, in risposta, l'arrivo dei bombardieri che l'hanno annientata e resa un deserto; altrove, come in chiusura della lirica *II* che abbiamo visto poco sopra, l'accaduto viene rappresentato attingendo ancora una volta al mito e richiamandosi alla figura delle tre Erinni, le personificazioni femminili della vendetta e del rimorso che intervenivano per perseguitare i colpevoli di delitti efferati; la distruzione subita è dunque conseguenza diretta della distruzione

---

<sup>191</sup> Renatus Deckert, *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, op. cit., pp. 193-194

<sup>192</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen - VIII*, in: op. cit., p. 150



compiuta, e non soltanto, come scrive Amir Eshel, la fusione di elementi lontani tra loro, di memorie e immagini disparate:

Hence, even as the poem seems to resist any moral lesson, it significantly merges disparate historical memories: that of the mass murder of Jews deported to the east from German cities and that of the air raids' horrific devastation of the very same cities. This procedure – the poetic evocation of the obviously disparate – can be found repeatedly in Grünbein's work. [...] Indeed, in expressing, yet not attempting to resolve the troubling question of murder and destruction, Grünbein's daring canvas mixes both images, both memories, in a manner that clearly precludes its interpretation as a one-dimensional, strictly German elegiac lamentation.<sup>193</sup>

Va detto che l'articolo di Eshel, per semplici ragioni cronologiche, può fare riferimento solo alle liriche, visto che la riflessione di Grünbein tratta dal suo colloquio con Deckert è di qualche anno successiva; tuttavia il nesso causale tra le due fasi del “delitto” e del “castigo” è già nei versi ugualmente esplicito, indicato chiaramente dalla persecuzione delle Erinni nella chiusa della poesia *II*, e nella lirica *VIII* dal passaggio centrale “Städte / Aus denen Züge zur Vernichtung rollten, / Brachflächen wurden”: la frase subordinata corrispondente al verso 7, inserita nella principale tra il soggetto e il suo predicato, spiega infatti il perché del rovesciamento subito dalla città, così profondo che la città stessa, dopo, non sarà più tale, ma sarà divenuta qualcos'altro, cioè una superficie brulla e incolta, “gepflügt ... mit Bomben” (v. 9).

A differenza delle distese indurite dal ghiaccio in *Vom Schnee* o *Grauzone morgens*, a rendere la città un deserto sono state dunque questa volta le fiamme: dai terreni riarsi e coperti da un manto di cenere sembra sia evaporata tutta l'acqua, e nell'ottavo verso della poesia il fiume che scorre tra superfici devastate e divenute completamente spoglie non viene più chiamato Elba, ma Lete, nome che ci rimanda ancora ad un paesaggio mitico in cui esso è ad un tempo simbolo dell'oblio e confine tra i due regni della vita e della morte. Sul perché ad esso si associa la cancellazione della memoria spiega Aleida Assmann:

Strato per strato, una scrittura sull'altra giace nel misterioso palinsesto del cervello umano, trasformando il nuovo in sepoltura del vecchio.

Secondo questa concezione, la materia ha la possibilità di ritenere tracce e memorie in maniera variabile.

Normalmente i liquidi sono meno permeabili alla traccia, perché in essi le superfici tendono a livellarsi

---

<sup>193</sup> Amir Eshel, *Diverging memories? Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the future of the German Past*, in: *The German Quarterly*, 74/4, 2001, p. 413

automaticamente e i buchi a colmarsi e chiudersi. Proprio per questo il fiume Lete è diventato la metafora principale dell'oblio.<sup>194</sup>

Tornerò tra breve sul fiume Lete, mentre per il momento l'Elba appare di fatto, e paradossalmente nel suo continuo mutare, come l'unico punto fermo, il riferimento sicuro, il testimone di quegli eventi: le sue acque, che attraversavano la città e nelle quali si specchiavano con la loro silhouette i maestosi edifici distrutti, hanno ugualmente riflesso anche l'incendio che ha reso questi ultimi solo macerie e cenere; nel suo moto continuo la corrente, che non conserva la memoria degli avvenimenti perché le loro tracce non restano impresse nell'elemento fluido, è però capace, con la sua stessa insistente presenza, di rievocare con forza le memorie del passato; così ce lo descrive la poesia *IV*, come un componente fisso, affidabile, costante ed immutabile pur essendo sempre diverso, mai fermo:

*IV*

Täglich vom Starren auf den Fluß (nach Jahren)  
Tränkten die Augen uns. Willkommen, Elbe.  
In dieser trägen, gelblich braunen Brühe  
Ist meine Mutter noch als Kind geschwommen.  
Da lag kein Ölglanz auf dem Haar. Dasselbe  
Gemeine Licht brach durch die Nachkriegsfrühe.  
Das Stadtbild hatte etwas abgenommen,  
Am Ufer hockten Angler noch in Scharen,  
Und durch das Elbtal ging kaum Schiffsverkehr.  
Ein Fluß, was ist das, wenn die Stadt versinkt  
Vor seinen Wellen, die den Großbrand spiegeln.  
Ein trüber Himmel, der mit toten Fischen blinkt,  
Ein Notausgang, die Tür mit sieben Siegeln, -  
Reklame für das nächste offene Meer?<sup>195</sup>

Se la analizziamo brevemente dal punto di vista dell'aspetto formale e della disposizione delle rime la lirica può essere suddivisa in una prima parte di otto versi, nella quale il primo rima con l'ottavo, "Jahren ... Scharen", ed una seconda di sei versi in cui ugualmente rimano il primo e l'ultimo, che sono legati anche semanticamente: "Schiffsverkehr ... Meer". Anche i versi contenuti all'interno di

---

<sup>194</sup> Aleida Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di Simona Paparelli, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 234

<sup>195</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen - IV*, in: *op. cit.*, p. 146

entrambe le parti seguono uno schema regolare, con rime replicate nel primo gruppo (vv. 2 – 7) e alternate nel secondo (vv. 10 – 13). La struttura è dunque quella del sonetto per il numero dei versi e la bipartizione, ma anche per la lunghezza del verso stesso e la scansione metrica: sono quasi tutti endecasillabi che seguono per lo più lo schema del quinario giambico. La forma classica del sonetto viene in qualche modo rispettata anche sotto il profilo tematico: la dimensione intima e familiare, quotidiana, pervade gli otto versi della prima parte, mentre nella seconda l'accento si sposta sull'evento bellico e sulle sue conseguenze, ampliando l'orizzonte, come in un'inquadratura cinematografica, alla valle dell'Elba, al traffico mercantile, al cielo, fino a far intravedere la vastità del mare che chiude la poesia.

La lirica non potrebbe essere più "intrisa" di termini legati ad elementi liquidi distribuiti lungo tutto il testo: in primo luogo i nomi che indicano la collocazione geografica, che è poi anche simbolo di appartenenza al territorio e individuazione delle proprie radici, nei vocaboli "Fluß" e "Elbe" ai versi 1 e 2, e poi 9 e 10, ripetuti in ordine inverso; il fiume è per l'Io lirico una presenza costante, anche se mobile, nel paesaggio e nella vita, inscindibile dalla città di Dresda e partecipe del suo destino. Sempre all'Elba appartiene il ruolo di fonte di nutrimento, nell'immagine dei pescatori accoccolati lungo le sue rive al verso 8, e anche di grande corso navigabile, quindi via di comunicazione e di scambio commerciale (Schiffsverkehr, v. 9); ma il fiume è soprattutto una specie di registro degli avvenimenti e di segnale dei cambiamenti, la sua esistenza e il suo aspetto sono da soli un libro in cui leggere i passaggi della storia: anche se non ne conservano la memoria, come si è detto più volte, le sue onde hanno assistito allora, impotenti, all'incendio che ha fatto sparire la città, e oggi sono in un nuovo stato di sofferenza perché soffocate dai liquami che vi vengono scaricati.

Già in apertura la lirica scioglie la fissità degli sguardi del primo verso nel pianto corale del secondo, in un "fiume di lacrime" che sembra voler confluire nei flutti dell'Elba cui dà il benvenuto; anche qui la rigidità, la mancanza di movimento indicata dall'infinito sostantivato "Starren" deve infine cedere al flusso che inevitabilmente sgorga dagli occhi tenuti a lungo spalancati e immobili. Le lacrime non sono di disperazione, ma piuttosto segno di commozione<sup>196</sup> e di umanità, e sembrano quasi portare sollievo e ristoro come l'inondazione della lirica *No. 8*; ce lo conferma quel "Willkommen, Elbe" che subito segue nel verso e che a sua volta si lega alla memoria personale nella rievocazione dell'immagine della madre quando, ancora bambina, nuotava nelle acque calme del fiume; dal fiume e dalle lacrime scaturisce così il ricordo di cose sentite raccontare e che fanno parte allo stesso tempo del passato familiare e di quello comune a tutta la città.

---

<sup>196</sup> Come quelle già commentate di Gillot in *Vom Schnee*

Queste acque lente e un po' torbide vengono indicate con il sostantivo "Brühe", che ancora una volta ricorda da vicino la connotazione dell'Elba già vista in *No. 8* al verso 20,

[...] zum

Brodeln. Nicht wahr: eine seltene Suppe.<sup>197</sup>

ed entrambi i vocaboli sono riconducibili all'ambiente in cui ha origine la vita, quello dell'embrione nel liquido amniotico, ma anche quello, molto più indietro nel tempo, della nascita dei primi organismi nella fase di formazione della terra, così come è stata ricostruita in una delle teorie dell'evoluzione del nostro pianeta: in essa si ipotizza un "brodo primordiale", in tedesco appunto "Ursuppe" o anche "Urbrühe", nel quale si sarebbero sviluppate le molecole degli aminoacidi, e da questi dunque i primi elementari esseri viventi. L'idea di un liquido fecondo e protettivo, lo abbiamo visto, comparire frequentemente nell'opera di Grünbein in modo più o meno esplicito, come nel "warmes Heim" che accoglie il feto in *Inside out outside in* o nella "warmen aquarischen Nacht" di *Unten am Schlammgrund*, in cui una scia di uova si muove danzando verso la luce. Nelle liriche su Dresda all'idea universale dell'elemento mobile e vitale che dona fertilità e favorisce la riproduzione e la crescita, si aggiunge la componente affettiva: l'Elba diventa una presenza familiare, qualcosa di inscindibile dalla propria storia, quel punto di riferimento rimasto dopo la scomparsa di tutto il resto. E' una presenza ricorrente nei ricordi personali, ma allo stesso tempo è il fiume in cui la città si rispecchia e da cui trae beneficio.

All'aspetto contrario, rappresentato dal ritirarsi delle acque, dai canali svuotati e dai pesci morti è conseguentemente associata la stasi, l'aridità, l'inerzia, come si è visto in precedenza in numerose liriche già nella prima raccolta, e come anche in *Nach den Fragmenten* ai versi 8 – 9 della seconda strofa:

Pazifische Wellen aus Badeschaum

Samt Strandgut und totem Fisch.<sup>198</sup>

Anche nella poesia *IV*, dopo i versi 10 – 11 che descrivono la devastazione della città cui assistono le onde del fiume, seguono ancora pesci morti, questa volta finiti a "brillare" in un cielo "torbido", cupo; in questo caso, però, oltre al primo, ovvio significato di assenza di vita raffigurato attraverso gli animali acquatici tolti dal loro elemento o avvelenati dagli agenti inquinanti, c'è una seconda

<sup>197</sup> Durs Grünbein, *Grauzone morgens*, in: *op. cit.*, p. 39

<sup>198</sup> Durs Grünbein, *Falten und Fallen*, in: *op. cit.*, p. 298

lettura, meno immediata e collegata al verso successivo, nel quale si parla di un'uscita d'emergenza, una porta con sette sigilli: il riferimento sembra essere al Giorno del Giudizio narrato nell'Apocalisse, in particolare ai capitoli V – IX che raccontano appunto la visione del libro con i sette sigilli, all'apertura dei quali appaiono una serie di segni nefasti. Tutti questi segni, descritti dall'Evangelista, sono comuni nella letteratura apocalittica come precursori del Giudizio, e proprio nella visione del penultimo segno si dice tra l'altro che “le stelle del cielo precipitarono sulla terra”<sup>199</sup>; infine, all'apertura dell'ultimo sigillo, la terra e gli uomini vengono colpiti da una serie di flagelli che hanno tutti a che fare con il fuoco, annunciati dagli squilli in successione di sette trombe; in alcuni in particolare lo sterminio è compiuto o accompagnato da astri che precipitano e devastano, o che vengono offuscati dalle fiamme:

vi fu grandine di fuoco [...] una enorme massa incandescente cadde nel mare [...] cadde dal cielo una stella enorme, che bruciava come una fiaccola [...] fu colpita la terza parte del sole, la terza parte della luna e la terza parte delle stelle, in modo che s'offuscò la terza parte di loro [...] vidi un astro caduto dal cielo sulla terra; gli fu consegnata la chiave della voragine dell'Abisso. Egli aprì la voragine dell'Abisso e da essa salì un fumo, come il fumo di una grande fornace; il sole e l'aria s'offuscarono per il fumo della voragine<sup>200</sup>

La distruzione di Dresda che, al verso 10, sprofonda (versinkt) dinanzi alle onde che rispecchiano l'enorme incendio è così associata ad un quadro apocalittico in cui la pioggia di fuoco cui è ispirato anche il titolo della raccolta ricorda quella della visione della Bibbia. I pesci messi a brillare in cielo, ma privi di vita, possono infine essere interpretati anche come le stelle della costellazione omonima, morte perché anch'esse “cadute”, offuscate e annerite dal fumo degli incendi.

La stessa dimensione biblica si fonde insieme al ricordo della bellezza e ricchezza delle statue e dei motivi che ornavano gli edifici e i giardini della città barocca nelle tre quartine a rima alternata di un'altra poesia, la IX:

Dresden, die Restestadt ... ein Hinterhalt  
Für Engel, die der Krieg hier internierte  
Vorm Rückflug. Unter Sandstein und Basalt  
Sind sie begraben worden. Zirkustiere

Waren die letzten, die sie fliehen sahn ins Feuer.  
Ein Pferd, das rechnen konnte, und der Tiger,

---

<sup>199</sup> *Apocalisse*, VI, 13

<sup>200</sup> *Ivi*, VIII, 7, 8, 10, 12; IX, 1, 2

Der William Blake rief. Keins ein Ungeheuer,  
Verglichen mit den smarten Jungs, den Fliegern,

Die sich im Tiefflug Mensch und Bestie holten.  
Ihr Kunststück brauchte kein Trapez, kein Netz  
Hoch über die Manege. Die verkohlten  
Apostel auf den Dächern stehn entsetzt.<sup>201</sup>

La visione degli angeli e degli apostoli rimasti intrappolati e sepolti in un abisso terrificante e davvero infernale diventa se possibile ancora più orribile in una città che era espressione dello splendore delle belle arti e dello sfarzo del barocco; in quella notte di febbraio i suoi capolavori “spariscono” al confronto con le mirabolanti acrobazie degli aerei da guerra, e tuttavia il senso di unicità che le appartiene rimane nell’aria: la fioritura architettonica e artistica di Dresda nel XVIII secolo aveva accostato le figure e i simboli del cristianesimo alla bellezza e all’armonia della cultura classica, e la sua grandiosità, sostiene Grünbein, diventa “eine geistige, eine ästhetische Hypothek”<sup>202</sup>, un’eredità che si riceve inconsapevolmente, tramandata anche quando non sono rimaste altro che rovine ridotte a ruderi irriconoscibili:

In all den Schilderungen der Großeltern und der Menschen, die das alte Dresden noch kannten, kam zum Ausdruck, wie außergewöhnlich diese Stadt gewesen sein muß. [...] Und nun war diese Stadt auf fürchterlichste Weise zerstört und nur noch ein Schatten ihrer selbst. Aber noch dieser Schatten teilte sich den Jüngeren mit. Auch als Spätgeborener konnte man die verlorene Vergangenheit erfassen. Dresden war auf der Weltkarte einer der Punkte, wo die Musen sich getroffen hatten.<sup>203</sup>

Torniamo però alla Dresda ridotta ad “ombra di se stessa”, e alla sestina conclusiva della lirica *IV*: l’ultimo verso fa riferimento ai quattro precedenti e porta a termine la domanda, aperta al verso 10, su cosa sia un fiume, quel fiume che ha assistito alla scomparsa terribile della sua città e che diventa, nel breve elenco che segue, un cielo torbido punteggiato di pesci morti, un’uscita di sicurezza, una porta dai sette sigilli; o forse, si dice infine, è semplicemente una pubblicità per il mare aperto e non così lontano, dunque ancora un’allusione, quasi una promessa o un invito verso ciò che è vasto e libero.

La poesia si era aperta, lo ricordiamo, con la fissità dello sguardo rivolto al fiume, con quella stessa immobilità che avevamo letto nei “Blicke / bevor sie glasig wurden” della lirica *Trilce, César*; ma

---

<sup>201</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen - IX*, in: *op. cit.*, p. 151

<sup>202</sup> Renatus Deckert, *op. cit.*, p. 191

<sup>203</sup> *Ivi*, pp. 190-191

la secchezza si era poi subito sciolta, già al verso 2, nel pianto e nel ricordo alimentato proprio da quelle acque familiari, dalla loro presenza carica di legami con il luogo che attraversano; la corrente placida e un po' torbida dell'Elba, resa anche più viscosa dagli oli e dalle sostanze chimiche che vi sono ormai mescolate, costituisce comunque, pur nella sua limitatezza, un anticipo delle distese marine nelle quali sbocca; essa rappresenta un collegamento, una via d'uscita, una porta che immette dove l'orizzonte è più aperto. La correlazione già evidenziata nella rima tra "Schiffsverkehr" e "Meer" mette di nuovo l'accento sulla ripresa degli spostamenti e degli scambi dopo lo stravolgimento totale e profondo subito dalla città e rievocato nei versi 10 – 13, proprio come nel primo quadro di Max Ernst in cui è sparita la vecchia Europa per lasciare il posto ad un continente diverso sui cui mari spiccano segnate in rosso le nuove rotte per la navigazione.

### 5.1 Il ritorno alle fonti

La ferita inferta alla città quando il secondo conflitto mondiale si avviava alla sua conclusione era stata profonda ed estremamente dolorosa; inoltre la presenza dei segni della distruzione, che erano rimasti visibili molto a lungo, rendeva anche più difficile lenire e superare il trauma. Nessun abitante di Dresda sembra poter prescindere, di fatto, da questo aspetto, è una realtà che investe di sé il quotidiano e che per questo continua ad avere un forte impatto anche per chi appartiene alle generazioni successive, come Grünbein. Il motivo, si è visto, entra a far parte delle sue liriche fin dall'inizio, e bene lo dimostra già una delle prime poesie, la più volte citata *No. 8* contenuta nella parte II di *Grauzone morgens*, in questi versi conclusivi che seguono la manifestazione di gioia per l'inondazione:

[...]

Denk nicht ich sei gehässig Bashô. In mir  
ist nicht einmal was übrig blieb  
von >alten Soldatenträume< kein >Sommergras< -

lauthals zu sein: ich habe es satt so ganz  
gramgesättigt zu leben von einem  
undurchdringlichen Augenblick an den

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

schmäler durchbrochener Türme – Dresden  
grausam zurückgebombt um ein  
weiteres kaltes Jahrhundert der Müdigkeit  
und betriebsamen Enge die Straßen  
voll Echos verhohlener Echos.<sup>204</sup>

Diversi sono i motivi qui contenuti che sono già emersi più volte in quest'analisi: la gioia un po' astiosa nel vedere travolte quelle barriere che potevano sembrare insormontabili, nello scoprire la vulnerabilità anche degli argini più imponenti; il senso di oppressione e di disillusione, la consapevolezza della chiusura e dell'isolamento dal resto del mondo; la dichiarazione dell'inevitabilità dell'attacco subito dalla città, di cui si è parlato nel capitolo precedente e che qui è espressa dal participio "zurückgebombt"; il gelo, in questo caso quello portato dalla Guerra Fredda, l'inerzia, e l'orrore che non l'abbandona neppure a distanza di decine d'anni, sempre visibile nelle rovine e di cui sembrano ancora risuonare gli echi nelle strade.

Il destino così tragico di Dresda viene sentito e messo da Grünbein in correlazione con quello di Hiroshima, tanto nelle liriche come nei discorsi, sia per l'entità che per le modalità dell'accaduto:

In meiner Schulzeit ging das Gerücht um, Dresden sei in Wirklichkeit mit einem blauen Auge davongekommen. Eigentlich habe es auf der Liste der Atombombenabwurfziele an erster Stelle gestanden. Die These ist unter Historikern mittlerweile umstritten. Mir aber ist sie nie aus dem Kopf gegangen. Und davon zeugt das Gedicht, „Ach, Hiroshima war nur zweite Wahl. / Premiere haben sollte sie (sagt man) in Dresden, / Die Bombe, die heut jedes Schulkind malt –“,<sup>205</sup>

L'affinità tra i due luoghi, però, non prosegue oltre, al contrario, la reazione alla disfatta prende due strade opposte: mentre infatti i giapponesi hanno ben presto ridato vita ad una città nuova e vivace, conservando solo alcuni oggetti simbolici in un museo dedicato alla pace ed eliminando, rimuovendo tutto il resto<sup>206</sup>, Dresda è rimasta ancorata ai suoi ruderi molto a lungo:

---

<sup>204</sup> Durs Grünbein, *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 40. Ricordo anche i versi della già citata lirica *Was alles klar wird...*, *ivi*, p. 24: - [...] Vor den letzten Ruinen / haften Eltern für ihre / Kinder (was hier so / Brauch ist). -

<sup>205</sup> Renatus Deckert, *op. cit.*, pp. 196-197. I versi citati sono tratti dalla lirica *VII* di *Europa nach dem letzten Regen*.

<sup>206</sup> Racconta ancora Grünbein: - Die zwei Tage dort in Hiroshima, ich habe sie bis heute nicht wirklich verarbeitet. [...] Ein Haiku zum Beispiel, ziemlich banal, hält die Abwehrhaltung der Nachgeborenen fest. „In Hiroshima / Die schwerste Zen-Übung ist: / Nicht *darin* denken.“ - *Ivi*, p. 196



Prachtvoll waren viele, einen tragischen Untergang hatten andere auch, aber keine kultivierte die Erinnerung an die Zeit vor der Zerstörung mit soviel schmerzvoller Nostalgie, keine lebte so sehr vom Phantombild ihrer einstigen weltstädtischen Silhouette.<sup>207</sup>

La catastrofe, lo abbiamo detto, ha colpito insieme alle persone l'intero tessuto della città, compresa la sua parte ricca di ornamenti architettonici e artistici famosa per la sua bellezza, e questo ha acuito il disorientamento, il senso di perdita e la dimensione luttuosa dell'evento, che era già di per sé smisurata; per questo una sorta di lamento funebre è rimasto a lungo nell'aria come sospeso, senza potersi depositare né dissolvere, come raccontano le parole dello stesso Grünbein nella sua conversazione con Aris Fioretos:

Nach den Bombenangriffen am Kriegsende war die Stadt eine einzige Barockruine, ein Trümmerfeld, über dem die Geigen wimmerten. Dieser Klagegesang lag noch in meiner Zeit in der Luft. Mit den Erinnerungen an einstige Größe und jähe Niedergang bin ich großgeworden. So lag es nahe, daß ich die Stilepochen und die Katastrophen in einem gewissen Zusammenhag sah. Und vielleicht rührt von daher auch meine Neugier auf die antike Literatur. Lesen war für mich immer ein Weg zurück, von einer Quelle zur nächsten.<sup>208</sup>

Queste riflessioni dell'autore sul ricordo e sul suo tramandarsi nel tempo, e in particolare sulla connessione tra creazione artistica e distruzione, richiamano naturalmente la nota vicenda di Simonide di Chio, ma ci portano anche ad una definizione di Pierre Nora che Aleida Assmann utilizza per spiegare cosa succede quando la memoria non trova più dei luoghi reali che possano continuare a mantenerla viva:

Parla infatti del passaggio dal *milieu de mémoire* al *lieu de mémoire*. Il luogo della memoria è quanto rimane di ciò che non esiste più e non ha più valore. Perché esso continui a esistere e ad avere valore, è necessario raccontare una storia che supplisca al *milieu* andato perduto. I luoghi della memoria sono frammenti esplosi di un contesto di vita perduto o distrutto.<sup>209</sup>

Queste parole non potrebbero aderire meglio alla situazione della Dresda postbellica, che dopo molto tempo verrà anche in parte ricostruita, ma che a lungo rivive soltanto negli scritti dei suoi autori, unico elemento che continua a "scorrere" attraverso il tempo esattamente come la corrente dell'Elba tra le rive devastate: quei *lieux de mémoire* che vengono ricreati attraverso la trasposizione nella poesia e nel racconto, dopo che il loro *milieu* reale è scomparso, spostano così

<sup>207</sup> Durs Grünbein, *Chimäre Dresden*, in: *Galilei*, op. cit., p. 151

<sup>208</sup> Aris Fioretos und Durs Grünbein, *op. cit.*, p. 486

<sup>209</sup> Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 343

l'accento dal senso letterale a quello traslato del vocabolo "fonte", che passa ad indicare le "voci" degli autori del passato; come si è visto, il percorso personale di Grünbein per ritrovare quelle che gli sono più affini e da cui "sgorga" la sua ispirazione risale anche molto indietro nel tempo, fino all'antichità classica, e talvolta si estende per andare ad attingere alla saggezza dell'Estremo Oriente.

Le poesie di Hölderlin, insieme a quelle di Novalis e, poco più tardi, di Pound, sono state una delle prime, coinvolgenti letture di Grünbein adolescente, e l'autore stesso lo racconta nei suoi scritti e nelle interviste, nei quali ricorre più volte la già citata frase contenuta nel brano *In lieblicher Bläue...*<sup>210</sup>, come in questo discorso tenuto dall'autore alla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung:

*Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich hin, welches sich wie Asien ausdehnet... Zeilen wie diese überrollten mich, bevor ein Verständnis sie auffangen konnte. [...] Eines Tages, und es war nicht im Traum, stellte ich mir meine zeitliche Lage paradox als die eines Schwimmers vor, eines Schwimmers im Rückstrom, der aus der Zukunft kommt.*<sup>211</sup>

La simbologia legata all'acqua viene dunque ancora una volta utilizzata da Grünbein per rappresentare in modo efficace, in primo luogo, l'influsso travolgente esercitato dai poeti che lo hanno preceduto, qui identificato nell'immagine del ruscello che trascina irresistibilmente, e poi il suo rivolgersi a coloro che sono stati testimoni della propria epoca ("ein Weg zurück, von einer Quelle zur nächsten"): a costoro va incontro, in un percorso a ritroso nei secoli, con lo stesso vigore di "uno che nuota contro corrente". In modo analogo, ma con un paragone ancora più realistico, anche Norbert Hummelt, nelle annotazioni a conclusione dello *Jahrbuch der Lyrik 2006*, fa scaturire le sue riflessioni sul ritorno verso le fonti storico-letterarie dall'osservazione dei salmoni che tentano di risalire il Reno, spinti dall'istinto ad affrontare un lungo e faticoso cammino per tornare a depositare le uova; la tesi sostenuta è che come per i pesci è necessario tornare concretamente dove sono nati per poter procreare, così anche la *creazione* poetica ha bisogno metaforicamente di ritrovare le proprie origini:

Das Verb *quellen*, mit der althochdeutschen Wurzel *quellan*, „hervorsprudeln“, ist seit dem 15. Jahrhundert in der übertragenen Bedeutung „Ursprung, Anfang“ belegt. [...] So kann ich meine konkreten Erfahrungen mit dem Wort Quelle nicht ausblenden, wenn ich etwa bei Hölderlin bis zu der Stelle vordringe, wo er sagt:

---

<sup>210</sup> Cfr. p. 64 e n. 120

<sup>211</sup> Durs Grünbein, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, in: *Den Körper zerbrechen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1995, p. 34

*Mancher / Trägt Scheue, an die Quelle zu gehen; / Es beginnet nemlich der Reichtum / Im Meere.* Nun beginnt der Reichtum einer Lachspopulation zweifellos an den Quellen, zu denen die Tiere zurückkehren müssen, um ihren Bestand zu erneuern; auch Hölderlin schöpfte stets aus seinen Beständen, wenn er dichtete.<sup>212</sup>

Al di là della citazione specifica e delle ricchezze che il mare può custodire, tutta l'opera letteraria di Hölderlin, che è così presente a Grünbein e con la quale viene in molti casi istituito un parallelo, è spesso "percorsa" dalla topografia fluviale nei suoi molteplici significati: i fiumi vengono scelti in alcuni casi come soggetti espliciti di alcune delle sue liriche più conosciute, *Der Rhein*, *Der Mayn*, *Der Neckar*, *Der gefesselte Strom*, e in altre sono legati alle origini di popoli e città (*Die Wanderung*, *Heidelberg*, il frammento conosciuto come *Der Ister*, dal nome greco del Danubio). Fedele all'iconografia mitologica diffusa all'epoca, nelle sue liriche il poeta personifica allegoricamente i corsi d'acqua dando loro sembianze di volta in volta diverse a seconda del tratto che descrive: l'origine tra i ghiacci è caratterizzata dall'immagine di un prigioniero incatenato, mentre l'impeto della corrente che scende veloce e a salti dalle montagne viene raffigurato come un giovane vivace e irruente; infine, il successivo scorrere quieto e fecondo nella vallata ha i tratti di un padre amorevole che si prende cura della sua prole:

*Der gefesselte Strom*

Was schläfst und träumst du, Jüngling, gehüllt in dich,  
Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger,  
Und achtest nicht des Ursprungs, du, des  
Oceans Sohn, des Titanenfreundes!<sup>213</sup>

*Heidelberg*

Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebene zog  
[...]  
Quellen hattest du ihm, hattest dem Flüchtigen  
Kühle Schatten geschenkt, und die Gestade sahn  
All ihm nach, und es bebte  
Aus den Wellen ihr lieblich Bild.<sup>214</sup>

<sup>212</sup> *Jahrbuch der Lyrik 2006*, Hrsg. von Christoph Buchwald und Norbert Hummelt, Fischer, Frankfurt a. M., 2005, pp. 176-177

<sup>213</sup> Friedrich Hölderlin, *Der gefesselte Strom*, in: *Hölderlin. Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano, 2001, p. 782

<sup>214</sup> Friedrich Hölderlin, *Heidelberg*, *ivi*, p. 212

## *Der Rhein*

Nachdem er die Berge verlassen,  
Stillwandelnd sich im teutschen Lande  
Begnüget, und das Sehnen stillt  
Im guten Geschäfte, wenn er das Land baut –  
Der Vater Rhein – und liebe Kinder nährt  
In Städten, die er gründet.<sup>215</sup>

Si è visto in precedenza che Grünbein si riallaccia di frequente nella sua poesia direttamente alla tradizione mitologica greco-romana, attingendo in particolare alle *Metamorfosi* di Ovidio, ma spesso i collegamenti intertestuali derivano anche dalla versione filtrata attraverso Hölderlin: dalla figura del Centauro in *Trilce, Cèsar*<sup>216</sup>, a quella di Afrodite/Venere in *Nach den Fragmenten*, al dio Oceano appena citato, padre dei tremila fiumi della terra e di altrettante Oceanine, le ninfe acquatiche dei ruscelli e delle sorgenti che già secondo Esiodo personificavano la vitalità delle correnti, la potenzialità e la fertilità; Grünbein ne parla nella seconda strofa di *An der Elbe*, in cui la superficie del fiume sembra aver perso anche la minima traccia della presenza delle antiche divinità, “als hätte es sie (die / Orgasmen der 3000 / Töchter des Okeanos) überhaupt / nicht gegeben”<sup>217</sup>, tanto l’Elba si è trasformato: è diventato plumbeo e fangoso, ricoperto di schiuma, di componenti chimici inquinanti e di materiali artificiali, e appare ormai privo di qualsiasi forza rigeneratrice o capacità positiva. In realtà, proprio come avviene nella lirica di Hölderlin *Der gefesselte Strom*, in cui la corrente dapprima “incatenata”, perché trattenuta nel sopore dai ghiacci invernali, erompe al momento del disgelo primaverile, così anche l’Elba che sembrava aver esaurito le proprie risorse, si è risvegliato di colpo una mattina ed è uscito dal suo letto travolgendo gli argini. Nella rappresentazione allegorica settecentesca il fiume è il Genio dotato di forza creativa e ritenuto per questo capace di portare un rinnovamento spirituale e politico<sup>218</sup>; in maniera analoga il fiume di Dresda conserva al suo interno energie compresse che inaspettatamente fermentano, e il suo straripamento vissuto sul finire del ventesimo secolo diventa nella lirica di Grünbein insieme

---

<sup>215</sup> Friedrich Hölderlin, *Der Rhein*, *ivi*, p. 332 Su questa lirica scrive Luigi Reitani nella sezione *Commento e note*, p. 1527: - Tra gli elementi naturali più ricorrenti e caratteristici della poesia di Hölderlin i fiumi hanno sicuramente un’importanza centrale. [...] Lo scorrere impetuoso dei grandi corsi d’acqua, il loro superare gli ostacoli frapposti nel cammino, la loro azione civilizzatrice erano stati infatti paragonati alla forza dirompente del Genio. Lo stesso sviluppo commerciale ed economico, del resto, sembrava passare, proprio in Germania, per lo sfruttamento e ampliamento delle vie di comunicazione fluviale. -

<sup>216</sup> E nella citazione da Ezra Pound: “The ant is a centaur in his dragon world”, contenuta in *Ameisenhafte Größe*, in: *Galilei*, op. cit., p. 17

<sup>217</sup> Durs Grünbein, *An der Elbe*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 35

<sup>218</sup> Cfr. ancora Reitani, *op. cit.*, pp. 1527 e 1686

simbolo e presentimento di un “rivolgimento” profondo che trascina alla deriva tutta l’imponente e complessa struttura esistente, “Diese // plötzlich so unscheinbar eingebetteten / Brücken! Es war als irrten / die Landungspontons strudelnd in Seenot”<sup>219</sup>.

Nell’opera di entrambi gli autori, inoltre, i fiumi trasportano, costruiscono, nutrono, proteggono; le loro acque portano vita alle terre che bagnano, mettono in comunicazione luoghi lontani, e sulle loro rive si rispecchiano i destini e i mutamenti delle città: l’Elba ha assistito all’evento estremamente drammatico che ha colpito Dresda, ma anche il Neckar nella lirica di Hölderlin dal titolo *Heidelberg*, ha visto risorgere lungo le sue sponde la città omonima dopo la sua distruzione nelle guerre del XVII secolo, e continua a scorrere sotto i resti diroccati e spettrali dell’imponente fortezza distrutta definitivamente da un fulmine:

Aber schwer in das Thal hing die gigantische,  
Schicksalskundige Burg nieder bis auf den Grund  
Von den Wettern zerrissen;<sup>220</sup>

C’è infine nei due poeti un ulteriore, importante denominatore comune per tutte queste vie d’acqua, e cioè quello di essere considerate come inarrestabili e libere di raggiungere luoghi lontani, fino al mare e oltre, perché le acque arrivano a toccare le sponde al di là degli oceani; ai fiumi viene attribuita da Hölderlin la capacità, si direbbe anzi la volontà, di decidere autonomamente del proprio corso, quindi del proprio destino:

Die Stimme war’s des edelsten der Ströme,  
Des freigebornen Rheins  
[..]  
Um frei zu bleiben  
Sein Leben lang, und des Herzens Wunsch  
Allein zu erfüllen<sup>221</sup>

Libere dunque fin dalla nascita di seguire sempre le proprie inclinazioni e il “desiderio del cuore”, sul finire del Settecento le correnti fluviali sono, si è detto, la personificazione della potenza e della creatività geniale, e per questo sono capaci di aprirsi un percorso e superare o spazzare via ogni ostacolo. Due secoli più tardi, in un mondo ormai del tutto “inanimato” in cui la natura è sopraffatta

---

<sup>219</sup> Durs Grünbein, *No. 8*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 39

<sup>220</sup> Friedrich Hölderlin, *Heidelberg*, op. cit., p. 212

<sup>221</sup> Friedrich Hölderlin, *Der Rhein*, *ivi*, p. 330

da elementi artificiali, l'acqua conserva comunque ancora, negli scritti di Grünbein, la sua azione dirompente e creatrice: così chiare e libere sono ad esempio le onde del "brioso ruscello", invitate a rinfrescare un ambiente completamente disseccato e intasato dai materiali di scarto, trascinando via ogni intralcio e rimettendo tutto in movimento; lo stesso fiume Elba, che appare a lungo "costretto" a scorrere nel suo alveo ed è come inebetito, anestetizzato dalla quantità di liquidi oleosi che vi vengono riversati, in realtà non può essere contenuto all'infinito e all'improvviso riprende il sopravvento sulle barriere costruite per tenerlo incanalato. Anche il suo bacino, che lo sguardo può facilmente abbracciare da una riva all'altra, nella lirica *IV* del ciclo *Europa nach dem letzten Regen* si presenta come un anticipo, un annuncio del mare aperto, un collegamento con gli spazi a perdita d'occhio delle distese d'acqua salata:

Ein Fluß, was ist das,  
[...]  
Reclame für das nächste offene Meer?<sup>222</sup>

Un riferimento va fatto anche ad un'altra fonte letteraria che Grünbein non cita espressamente, ma che è presente in qualche caso nelle sue liriche<sup>223</sup>: si tratta di Eduard Mörike, che in una delle sue poesie dal titolo *Um Mitternacht* affida alle acque sonore delle sorgenti il compito di raccontare gli avvenimenti del giorno ad una natura immersa nel sonno:

[...]  
Doch immer behalten die Quellen das Wort,  
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort  
Vom Tage,  
Vom heute gewesenem Tage.

Ad un secolo e mezzo di distanza la voce argentina di questi ruscelli sembra ormai del tutto ammutolita, e la notte non è più un momento di quiete e riposo, ma solo la mancanza di luce; il canto delle fonti è stato come interrotto o messo in sordina: in natura gli stagni sono gelati, i fiumi inquinati e ostruiti, la loro bellezza sparita sotto ghiaccio, fango, rifiuti; in poesia, il soffio gelido di quella che Grünbein chiama "la positivistiche Kälte" delle scienze esatte, insieme alla disumanità dei conflitti che lasciano solo superfici bruciate e distruzione, hanno svuotato i "Grachten des

---

<sup>222</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen - IV*, in: *Nach den Satiren*, op. cit., p. 146

<sup>223</sup> Al verso 41 di *Nach den Fragmenten*, ad esempio, si trova "Kritzeln und Kitzeln", - ein Reim, den wohl als letzter Mörike verwendete -, scrive Michael Braun, op. cit., p. 278

Gehirns”, scomposto l’uomo e il suo pensiero, trasformato la realtà in una serie di forme geometriche vuote e tolto alla parola il peso del suo contenuto.

E’ ancora l’acqua, però, l’elemento da cui si deve ripartire: essa ci mostra la continuità nel divenire e la sua capacità di rifluire anche del tutto inaspettatamente, nel suo costante collegamento tra la fonte e il mare.

## 5.2. Acqua, memoria, poesia

La relazione tra le tre voci del titolo, che nasce originariamente da figure e luoghi mitici, arriva a Grünbein ancora una volta attraverso la lettura delle “sue” fonti: in particolare il celebre inno di Hölderlin intitolato *Andenken*, di cui ritroveremo echi nella poesia *Erklärte Nacht*, lirica conclusiva della raccolta omonima pubblicata nel 2002 e che sarà analizzata nel prossimo capitolo, è un componimento di 59 versi liberi che descrivono ancora un paesaggio, questa volta quello francese della costa atlantica meridionale conosciuto dal poeta durante il periodo trascorso a Bordeaux. Vale la pena ricordare che di questa lirica esiste la versione completa a stampa (pur con diversi errori), mentre è andata perduta la stesura manoscritta ad eccezione dell’ultima strofa (ritrovata sugli stessi fogli in cui è contenuto anche l’abbozzo del già citato *Der Ister*), ed è proprio in questa parte finale che vengono legati il mare, la memoria e i poeti: in essa Hölderlin ritrae i due fiumi che modellano il profilo della regione, la Dordogne e la Garonne, nel punto in cui si uniscono in un amplissimo estuario, “vasto come il mare”, per poi gettarsi insieme nell’oceano Atlantico; la poesia si conclude con i versi:

[...] Es nehmet aber  
Und gibt Gedächtnis die See.  
Und die Lieb’ auch heftet fleisig die Augen,  
Was bleibt aber, stiften die Dichter.<sup>224</sup>

Le due correnti, che si sono fuse in un unico, vasto bacino, portano fino alla costa il loro carico copioso: il flusso trascina con sé e dona all’oceano tutto ciò che ha raccolto e “visto” lungo il suo cammino, ma in cambio riceve da questo per un breve tratto, fin dove le onde marine riescono a penetrare e a scambiarsi con la corrente fluviale nel grande estuario, le cose che quelle hanno

---

<sup>224</sup> Friedrich Hölderlin, *Andenken*, in: *op. cit.*, p. 344

portato a loro volta da molto lontano. In questo processo di osmosi continua il mare dà e toglie memoria, perché il suo moto incessante e fluido che non può, è vero, fissare alcunché, è tuttavia in grado di trasportare cose e segni anche a grandi distanze e restituirne altri da luoghi altrettanto remoti, conservando relitti nei suoi fondali e andando di tanto in tanto a depositarne una parte sulle spiagge; l'insieme degli oggetti e dei frammenti rinvenuti, siano essi reperti, messaggi in bottiglia o semplici scarti, è ciò che può servire, o almeno aiutare a ricostruire il passato, a ritrovare una memoria che altrimenti potrebbe andare perduta<sup>225</sup>. Vedremo più avanti che questa stessa funzione essenziale di "trasportare" per poi rimettere insieme i diversi pezzetti è attribuita da Grünbein appunto al lavoro dell'artista, ma già per Hölderlin sono i poeti che hanno il compito di mantenere e diffondere il ricordo, di raccogliere ciò che giace dimenticato o celato da cose futili e vuote, come si legge nel finale di *Andenken* e anche nei seguenti versi dell'inno giovanile dedicato alla Musa della poesia:

Was vergessen wallt an Lethes Strande,  
Was der Enkel eitle Waare dekt,  
Stralt heran im blendenden Gewande,  
Freundlich von der Göttin auferweckt;<sup>226</sup>

Il filo che tiene insieme tre elementi così disparati, l'acqua, la memoria e la poesia, è costituito proprio dalla stessa limpida e semplice sostanza, che dà infatti ugualmente corpo tanto a quello che nella cultura occidentale è il fiume dell'oblio, il Lete, quanto alla fonte sacra degli oracoli e dell'ispirazione poetica, Castalia; l'acqua del primo è quella che toglie, che si richiude dopo ogni passaggio e non ne lascia traccia; il suo compito è quello di cancellare tutti i segni appartenenti al mondo che viene abbandonato perché non possano essere portati in quello successivo, a cui si accede appena giunti sulla riva opposta<sup>227</sup>; l'acqua della sorgente Castalia, invece, è quella che dona la parola, che riporta in superficie le ricchezze dei bacini sotterranei e profondi affinché possano essere raccolte e diffuse. Scrive al riguardo Alexander Müller:

Verfolgt man dieses Bild der Quelle zu seinem Ursprung zurück, erklärt sich die elementare Verknüpfung im Mythos. Demnach fungiert nämlich Kastalia, die heilige Quelle Delphis, als Gegenstück zum Lethefluß, der

---

<sup>225</sup> Si è già accennato, e se ne parlerà più avanti, alla descrizione della figura del naufrago Robinson Crusoe che ricostruisce la "sua" civiltà con i relitti che arrivano sulla spiaggia dell'isola.

<sup>226</sup> Friedrich Hölderlin, *Hymne an die Muse*, in: *op. cit.*, p. 6

<sup>227</sup> Secondo il mito di Er narrato nella *Repubblica* di Platone.



das Vergessen symbolisiert. Das Wasser des Lebens und des Erinnerns sprudelte aus dieser Quelle, die im römischer Zeit zum Dichterquelle wurde, da ihr Wasser als prophetisch angesehen wurde.<sup>228</sup>

Situata sulle pendici del Parnaso, monte sacro ad Apollo e alle Muse, presso la città di Delfi che era considerata il centro spirituale dell'antichità, l'ombelico del mondo secondo il mito<sup>229</sup>, la fonte Castalia possedeva la virtù di far diventare poeti coloro che bevevano la sua acqua; in un inno tardo dal titolo *Deutscher Gesang* dice ancora Hölderlin:

[...]

Am kühlathmenden Bache der deutsche Dichter  
Und singt, wenn er des heiligen nüchternen Wassers  
Genug getrunken, fernhin lauschend in die Stille,  
Den Seelengesang.<sup>230</sup>

L'acqua della sorgente Castalia donava dunque l'ispirazione, ma anche il ricordo, e il nesso tra poesia e memoria è determinato dalla collocazione stessa della fonte nel luogo sacro alle Muse: queste figure mitologiche erano infatti le protettrici delle arti e contemporaneamente, in quanto figlie di Mnemosine, le depositarie della memoria, ed erano pertanto l'emblema dell'origine comune e dello stretto legame tra queste due facoltà dell'uomo:

Denn die Dichter beziehen ihre Inspiration im mythischen Sinn von den Musen, den Töchtern der Erinnerung, weshalb es „kein kreatives Sagen ohne Erinnerung, kein Dichten außerhalb der Tradition“, also keine *creatio ex nihilo* geben kann.<sup>231</sup>

Secondo la tradizione più antica inoltre, sempre nella stessa area geografica situata tra i monti della Beozia sgorgavano l'uno accanto all'altro due fiumi, Mnemosine e Lete, con le due opposte funzioni, indicate dai loro nomi, di indurre l'uno il ricordo, l'altro l'oblio. Le polarità così espresse dalle due correnti rappresentavano simbolicamente, da un lato l'azione positiva che la memoria del passato collettivo esercita sulle generazioni successive, dall'altro la necessità di “cancellare” il ricordo della vita trascorsa per poter entrare “puliti” in una nuova esistenza, ragione per cui il Lete

<sup>228</sup> Alexander Müller, *op. cit.*, p. 105

<sup>229</sup> “Nabel der Erde” la chiama anche Hölderlin in *Ganymed*

<sup>230</sup> Friedrich Hölderlin, *Deutscher Gesang*, in: *op. cit.*, p. 1118. C'è una forte affinità tra questi versi e il pensiero filosofico di Zhuangzi (citato da Grünbein in *Perpetuum mobile*), in particolare per l'armonia con la natura e quell'ascoltare “il canto dell'anima”.

<sup>231</sup> Alexander Müller, *op. cit.*, p. 106 e n. 356. Le parole tra virgolette sono citate da Aleida Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*

era anche diventato uno dei fiumi che segnavano l'accesso all'aldilà nel mondo antico. L'opera d'arte, posta sotto la tutela di Mnemosine, diventa in questo modo una testimonianza che resta presente anche oltre la scomparsa di chi l'ha eseguita e che sfugge all'oblio grazie al suo tramandarsi nello spazio e nel tempo; così "scorre" da una vita all'altra senza doversi annullare nel punto di passaggio che delimita ogni esistenza, rappresentato dal Lete in quanto linea di demarcazione tra i due mondi dei vivi e dei morti; in questo modo, inoltre, la creazione artistica offre la possibilità di fare il percorso inverso, di "risalire la corrente" e tornare fino alla sua origine. Il genere poetico in particolare, per le sue caratteristiche specifiche, si presta da sempre ad essere memorizzato e trasmesso anche oralmente, magari recitato o cantato:

Dichtung war von Anfang an eine Funktion des Gedächtnisses, und es ist ihr prosodischer Charakter, der die Verbindung herstellt zwischen der einzelnen Stimme, die aus dem sterblichen Körper kommt, und den Geschichten der Gattung, die über den Wassern stehn und die Städte und Landschaften wie Straßen durchziehn. Im Paßgang von Denken und Andenken schafft sich das lyrische Sprechen eine Gegenwart, jenseits des Todes und diesseits der historisch verhafteten Zeit. Es sieht so aus, als sei keine andere literarische Form dem menschlichen Eigensinn, der Vielbezüglichkeit des Erlebens, mnemotechnisch besser angepaßt. [...] Sein Geheimnis ist die Unmittelbarkeit, seine Magie die physische Präsenz eines Sprechers, der immer woanders oder lange schon tot ist.<sup>232</sup>

La capacità di oltrepassare la soglia tra i due regni facendo "transitare" la voce poetica al di là dei limiti intrinseci dell'essere corporeo viene personificata, secondo il noto e già citato aneddoto classico, nella figura di Simonide, poeta e oratore nonché inventore della mnemotecnica proprio a seguito dell'evento catastrofico di cui rimane unico superstite e testimone. Questa sorta di sdoppiamento, vale a dire l'appartenenza sia al mondo degli scomparsi, di cui serba e trasmette il ricordo, sia a quello di coloro che vivono e ascoltano il suo racconto, è allegoricamente proiettato nei due gemelli Castore e Polluce, i quali secondo la versione di Quintiliano vengono lodati dallo stesso Simonide in una digressione dei suoi versi celebrativi e per questo si trasformano poi per lui in numi tutelari nel momento in cui lo chiamano fuori dalla casa di Skopas. Di questo passaggio della vicenda è particolarmente significativa per questa analisi proprio l'interpretazione di Grünbein, il quale, pur riferendo ovviamente la spiegazione sovranaturale riportata dalle fonti classiche, motiva l'allontanamento di Simonide dal banchetto anche con un'ipotesi molto più "terrena" e banale, assolutamente plausibile, ovvero quella di una necessità fisiologica:

---

<sup>232</sup> Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in: *Galilei*, op. cit., pp. 21-22. Scrive ancora Grünbein in *Das erste Jahr*, op. cit., p. 99: - Und für den Flug durch die Zeiten gibt es die Bücher, das Zwiegespräch mit den Toten. "Dabei bin ich im Grunde ein geselliger Mensch." (Lautes Hohngelächter aus der Bibliothek). -

Göttliche Fügung oder Notdurft (eine volle Blase vermutlich) hatten ihn vor der Tür geführt.<sup>233</sup>

L'azione chiave della storia viene dunque ancora una volta ricondotta al corpo, qui in particolare allo stimolo naturale della minzione e quindi, anche in questo caso, ad un flusso di liquido organico; l'aspetto tra l'altro non è affatto nuovo per Grünbein, che in alcune delle sue prime liriche collega ad uno stato di indolenza o di costrizione l'incapacità o l'impossibilità di soddisfare normalmente questa esigenza funzionale dell'organismo; un primo esempio è tratto dai versi iniziali della poesia *Gerade an solchen Morgen...*, contenuta nella raccolta d'esordio, che in chiusura elogia con affetto la "Gastfreundschaft / der Toten" e che nel suo complesso riflette quella condizione statica e come bloccata dell'io lirico caratteristica di *Grauzone morgens*:

Gerade an solchen Morgen  
da man im billigsten Hotel-  
zimmer einer Kleinstadt  
eingenistet aus Faulheit ins  
Waschbecken pißt –  
[...] <sup>234</sup>

Una seconda citazione si trova invece in una lirica successiva che fa parte del ciclo *Die Leeren Zeichen*, all'interno di *Schädelbasislektion*, e che si riferisce nello specifico ai giorni degli arresti seguiti alle manifestazioni dell'autunno 1989; il colore giallo-urina, che torna anche altrove nelle 19 poesie del capitolo, qui sembra aver ricoperto del tutto le pareti delle celle<sup>235</sup>, e la paralisi del pensiero corrisponde al divieto di muoversi anche per andare al gabinetto:

Ein Tote-Fakten-Raum, ein gelbes Loch,  
Die Wände wie mit Gänsehaut bespannt,  
Wo alle farben per Dekret entfärbt  
Unter dem Anstrich mundtot schwelten.  
Den Ton gab dieses Gelb an,  
gelber Hohn

---

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 23

<sup>234</sup> Durs Grünbein, *Gerade an solchen Morgen...*, in: *Grauzone morgens*, op. cit., p. 20

<sup>235</sup> In italiano si perde l'ambivalenza del termine „Zelle“, che ad un primo livello di lettura è effettivamente riferito alle celle della caserma, ma che si può intendere anche come „cellula“.

Der sich durch jede Zelle fraß, Urin-  
Delirien die das Denken lähmten...  
„Wozu aufs Klo gehen? Pißt euch ein!“<sup>236</sup>

Al di là dell'evidente atteggiamento degradante nei confronti dell'essere umano, sotto il profilo interpretativo si nota in entrambi i casi una relazione tra la limitazione di una funzione biologica essenziale e l'immobilità psicologica, oltre che fisica, del soggetto: questa restrizione è indicata nel primo gruppo di versi dal già descritto stato di "letargo" (eingenistet, Faulheit) di un protagonista immerso in un'atmosfera di quiescenza autunnale, in cui ogni attività è ridotta al minimo; nel secondo dalla condizione di coercizione e di impotenza in cui lo stesso soggetto si ritrova.

Simonide, al contrario, può muoversi e spostarsi a suo piacimento dall'interno dell'edificio al suo esterno per espletare, senza doverlo "deviare" o reprimere, un comune atto riflesso dell'organismo, che diventa a questo punto della vicenda il fattore discriminante: secondo l'ipotesi di Grünbein, la pulsione induce infatti il protagonista ad uscire, salvandolo così dal crollo, e lo shock che questo provoca determina la capacità di ricordare e raccontare, dunque di portare elementi che altrimenti andrebbero perduti, nel suo caso l'identità dei commensali, oltre la linea dell'oblio che separa il prima e il dopo, il mondo degli scomparsi da quello dei sopravvissuti.

Grünbein torna sulla funzione liberatoria dell'atto e sul suo valore simbolico anche in *Vom Schnee* nelle parole di Cartesio, approfondendo il tema per bocca del filosofo che, svegliatosi da un incubo, fra sé commenta e ricorda:

[...] Und ein bebrillter Zwerg  
Kam im Galopp herbeigesprengt auf einer Knochensäge,  
Der streute Salz in seine Augen. "Gell, das beißt?"  
Dann ließ er los, und pißgelb färbte sich das Eis.  
Die Laken feucht. Verflucht, ich hab ins Bett genäßt.  
Schäm dich, René. Was soll das Nachbarmädchen sagen,  
Wenn sie den Schandfleck sieht. Wie hieß sie noch? Marie?  
[...]  
Der Schnee dort draußen wars, der machte dich verrückt.  
[...]  
Ich weiß nur eins: der Harn brennt Löcher in den Schnee.  
Das Salz zerstört die kristalline Ordnung. Welch ein Spaß,

---

<sup>236</sup> Durs Grünbein, *Die Leeren Zeichen – 12*, in: *Schädelbasislektion*, op. cit., p. 170. Si vedano anche i primi due versi della già citata poesia 7, p. 165: "Vor einer gelben Wand zehn Stunden lang / Stand ich *Bestellt – nicht abgeholt*, [...]"

Breitbeinig dazustehn und hoch im Bogen schießt  
Der heiße Strahl, der dir die Tränen in die Augen treibt.  
Apropos Krieg: von allen Waffen ist – verzeih, Marie,  
Die liebste mir noch der Urin, die Piß-Artillerie.<sup>237</sup>

La paura di rimanere “irretito”, ingabbiato in questo mondo sotto ghiaccio (in questo stesso passaggio si trova anche la frase: “Ich will hier liegenbleiben, bis der Frühling kommt / und taut den Kerker auf.”) si traduce in una “lode allo zampillo” del liquido paglierino, che grazie al suo calore e alla sua composizione scioglie la neve e ne distrugge l’ordine cristallino. Il Cartesio di Grünbein lotta inutilmente contro quella parte di sé che non vuole cedere, è diviso tra la volontà di adottare un metodo logico e rigoroso, sulle orme Galileo<sup>238</sup>, e la voce interiore che lo spinge a non estromettere quella metà dell’essere umano che non rientra in tali categorie. Il piacere di lasciar scorrere l’urina e di sovvertire quell’ordine rigido lo prende al punto tale da utilizzare accanto a termini ludico- edonistico-amorosi come “Spaß”, “heißer Strahl”, “liebste”, la valenza aggressiva di quelli di ambito militare e bellico come “Schießt”, “Waffen”, “Piß-Artillerie”. Anche Cartesio è fermo, trattenuto in uno stato di sopore come i protagonisti delle due poesie citate poco sopra, mentre Simonide, che è in grado di passare da una parte all’altra, può “scorrere” nel tempo e trasmettere il suo sapere.

Interessante in questo senso è un’altra riflessione di Grünbein sul linguaggio della poesia e sulla funzione del poeta come tramite, riflessione che nasce da un suo ricordo d’infanzia: l’autore racconta di un gioco molto comune tra i ragazzini suoi coetanei che consisteva nel lanciarsi a vicenda le lappole, i piccoli frutti uncinati di una pianta erbacea, che si attaccano facilmente alle vesti e alle pellicce di animali e si assicurano con questo sistema la riproduzione; nella gara con i compagni il perdente era naturalmente il bambino più colpito, quello che si ritrovava coperto da un maggior numero di “proiettili”, ma l’unica a trarre un vero vantaggio dalla battaglia era proprio la pianta che poteva diffondere con questo mezzo i propri semi. I capolini appiccicosi dell’arbusto sono per Grünbein come la parola poetica, che rimane “impigliata” nelle trame della memoria, e il poeta è colui che è in grado di trasmetterla:

Und da haben wir sie, die Figur des Dichters ... Über und über mit imaginären Kletten bedeckt, haftet er mit seinem Körper für den Transport der Worte. Er ist der Zwischenträger, der Überträger zwischen dieser und einer anderen Welt, und die Klette ist seine unsichtbare Metapher, getreu den griechischen Wortsinn von

<sup>237</sup> Durs Grünbein, *Della neve*, op. cit., pp. 48-52

<sup>238</sup> Cfr. “[...] ‘Denn sie bewegt sich doch’, / wie uns Stephanus sagt.” *Ivi*, p. 32

*metaphoros*. Wie jene Klette die genetische Information, die im hartnäckig festhaftenden Samen steckt, übertragen seine ungewöhnlichen Wortkombinationen die bildliche Vorstellung. [...] Ihr Überleben ist durch den Widerstand, den sie den jeweiligen Oberflächen entgegenbringen, gesichert. Ihre Chance ist der Abstand zur bloßen *thematic apperception* des alltäglichen Redeflusses.<sup>239</sup>

L'espressione lirica viaggia dunque verso lidi sconosciuti e riesce a giungere "dall'altra parte", cioè viene memorizzata e trasmessa grazie alla forza delle immagini che crea; il poeta, cui è data la possibilità di passare il fiume dell'oblio senza esserne toccato e di attingere invece alla corrente opposta ("wenn er des heiligen nüchternen Wassers / Genug getrunken", dicono i versi di Hölderlin), trasporta sicuro tutto un mondo al di là dei suoi confini, fino sulla riva dell'altro regno. Per descrivere questo processo Grünbein si riallaccia nel suo saggio al significato etimologico del termine greco "metafora", da *meta-phèrō*, letteralmente "trasporto, porto oltre", perché, spiega, questo è ciò che fa il linguaggio della poesia, utilizzando parole e combinazioni dalla forte carica espressiva con un trasferimento dal senso letterale a quello figurato. Dal punto di vista della corrispondenza linguistica, ancora più aderente all'ambito specifico dell'acqua e dei fiumi è proprio la sua definizione del poeta come *Überträger* e il collegamento semantico del verbo da cui deriva, *übertragen*, con il quasi sinonimo *übersetzen*, quest'ultimo nel suo duplice significato di "tradurre" e "traghetare": il poeta "traduce" infatti in parole una serie di immagini, concetti, percezioni, o anche solo suoni, sottraendoli così "al flusso delle cose", alla conversazione quotidiana; in questo modo diventa colui che li "tra-duce", cioè colui che è in grado di trasferirli oltre, sulla sponda opposta, e mettere così in comunicazione mondi separati che resterebbero altrimenti ignoti l'uno all'altro.

Naturalmente esula dal discorso poetico il compito puramente storiografico, la trasmissione della memoria intesa solo come resoconto di fatti avvenuti, anzi, sostiene Grünbein, "Dichtung findet immer schon im Jenseits der Historie statt"<sup>240</sup>, e già nella *No. 2* delle sue *MonoLogische Gedichte* voleva una poesia che non si inchinasse allo "Stelzengang der Geschichte".

Alla figura del poeta di cui Simonide è emblema è stata dunque data l'opportunità, per intervento divino o necessità corporale, di passare *ultra limen*<sup>241</sup>, oltre la soglia fisica della casa, che si trasforma poi in un confine netto, una cesura tra un prima e un dopo ben distinti e non più modificabili; questo passaggio avviene anche tra la sfera della realtà esterna osservata e quella

<sup>239</sup> Durs Grünbein, *Katze und Mond*, in: *op. cit.*, p. 60. Scrive ancora Grünbein in *Mein babylonisches Hirn*, *op. cit.*, p. 23: - Erst die Emphase der Dichtung hat aus dem Gemurmel, dem lebensbegleitenden Singsang von Emotion und Erkenntnis etwas Erinnerbares heraufgeholt und zu Kieseln gehärtet... einige Worte, umspült von der fließenden Zeit. -

<sup>240</sup> Renatus Deckert, *op. cit.*, p. 198

<sup>241</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 2, 13

interiore della sua conservazione nel ricordo personale, a sua volta estrinsecato nuovamente nella sua riformulazione poetica: per questo Grünbein definisce il personaggio greco anche come “ein Wanderer zwischen Innen- und Außenwelt.”<sup>242</sup> e la poesia, “welche Grenzen auch immer sie überwindet, zuallererst Selbstbegegnung.”<sup>243</sup>

Un *limen* effettivo, lo abbiamo detto, è invece rappresentato sotto vari aspetti dal fiume Elba, che nei decenni della Germania divisa era infatti per un suo tratto un vero e proprio confine geografico tra due Stati, impossibile da attraversare, e come tale trasfigurato liricamente da Günther Kunert nel paludoso Stige dell’oltretomba antico<sup>244</sup>, mentre per Hans Georg Bulla è come un “taglio profondo”:

*elbufer, notiz*

wie also diese schiere  
grenze wenn sie leucite  
aufsteigt aus dem nebel  
ein paar vergessne vögel  
hart am rand was wasser  
trennen kann schnitt so  
tief ins land wie weiter  
sprechen jetzt davon <sup>245</sup>

Nella Dresda del 1945, così com’è rappresentata nella più volte citata lirica *VIII*, l’Elba diventa per Grünbein un moderno Lete che scorre adesso in superficie tra i due bordi di un paesaggio altrettanto infernale, irriconoscibile e privato della sua memoria, proprio come avveniva a coloro che vi si immergevano per entrare nel mondo delle ombre:

Daß ganze Städte,  
[...]  
Brachflächen wurden an den Ufern Lethes.<sup>246</sup>

Il Lete classico era un *limen* irreversibile in quanto implicava un cambio di stato, la fine di qualcosa e la successiva rinascita: la sua radice etimologica significa “dimenticanza”, ma in senso lato è

---

<sup>242</sup> Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in: *op. cit.*, p. 24

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 25

<sup>244</sup> Si veda quanto detto sopra, p. 66

<sup>245</sup> Hans Georg Bulla, *elbufer, notiz*, in *Nuovi poeti tedeschi*, a cura di Anna Chiarloni, Einaudi, Torino, 1994, p. 216

<sup>246</sup> Durs Grünbein, *Europa nach dem letzten Regen – VIII*, in: *Nach den Satiren*, *op. cit.*, p. 150

anche purificazione; già nel mito greco con cui termina la *Repubblica* di Platone, infatti, il fiume costituiva il passaggio necessario perché potesse avvenire la metempsicosi, pertanto era obbligatorio bere la sua acqua per le anime che dovevano reincarnarsi; in maniera simile, trasferendo naturalmente gli elementi del mito pagano nella simbologia cristiana, lo descrive Dante nel canto XXVIII del Purgatorio, dove la sua funzione era quella di “lavare via” i peccati di chi aveva espiato affinché l’anima purificata potesse ascendere al Paradiso:

Da questa parte con virtù discende  
che toglie altrui memoria del peccato;  
da l’altra d’ogne ben fatto la rende.

Quinci Letè; così da l’altro lato  
Eunoè si chiama,

Simmetrica al Lete c’è dunque anche nella *Commedia* dantesca, come nel paesaggio mitico della Grecia, una corrente che produce un effetto contrario: sulle pendici del Parnaso uno dei due fiumi portava l’oblio, l’altro dava la memoria e l’ispirazione poetica; nel Purgatorio il primo toglie il ricordo dei peccati, mentre il secondo riempie nuovamente l’anima di tutto il bene compiuto in vita. L’Elba di *Europa nach dem letzten Regen* invece, trasformatosi in Lete perché tutto intorno la memoria è stata cancellata e il passato azzerato nella distruzione dei luoghi, non ha ovviamente un equivalente di segno opposto, ma questo ruolo viene assunto dal poeta, che dalla presenza del fiume e da tutto il carico di significati che esso porta con sé trae memoria e ispirazione: dall’Elba come luogo familiare e specchio delle bellezze architettoniche della città, come via di comunicazione e forza della corrente, come segno di confine nei secoli passati, e poi della divisione tra tedeschi dell’Est e dell’Ovest nel secondo dopoguerra. In questo senso abbiamo già visto che viene considerato e indicato da Grünbein come un vero spartiacque, un *limen* fisico, visibile, di cui si racconta che molti grandi condottieri abbiano tentato il “guado” con conseguenze nefaste; negli appunti berlinesi di *Das erste Jahr*, nel brano che porta la data del 30 luglio 2000 già in parte citato in precedenza, l’autore rievoca, in un quadro di antiche profezie, gli infelici piani di espansione militare verso oriente attuati nel corso dei secoli e che hanno ogni volta assunto il valore di una sorta di rito di passaggio dagli effetti irreversibili; cercare di superare il fiume equivaleva ad affrontare una metamorfosi, a compiere quella trasformazione da uno stadio che si conclude ad un nuovo che comincia:



Wenn ich heute von solchen Orakeln lese, muß ich an die lange Reihe seiner Nachfolger denken, die alle vom Westen her, vergeblich, den Übergang suchten. Es gab keinen Weg über die Elbe, der nicht mit Initiation, also Wandlung und Selbstaufgabe, bezahlt worden wäre. [...] Dabei macht dieser Fluß einen so trägen Eindruck, wo immer man ihm begegnet, ob bei Wolfen, bei Magdeburg oder selbst an der Mündung in die rauhe Nordsee. Die längste Strecke zieht er durch die ödste Tiefebene.<sup>247</sup>

Rispetto alla solida e stretta soglia di pietra oltrepassata da Simonide, qui il *limen* assume già per le sue caratteristiche oggettive il significato di una transizione ancora più profonda: il trasferimento richiede infatti in questo caso di superare una linea d'acqua, quindi un confine fluido relativamente ampio che per sua natura rende impossibile raggiungere l'altra parte se non immergendosi o costruendo strutture adeguate; occorrono imbarcazioni o ponti per collegare i due mondi, che restano altrimenti limitrofi, ma isolati l'uno dall'altro, e in qualsiasi momento, anche una volta passati al di là, il traffico fluviale può essere interrotto<sup>248</sup> e i ponti "tagliati". Di nuovo solo la figura del poeta sin qui delineata, "Überträger zwischen dieser und einer anderen Welt", sembra capace ed equipaggiata per affrontare questo compito, l'unica che possa continuare a trasportare i "semi" preziosi da un "mondo" all'altro, a fare da ponte tra passato e futuro; secondo la sua stessa definizione Grünbein si vede infatti anche come uno "Schwimmer im Rückstrom, der aus der Zukunft kommt", nel suo "viaggio" per ritrovare le origini, uno che "trasmette" un messaggio, che trasferisce un codice, magari frammentario, a coloro che devono ancora arrivare:

Was wir als Künstler tun können, ist, die Splitter, die Fetzen, die Reste solcher vergangener Repräsentationen weiterzutragen. Darin sehe ich einen Auftrag. [...] Ich glaube, das Schreiben ist ein Versuch, wenigstens Teile des zerstörten Puzzles wiederzufinden und hier und da auf linkische Weise zusammenzufügen. Als Adresse an eine unbekannt planetarische Zukunft.<sup>249</sup>

Da questo punto di vista il fiume, in quanto spaccatura che divide in due una superficie, ma rimane a diretto contatto con entrambi i suoi lati, diventa dunque il varco passando attraverso il quale si lascia una realtà per entrare in un'altra, non però senza l'aiuto di qualcuno che possa fare da guida o tramite, e mantenere così un collegamento costante.

D'altra parte l'elemento stesso che lo costituisce, l'acqua, rappresenta di per sé la continuità nel divenire: è una massa sempre mobile, ma che perdura nel tempo, che fluisce senza sosta e intanto muta e si rinnova. Quella corrente che nel brano citato da *Das erste Jahr* appare all'autore così

<sup>247</sup> Durs Grünbein, *Das erste Jahr*, op. cit., p. 101

<sup>248</sup> Come nella già citata lirica di Günther Kunert *Die andere Seite des Styx*: „[...] und der Bootsverkehr / eingestellt längst.“

<sup>249</sup> Renatus Deckert, op. cit., p. 212

indolente e grigia come il paesaggio che attraversa, “eine erdrückende Masse, vorwiegend in Grautönen”<sup>250</sup>, è ancora lo stesso delle liriche d’esordio *An der Elbe* e *No. 8*, vale a dire quella che inaspettatamente, sotto la superficie scura e lenta, quasi non fosse nemmeno più acqua, ribolle invece di energie rigeneratrici incontenibili: “als dieser / bleiern sich windende Fluß / die Elbe / [...] / eines Morgens wieder entufert lag – / Diese Freude der Überschwemmung!”<sup>251</sup> Anche quando cambia di stato e si irrigidisce in ghiaccio resta in quella condizione solo temporaneamente e in superficie, per riprendere a scorrere ancora più vivace e abbondante al disgelo, risvegliando così la natura. Per questo l’immagine della sorgente Castalia che sgorga incessante, con il suo bacino ricco e inesauribile, diventa l’emblema delle fonti letterarie alle quali il poeta può continuamente attingere e nelle quali si immerge per riportare in superficie i carichi più preziosi.

---

<sup>250</sup> Durs Grünbein, *Das erste Jahr*, op. cit., p. 101

<sup>251</sup> Durs Grünbein, *No. 8*, in: *op. cit.*, p. 39

## 6. *Erklärte Nacht*

Nel 2002 Grünbein pubblica la raccolta intitolata *Erklärte Nacht* che si conclude con la lirica omonima, un testo che compendia il pensiero di Grünbein sulla poesia e quasi ci conduce per mano viaggiando indietro nel tempo, percorrendo vie d'acqua sulle onde dei versi, il mezzo migliore per condurci fuori dall'oscurità dell'evo moderno.

La lirica è composta di 24 versi lunghi suddivisibili in sei quartine a rima alternata secondo lo schema abab, cdcd:

Oder Dichtung, was war das noch? Entführung in alte Gefühle ...  
Stimmenfang, Silbenzauber, *ars magna* im elaboriertesten Stil.  
Die Kälte der Selbstbegegnung, ein Tanz zwischen sämtlichen Stühlen.  
Nichts Halbes, nichts Ganzes also, doch das gewisse Etwas zuviel.  
Dem einem Gebet ohne Gott, dem andern das "Echt Absolut Reelle."  
Jene Zickzacknaht – Vernunft, an Affekte und Mythen gebunden,  
Die den schläfrigen Leib präpariert mit empfindsamen Stellen.  
Rückkehr der Echos zur Quelle, zum Mund, wo die Laute sich runden.  
Atembild, hingehaucht in die Frostluft, ins taufrische *nihil*.  
Magisches Gängelband, Ariadnefaden durchs Dunkel der Aporien,  
Kette aus Glücksmomenten bis zurück zu den Mädchenbädern am Nil.  
Innigste Linie, nie in Zahlen zu fassen, entflieht sie den Geometrien,  
Seit die Welt als beschreibbar gilt, in Formeln auflösbar, in Gesetze.  
Vergeßt dieses schamlose Ich und sein Du, herbeigeht aus der Ferne.  
Der Vers ist ein Taucher, er zieht in die Tiefe, sucht nach den Schätzen  
Am Meeresgrund, draußen im Hirn. Er konspiriert mit den Sternen.  
Metaphern sind diese flachen Steine, die man aufs offene Meer  
Schleudert vom Ufer aus. Die trippelnd die Wasserfläche berühren,  
Drei, vier, fünf, sechs Mal im Glücksfall, bevor sie bleischwer  
Den Spiegel durchbrechen als Lot. Risse, die durch die Zeiten führen.  
Philosophie in Metren, Musik der Freudensprünge von Wort zu Ding.  
Geschenkt, sagt der eine, der andre: vom Scharfsinn gemacht.  
Was bleibt, sind Gedichte. Lieder, wie sie die Sterblichkeit singt.  
Ein Reiseführer, der beste, beim Exodus aus der menschlichen Nacht.

*Erklärte Nacht* è una poesia che parla della Poesia, allo stesso tempo dedica ed apologia, passando in rassegna molti dei temi e degli aspetti affrontati fin qui in questo lavoro, che verranno specificamente analizzati.

La lirica si apre con una domanda introdotta dalla congiunzione “oder”, come a sottintendere la prosecuzione di un dialogo in cui si abbandona il tema trattato fino a quel momento per passare ad un altro, forse collegato con il primo; nel suo monologo, o in un colloquio con un possibile interlocutore non presente, il soggetto lirico chiede cos’era la poesia, enumerando quindi in risposta alcune delle caratteristiche che appartengono a questa forma di espressione letteraria: le prime definizioni ne evidenziano il lato meno razionale, la capacità di andare a toccare le corde dell’animo prima ancora che il messaggio venga decodificato e compreso dall’intelletto; torno ancora sulle parole dello stesso Grünbein nel suo discorso alla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, in quel passo in cui mette in risalto la forza trascinante della poesia:

Und eines tages, urplötzlich und unangekündigt, begann ich Gedichte zu schreiben, wie jemand, der sich einer eigenen Sache zuwendet [...] Novalis und Hölderlin sind die ersten Ahnen gewesen – des einen *Blütenstaub* und der verstörende Lockruf seiner *Hymnen an die Nacht*, des andern *Gebet für die Unheilbaren*, sein verwüsteter Götterspielplatz. “Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich hin, welches sich wie Asien ausdehnet“ - Zeilen wie diese überrollten mich, bevor ein Verständnis sie auffangen konnte.<sup>252</sup>

L’attrazione e l’incanto esercitati dalla poesia, quel “verstörender Lockruf” di cui parla l’autore nel suo intervento, sono gli aspetti che per primi vengono espressi nel testo lirico attraverso una breve serie di termini che denotano un approccio in cui prevalgono le emozioni, la sensibilità, il carattere coinvolgente: parole quali “Entführung”, “Gefühle”, “Silbenzauber” indicano infatti tutte un trasporto istintivo, un “incantamento”, segnalano che la ricezione delle parole avviene tramite un canale che esclude, almeno inizialmente, la riflessione e il vaglio razionale. E’ proprio Novalis, che Grünbein cita poi espressamente al verso 5, a scrivere nei suoi *Fragmente über Poesie* pubblicati nel 1798 sulla rivista *Athenäum*, che le parole del poeta “sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es – Zauberworte”; qualche decennio più tardi, in Francia, Mallarmé evidenzia ancora il potere evocativo della parola poetica e la sua parentela con gli antichi “misteri”, definizioni che Hugo Friederich così riporta nella sua analisi dedicata alla struttura della lirica moderna:

In einem Aufsatz, *Magie*, schreibt er: ‚Es besteht zwischen den alten Praktiken und der in der Poesie wirkende Zauberei eine geheime Verwandtschaft‘; Dichten heißt daher: ‚in ausdrücklich gewolltem Dunkel die verschwiegenen Dinge beschwören, mittels anspielender, nie direkter Worte‘, und die Dichter: ‚Buchstabenzauberer‘. [...] Auch Mallarmé nimmt an dem Bedürfnis modernen Dichtens teil, eine hochreflektierte Poesie zu verbinden mit magisch-archaischen Seelenschichten. Die Sprachmagie seiner Verse

---

<sup>252</sup> Durs Grünbein, *Kurzer Bericht an eine Akademie*, in: *Den Körper zerbrechen*, op. cit., p. 34

bildet recht eigentlich das Mittel, im Zusammenspiel mit der Dunkelheit der Gehalte jene Suggestion auszuüben, die er selber an der Stelle der einfachen Verstehbarkeit gesetzt haben möchte.<sup>253</sup>

Torneremo più avanti sul tema del legame tra il pensiero intellettuale e gli “strati magico-arcaici dell’anima“, un connubio che secondo Grünbein connota tutta la Poesia che possa definirsi tale.

Si noti intanto che la forza attrattiva esercitata dalla poesia la rende anche capace di catturare voci di ogni tipo – lo “Stimmenfang” che apre il secondo verso: dalle “Stimmen im Kopf, dieses Wispern und Flüstern, das an der Schädelnaht kratzt”<sup>254</sup>, alle voci all’esterno, quell’”urbanes Gemurmel”<sup>255</sup> presente in particolare nelle prime due raccolte, fino alle voci di coloro che sono ormai scomparsi da tempo; essa catalizza su di sé, registra e rielabora frammenti di testimonianze e dialoghi intessendoli in un nuovo disegno grazie al quale acquistano anch’essi nuova luce.

Questo “percorso alternativo” praticato dalla poesia, sostiene Grünbein, la mette in una condizione particolare rispetto ad altre forme di comunicazione e di espressione, assicurandone l’efficacia e la permanenza a lungo termine:

Die Bilder, die Worte, die Intonation und das Metrum, gleich welches – dies sind, in äußerster Reduktion und soweit sie sich isolieren lassen, die Elemente. Mit ihrer Hilfe dringt das Gedicht vor in die rückwärtigen Räume des Gedächtnisses [...]<sup>256</sup>

In der inneren Distanz ihrer Elemente entfernt sich Dichtung von allem anderen Sprechen, das als gefolgsames Gemurmel unterhalb der magischen Reizschwelle bleibt und in kürzester Frist abblitzt.<sup>257</sup>

Questo risultato, si è già accennato, è frutto delle caratteristiche peculiari alla poesia, dall’andamento prosodico, alla forma, ad un uso raffinato della lingua: per questo Grünbein definisce la parola come “dieses fadenscheinigste aller Kunstmittel”<sup>258</sup> e l’espressione poetica una “ars magna”, eseguita “nello stile più elaborato”, come una trama tessuta con fili sottili seguendo schemi articolati e complessi:

Überhaupt zeigt Lyrik deutlicher als andere Formen die zerebrale Seite der Kunst. Empfindlicher reagiert sie auf jede klimatische Veränderung in der von Gedanken zerfurchten Welt, diffiziler sind ihre Maßstäbe, die sie

---

<sup>253</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, 1968, p. 134

<sup>254</sup> Durs Grünbein, *Drei Briefe*, in: *Galilei*, op. cit., p. 46

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 46

<sup>256</sup> Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in: *Galilei*, op. cit., p. 26

<sup>257</sup> Durs Grünbein, *Katze und Mond*, *ivi*, pp. 57-59

<sup>258</sup> Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, *ivi*, p. 25

an jedes Phänomen legt, feiner abgestuft der Regenbogen ihrer Synästhesien, ja vielleicht ist er hier überhaupt zum ersten Mal Regenbogen.<sup>259</sup>

L'arte poetica riesce dunque a penetrare anche negli angoli più riposti del pensiero e della memoria, lasciandovi le sue tracce e facendo arrivare i suoi messaggi a destinazione, anche se, come abbiamo detto all'inizio del capitolo, l'interlocutore a cui il poeta si rivolge è di solito assente e sconosciuto, e in prima istanza colui che scrive incontra solo se stesso; per questo motivo non può avvenire uno scambio immediato e diretto con qualcun altro, come, poniamo, nel teatro, né il poeta può trovare risposte al di fuori di sé:

Es ist wie beim Gebet: keiner hält die Botschaft in Händen, und niemand hat je den Adressaten seiner inständigen Bitten gesehn noch weiß er, ob es ihn überhaupt gibt. Doch im Unterschied zum Gebet, das momentweise Erleichterung gibt, fällt im Gedicht das Wort auf den Sprecher zurück und läßt ihn mit seiner zweifelhaften Emphasen allein. Dichtung ist, welche Grenzen auch immer sie überwindet, zuallererst Selbstbegegnung.<sup>260</sup>

Questo carattere inizialmente introspettivo e monologico della poesia è espresso nella lirica dalle parole “Die Kälte der Selbstbegegnung”, nella prima parte del verso 3; una freddezza espressa in modo efficace anche in prosa, nell'affermazione lapidaria messa quasi a conclusione del saggio *Mein babylonisches Hirn*,

Der lyrische Text ist ein Protokoll der inneren Blicke.<sup>261</sup>

e dalla prosecuzione dello stesso verso 3: “ein Tanz zwischen sämtlichen Stühlen”; parole con le quali si indica un movimento leggiadro e armonioso, ma solitario, un'esibizione che nessuno vede perché avviene in mezzo a sedie presumibilmente vuote. Il parallelo con la danza è indicativo perché anch'essa sottostà a criteri determinati di posizione, movimenti e ritmo sulla base dei quali si eseguono passi e figure, talvolta acrobazie; il risultato finale deve comunicare naturalezza, espressività ed emozioni a chi guarda, senza lasciar trasparire tutto l'esercizio e la preparazione tecnica necessari per raggiungerlo<sup>262</sup>.

---

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 32

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 25

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 33

<sup>262</sup> Si vedano anche le parole di Mallarmé dal suo saggio *Ballets* riportate sempre da Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 137: - Die Tänzerin [...] tanzt nicht, sondern suggeriert mit einer Körperschrift etwas, was ein Text nur umständlich wiedergeben könnte -

La poesia è dunque un'arte che rapisce esprimendosi “nello stile più elaborato”, anche se i destinatari non sono presenti, è un soliloquio, in cui però gli altri possono ritrovarsi. Indefinibile, è “Nichts Halbes, nichts Ganzes also, doch das gewisse Etwas zuviel”, quel qualcosa in più che le deriva dalla molteplicità degli strumenti che ha a disposizione e delle immagini che riesce a richiamare:

Im Gedicht wird die Aufmerksamkeit abgelenkt, von jeder sprachlichen Zielrichtung abgelenkt. Zuvieles gleichzeitig wird herbeigerufen, übereinandergelegt und gespiegelt. [...]

Denn das Gedicht führt das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor.<sup>263</sup>

Nel saggio si ribadisce che la parola poetica è in grado di comunicare a più livelli e in più direzioni poiché non si attiene soltanto ad una sequenza logica, bensì funziona per connessioni e diramazioni anche lontane tra loro, come in un reticolo in cui si possano raggiungere e collegare più punti contemporaneamente; essa, per usare ancora le parole di Grünbein, “gehört ihrer eigenen semantischen Paralogik” ed agisce su diverse parti insieme provocando nel tessuto neuronale, come in una rete elettrica sovraccarica, dei “cortocircuiti fisiologici”, che fanno sì che il messaggio venga recepito anche prima di essere compreso o comunque prescindendo dall'aspetto puramente logico. Nel suo saggio *Katze und Mond*, cui ho fatto riferimento più volte, Grünbein riferisce i dati di una ricerca sperimentale di psicolinguistica relativi al funzionamento del centro del linguaggio nel cervello: con un apposito programma il ricercatore aveva potuto misurare e riportare graficamente la reazione neurologica minima di un soggetto cui veniva proposta una frase banale, e confrontarla poi con la risposta del suo cervello, sensibilmente più marcata, di fronte ad un'affermazione che normalmente verrebbe considerata senza senso:

Die kognitive Bewegung von Katze zu Maus nahm die lexikalischen Fähigkeiten des Gehirns kaum in Anspruch. Dann aber griff er tief in die Trickkiste, indem er den Satz Die *Katze fängt den Mond* hervorzauberte. Jetzt war die Amplitude schon weitaus stärker. Es zeigt sich, daß die neuronalen Potentiale im Satzverlauf von *Katze zu Mond* um ein Vielfaches höher lagen als die von *Katze zu Maus* ... Hier ein bloßer Assoziationsschritt, dort ein Gedankensprung.<sup>264</sup>

La poesia, o almeno una certa poesia, quella che Grünbein definisce “wirksame Dichtung”, funzionerebbe secondo gli stessi meccanismi, stimolando ed utilizzando in misura maggiore le

---

<sup>263</sup>Durs Grünbein, *Katze und Mond e Mein babylonisches Hirn*, in: *Galilei*, op. cit., p. 57 e p. 33 (sottolineatura mia)

<sup>264</sup>*Ivi*, p. 57

potenzialità ricettive e le capacità di comprensione non solo razionale; in questo modo e per questa ragione riesce anche a lasciare con maggiore facilità un suo segno duraturo nel pensiero, provocando nel tessuto cerebrale una vera e propria variazione biofisica o biochimica, la traccia mnestica o engramma. Gli elementi attraverso i quali la poesia raggiunge questo risultato sono perciò da un lato quelli fonetici e prosodici, quali il metro e/o il ritmo, il timbro, i vari tipi di rima (che Grünbein concentra nel termine “Silbenzauber” del secondo verso); dall’altro il ricorso alle diverse figure retoriche e a quello “scarto semantico”, quel “salto concettuale” che “das denkbar Entfernte zusammenruft, das beinah Unvereinbare nebeneinanderstellt”<sup>265</sup>: in questo senso la sua efficacia è correlata alla forza delle immagini e alla particolarità delle loro combinazioni; l’insieme di tutti i fattori costituisce quel “gewisse Etwas zuviel” del verso 4, ed è anche ciò che fa sì che i versi rimangano “impressi” nella mente.

Il verso 5 torna, nel primo emistichio, sull’accostamento tra poesia e preghiera, sia nel senso indicato sopra, di un messaggio rivolto ad un destinatario assente e di cui in realtà non è verificabile neppure l’esistenza, sia per il carattere oracolare ed esoterico attribuitole da alcuni; l’artista stesso, secondo questa concezione, è colui che, avvolto da un’aura ieratica, si circonda di pochi eletti che lo venerano osservando talvolta un rigido rituale, come avveniva nel ristretto ed esclusivo cenacolo di Mallarmé, o in quello di Stefan George.

Circa un secolo prima di George, Novalis scriveva nei suoi *Frammenti*: “Dichter und Priester waren im Anfang eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben. [...] Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt.” Del resto, lo abbiamo visto nel capitolo precedente, nell’antica Grecia si faceva miticamente scaturire la fonte dell’ispirazione poetica a Delfi, nello stesso luogo in cui risiedeva il suo oracolo più importante e da cui questi pronunciava le sue profezie; il sito, data la sua posizione sulle pendici del Parnaso, era consacrato ad Apollo e alle Muse, numi tutelari delle arti, e rappresentava allo stesso tempo il maggiore centro religioso del mondo classico.

La dimensione sacrale e l’affinità del poeta con la figura del ministro di un culto religioso è presente già in Hölderlin nei famosissimi versi di *Brod und Wein*. sui quali torneremo anche più avanti; in essi i poeti non vengono più presentati, però, come la schiera di coloro che osservano il misurato e armonioso principio apollineo, bensì come seguaci di Dioniso:

[...] und wozu Dichter in dürftiger Zeit?

---

<sup>265</sup> Ivi, p. 57



Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,  
Welche von Land zu Land zogen in heiliger Nacht”<sup>266</sup>

Rispetto all’epoca arcaica e dell’antichità classica alla quale sia Novalis che Hölderlin fanno riferimento, nel loro tempo essi percepiscono come ormai compiuta la scissione tra la vocazione religiosa e quella poetica, e le due figure considerate anticamente coincidenti, fuse insieme in un unico essere, sono ora solo parzialmente sovrapponibili; per questo le si può definire accostandole con una similitudine: i poeti sono “*wie des Weingotts heilige Priester*”, ma non più l’una e l’altra cosa insieme. Divenuta dunque per alcuni “*Gebet ohne Gott*”, l’espressione poetica assume per costoro su di sé la ricerca e l’aspirazione verso un Assoluto privato delle connotazioni di spiritualità trascendente e devota; scrive ancora Hugo Friedrich a proposito della lirica francese della seconda metà dell’Ottocento, in particolare sempre quella notoriamente e volutamente oscura, fortemente simbolica, di Mallarmé:

Vielmehr will Dichtung hier der einzige Ort sein, an dem das Absolute und die Sprache einander begegnen können. Damit ist die Lyrik auf eine Höhe gerückt, die sie in der nachantiken Literatur noch nie eingenommen hatte. Freilich ist das keine glückliche Höhe. Ihr fehlt die echte Transzendenz, fehlen die Götter.<sup>267</sup>

In questo senso si attribuisce alla poesia quel potere di evocare e creare che è insito nella sua radice etimologica e che la pone al di sopra della stessa realtà sensibile; questa sua caratteristica viene dichiarata e rafforzata nella correlazione della seconda parte del verso 5, in cui si trova la citazione letterale dell’affermazione di Novalis, ancora dai *Frammenti*, secondo la quale “*die Poesie ist das echt absolut Reelle [...] Je poetischer, je wahrer.*”: Grünbein scrive però con la maiuscola le due forme attributivo-avverbiali che in Novalis sono riferite a “*Reelle*”; così facendo le sostantiva e definisce espressamente la poesia come ciò che, almeno per alcuni (“*dem andern*”), è il Vero, l’Assoluto, il Reale. Tutto questo, in realtà, va filtrato alla luce di quanto si è detto fin qui sul posto che la poesia occupa, ricondotto ancora una volta alla divisione operata da Galileo e letto storicamente come reazione alla posizione da lui assunta, secondo la quale la poesia è da considerare come “*nichts als einfache Worte*” perché non risponde a leggi fisico-matematiche, mentre Grünbein le ascrive la capacità, riferendosi in particolare alla *Commedia* di Dante, “*Welten heraufzurufen, Ausblicke auf Landschaften zu geben, den Blick auf Verborgnes zu lenken.*”<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> Friedrich Hölderlin, *Brod und Wein*, in: *op. cit.*, p. 954

<sup>267</sup> Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 96

<sup>268</sup> Durs Grünbein, *Galilei*, in: *op. cit.*, p. 102

Qui occorre però fare una digressione sul tema dell'intertestualità: il ricorso alla citazione, lo si è ripetuto più volte, è infatti una procedura frequente in Grünbein, al quale non di rado viene attribuito da un lato un certo compiacimento nel fare sfoggio della sua conoscenza degli autori<sup>269</sup>, dall'altro una sorta di furbizia nell'andare a prendere per le sue composizioni anche "farina che non è del suo sacco"; ripeto in proposito le parole di Florian Berg:

In einem Text zur Weltliteratur spricht Grünbein über Goethe als einen ihrer ersten Verfechter, der daran gegangen sei, dieses riesige Arsenal für seine eigene Dichtung nutzbar zu machen. Was Grünbein dabei über Goethe bemerkt, daß nämlich die Aneignung fremder Literaturen zur Erweiterung des eigenen Schreiben dient, gilt auch für sein Unternehmen – auch der Grünbeinsche Diskurseklektizismus ist "ein gewisser semantischer Raubbau".<sup>270</sup>

E' l'autore stesso, in un suo saggio del 2004 dal titolo "Z wie Zitat", che spiega quale sia il suo atteggiamento nei riguardi dei testi del passato, da quello antico a quello più recente: in primo luogo la citazione è come un piccolo, ma prezioso reperto fossile che riemerge perfettamente conservato e distinto dal resto, e lo arricchisce così di nuovi particolari e significati:

Es handelt sich also um einen eingeschlossenen Fremdkörper, ähnlich der Mücke, dem Farnblatt im Bernstein.<sup>271</sup>

Di più: nel pensiero di Grünbein i piccoli corpi fossili racchiusi e perfettamente conservati nell'ambra sono assimilabili all'embrione nel grembo materno, dunque ad una nuova vita che si riproduce e che non può far altro che proseguire il cammino, come recitano i versi 9 – 11 della lirica *In utero*:

[...] Und es gibt kein Zurück  
Für die Hände, die Füße, Farnblättchen gleich eingerollt  
Oder schlafenden Mücken, für Jahrmillionen in Bernstein.<sup>272</sup>

E' il concetto dell'impronta da cui partire e della continuità di un percorso mai interrotto per il quale il passato ci ha lasciato dei segni, indicazioni e strumenti per orientarci; questa è per Grünbein

---

<sup>269</sup> Scrive Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm*, op. cit., p. 20: - [...] – vor allem der Habitus des poeta ductus störte viele Rezensenten –

<sup>270</sup> Florian Berg, *op. cit.*, p. 52

<sup>271</sup> Durs Grünbein, *Z wie Zitat*, in: *Warum schriftlos leben*, op. cit., p. 70-71

<sup>272</sup> Durs Grünbein, *In utero*, in: *Gedichte. Bücher I-III*, op. cit., p. 292

intanto una necessità del pensiero stesso che ha bisogno che le conoscenze si trasmettano, come avviene per ogni altra attività:

[...] bedarf es, in Philosophie wie in Kunst oder Poesie, einer Zirkulationssphäre, ohne die das Denken zum Stillstand käme<sup>273</sup>

ed è però anche un'esigenza dell'autore che instaura una sorta di dialogo socratico cercando lo scambio di idee e il confronto, l'arricchimento e la crescita spirituale in un colloquio virtuale con coloro che lo hanno preceduto nel tempo e che sente come spiritualmente affini; le loro parole, da quelle degli anni più vicini a noi fino a risalire ai testi più remoti tramandati dalla civiltà classica, diventano risposte, suggerimenti, approfondimenti:

Zitate sind, allen sichtbar, die Zäsuren im Monolog.<sup>274</sup>

Il discorso si amplia e si arricchisce, illuminato dai molteplici saperi accumulati nelle diverse culture che si sono susseguite, nonché dal confronto con una visione del mondo e una serie di esperienze che giungono fino a noi da altri luoghi e altri tempi:

Ein freier Geist lässt sich niemals erpressen. Er bestätigt vielmehr die eigene Souveränität, indem er zitierend andere freie Geister aufruft – sprich seinesgleichen. [...] Das Zitieren macht ihn, solange er die Regie behält, nicht ärmer, im Gegenteil, es macht ihn nur reicher – ganz im Sinne des urkommunistischen Credos eines Karl Marx, der den Reichtum eines Menschen in der Vielfalt seiner Beziehungen zu anderen Menschen sah. Das Zitat ist, so betrachtet, ein Zeichen dafür, wie weit der Einzelne innerhalb seiner Ausdruckswelt zur Zwiesprache bereit ist.<sup>275</sup>

Sono voci diverse che intervengono come se fossero qui e ora, come avviene ad esempio nelle liriche del ciclo intitolato *Niemand's Land Stimmen*, e che contribuiscono ad incrementare gli spunti di riflessione rendendo appunto più articolato il discorso, a modulare e completare la tessitura dell'espressione lirica; Grünbein chiude il suo saggio proprio prendendo a prestito le parole di un poeta del Novecento cui fa spesso riferimento, Osip Mandel'stam, il quale definisce le citazioni non come una pedissequa ripetizione di frasi già dette, bensì, giocando sulla vicinanza grafica e fonetica

---

<sup>273</sup> Durs Grünbein, *Z wie Zitat*, op. cit., p. 73

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 69

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 72

dei due termini, come le diverse voci del canto delle cicale che si propaga intorno, come un fraseggio in una composizione musicale:

In seinem *Gespräch über Dante*, [...] heißt es wörtlich: “Das Zitat ist keine Abschrift. Zitate sind Zikaden.“  
Sie zirpen und zirpen...<sup>276</sup>

L’analogia con il canto, insieme al richiamo alla natura e al suo fascino, ci portano ancora una volta alla figura di Orfeo e a quella concezione di superiorità e absolutezza della lirica che questi miticamente incarna, tanto più che al suo nome sono legate secondo la critica sia la componente apollinea che quella dionisiaca: i due aspetti antitetici sembrano fondersi in un unico essere, e il cantore rappresenta allo stesso tempo l’emblema della bellezza della poesia, capace di addolcire ed ammaliare tutta la natura e gli uomini, fino alle stesse divinità dell’oltretomba, ma anche la componente mistico-spirituale e religiosa dell’uomo; in quanto figlio di Calliope e dello stesso Apollo, Orfeo ha infatti qualità artistiche sovrumane, tanto che il suo canto quasi vince anche la morte; da lui deriva però anche la dottrina dell’orfismo, religione misterica legata al culto di Dioniso di cui egli è ritenuto fondatore e primo sacerdote. Nel suo commento ai *Sonette an Orpheus* di Rilke, Giuliano Baioni scrive:

Orfeo, afferma Colli, è la “figura mitica inventata dai Greci per dare un volto alla grande contraddizione, al paradosso della polarità e dell’unità” di Apollo e Dioniso. [...] la poesia orfica ha contenuto dionisiaco e forma apollinea.”<sup>277</sup>

A questa duplice essenza del dire poetico, che Orfeo personifica e racchiude in sé, si ispira e fa riferimento ancora una volta Mallarmé, come si legge nell’interpretazione di Friedrich:

Als man ihn fragte, was vor Homer war, antwortete er: Orpheus. Auf solche Ferne also griff er zurück, auf eine mythische Gestalt, den Inbegriff eines Gesangs, worin Dichten und Denken, Wissen und Geheimnis eins sind.<sup>278</sup>

Quella che viene sviluppata qui è un’idea di poesia in cui la profondità intellettuale si fonde con la complessità di un linguaggio evocativo e con l’oscurità del significato, e in cui si tende ad un

---

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 73 Naturalmente la parziale corrispondenza dei due termini è identica anche nella lingua russa: цитата / цикада (zitàta e zikàda)

<sup>277</sup> Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, Einaudi-Gallimard, Torino, 1995, p. 697

<sup>278</sup> Hugo Friedrich, *op. cit.*, p 139

Assoluto che si eleva sopra la realtà stessa, percepita come limitata e insufficiente. In questo modo di vedere, l'aspetto creativo e quello razionale sono una cosa sola, la chiarezza scientifica (Wissen) è in armonia con l'insondabilità del mistero (Geheimnis), grazie ad una lingua che, lo si è detto, riesce a innescare meccanismi non convenzionali e ad utilizzare una molteplicità di canali.

In questo senso prosegue la lirica di Grünbein, che al verso 6 intreccia i percorsi della ragione con quelli dei moti dell'animo e dell'immaginario mitico, dando loro una collocazione e una rappresentazione fisica ben precisa, individuata anche sotto il profilo anatomico in quell'intersezione frastagliata e quasi tormentata tra le ossa del cranio che è la sutura coronale:

Jene Zickzacknaht – Vernunft, an Affekte und Mythen gebunden,  
Die den schläfrigen Leib präpariert mit empfindsamen Stellen.

Da quella “cucitura a zig zag” Grünbein fa scaturire gli stimoli in grado di rendere di nuovo sensibile il corpo, descritto al verso 7 come immerso in uno stato di torpore; per spiegare la ragione di tale mancanza di percettività facciamo ancora una volta riferimento alle parole che l'autore fa dire a Cartesio in *Vom Schnee*:

Schnee abstrahiert. Nehmt an, er hat das Bett gemacht  
Für die Vernunft. Er hat die Wege eingeschläfert,  
Auf denen der Gedankengang sich sonst verirrt.<sup>279</sup>

Il filosofo appare sempre alla ricerca di percorsi semplici e lineari, per il timore di perdersi in quel labirinto di “vie” non rispondente ai soli canoni logici e che il suo metodo rigorosamente consequenziale e deduttivo non sarebbe capace di affrontare; ad essi Grünbein oppone proprio quel solco irregolare il cui significato affonda ancora una volta le radici nelle sue letture personali, come le opere dell'amato Mandel'stam cui si è fatto riferimento appena sopra per le parole che concludevano lo scritto del 2002 *Z wie Zitat*, ma che compariva anche molto tempo prima, nel saggio del 1991 *Drei Briefe*, con la citazione che segue:

Ossip Mandelstam [...] schreibt 1932 in sein Notizbuch: „Aus guten Gedichten kann man heraushören, wie die Schädelnähte gesteppt werden...“<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Durs Grünbein, *Della neve*, op. cit., p. 8

<sup>280</sup> Durs Grünbein, *Drei Briefe*, in: *Galilei*, op. cit., p. 45

L'affermazione ci fa a sua volta risalire ancora più indietro, ad un breve testo di Rilke<sup>281</sup> del 1919 in cui il poeta racconta la propria esperienza giovanile con un rudimentale fonografo costruito a scuola e ricorda come, quindici anni più tardi durante le lezioni di anatomia alla Scuola di Belle Arti di Parigi, abbia immaginato di poter far scorrere la puntina del fonografo stesso, anziché nel solco inciso sul rullo di cera, lungo la sutura coronale del cranio:

Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes – gut: sprechen wir nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre -: Was würde geschehen ? – Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik...

Rilke si trattiene dal mettere in pratica l'esperimento e se ne figura l'esito immaginando che dall'apparecchio uscirebbe un suono che definisce "originario", primigenio, quella che, secondo Baioni, sarebbe "la possibile voce delle cose"<sup>282</sup>:

Gefühle – welche ? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht -: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühle verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte...

Questa linea di intersezione irregolare della scatola cranica, indicata come il luogo che tiene insieme ragione, sentimenti e miti, diventa dunque in questo modo di vedere il fulcro di quella sensibilità piena da cui ha origine la vera, o come dice Mandel'stam, la buona poesia; quest'ultima però non può rimanere chiusa all'interno del soggetto che la pensa e la crea, deve essere detta: per far sì che si propaghi e possa essere percepita, raccolta al di fuori, occorre perciò un mezzo che la diffonda, ed è a questo punto che compare nella lirica di Grünbein il termine "Quelle" ad indicare in questo caso una sorgente sonora, la bocca, cioè la cavità da cui i suoni scaturiscono, "si arrotondano" e si articolano in parole:

Rückkehr der Echos zur Quelle, zum Mund, wo die Laute sich runden

Ricordiamo la definizione di "Dichtung", data in apertura, anche come "Stimmenfang" e "Silbenzauber", cioè con due espressioni che ne evidenziano la caratteristica originaria legata alla

---

<sup>281</sup> Grünbein fa esplicito riferimento allo scritto di Rilke nel primo dei *Drei Briefe*, dal titolo *Brief über Dichtung und Körper* - Womit wir bei Rilke wären und seinem *Urgeräusch* -, in: *Galilei*, op. cit., p. 43

<sup>282</sup> Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, op. cit., p. 701

tradizione orale, a qualcosa che viene trasmesso e ricevuto: qui si identifica la sorgente sonora, la bocca, con un'emittente da cui le onde concentriche si allontanano in cerchi sempre più ampi e possono, come un'eco, rimbalzare e tornare al loro punto di partenza; ripeto ancora a questo proposito le parole di Grünbein citate sopra dallo scritto *Mein babylonisches Hirn*:

fällt im Gedicht das Wort auf den Sprecher zurück<sup>283</sup>

ma possono altresì indicare quel dialogo a distanza spazio-temporale di cui più volte si è detto, immaginando in questo caso, per proseguire con la stessa analogia, non una sola fonte del suono, ma due ricetrasmittenti in contatto tra loro: il segnale viene lanciato, e quasi certamente vi sarà chi è pronto a captarlo. Abbiamo già visto che per Grünbein siamo “unterwegs [...] auf Sendersuche”, e vedremo più avanti come ogni poesia sia destinata da chi la compone ad un interlocutore sconosciuto, nasca cioè con la certezza o il desiderio che qualcuno la trovi, la legga, e la porti con sé per poi inoltrarla ancora ad altri dopo di lui.

Al successivo verso 9 la consistenza eterea della poesia già rappresentata dalle onde sonore, prosegue nell'immagine altrettanto evanescente creata da un respiro nell'aria gelida, da quella nuvola di vapore che, condensandosi, dà forma visibile a qualcosa di impalpabile:

Atembild, hingehaucht in die Frostluft, ins taufrische *nihil*.

E' qualcosa di leggero e incorporeo che proviene da un mondo interiore: messo a contrasto con la fredda geometria che caratterizza il mondo esterno e che è insita nel significato di cristallo glaciale, rigido e spigoloso, a cui ci rimanda il termine “Frost”, produce una figura momentanea dai contorni indefiniti che svanisce subito in un Nulla “fresco di rugiada”; si tratta di un'epifania silenziosa, un sospiro lieve, una presenza immateriale, come ci dice il verbo “hingehaucht”, qualcosa che percepiamo per un attimo e non possiamo trattenere. Sono due mondi, uno solido e geometrico, l'altro aereo e inafferrabile, con cui si rappresentano due opposti approcci alla conoscenza, e che da un certo momento storico in poi, sostiene l'autore, sembrano non poter più coesistere:

So weit dies zurückliegt, über 400 Jahre, es war damit eine Wendung vollzogen [...] Von nun an laufen die Wege der Naturwissenschaften und der Künste beschleunigt auseinander, geradlinig gleichförmig die einen, Haken schlagend und in Spiralen und Ellipsen die andren. [...] entsteht eine Parallelwelt des rein Ästhetischen, in die Poesie sich mit all ihren Formen zurückzieht, hinter den Spiegeln eine zweite, unwirkliche Realität. Wie

---

<sup>283</sup> Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in: *Galilei*, op. cit., p. 25

über Nacht wechselt ihr Aggregatzustand, sie verflüchtigt sich, wird transparenter als Glas, unfäßlicher als jedes Edelgas.<sup>284</sup>

Si è ripetuto più volte come per Grünbein l'assenza di movimento rappresentata dall'acqua stagnante e, più ancora, dalla sua forma allo stato solido, siano sinonimo di assenza di vita, dell'arresto, magari anche solo temporaneo, di ogni funzione vitale; così, quando non sono presenti condizioni che consentano il "disgelo" e un nuovo, trascinante rifluire della corrente, il composto di idrogeno e ossigeno si "sublima" nella sua forma gassosa ed evapora senza lasciarsi fissare in una figura netta e regolare. Grünbein trasferisce questo comportamento all'espressione artistica e più specificamente alla poesia, costretta a comportarsi come un gas nobile e ad isolarsi da tutto il resto: la vitalità interiore tenta dunque di espandersi all'esterno e di portare per un attimo con sé il calore e la forza della creatività, ma rapidamente svanisce, sfuggendo ad un ambiente freddo e inospitale.

E' il mondo che Grünbein descrive nel suo discorso su Galilei, in cui ci riporta la concezione dello scienziato come rigorosamente tecnica e applicata alla materia, tesa a dare anche alle rappresentazioni immaginarie della poesia una massa solida e un'estensione fisica precisa, quantificabile con calcoli e misurazioni. Nella sua opera *Il Saggiatore* Galileo sosteneva infatti che tutto l'universo fosse "scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche"; prendendo spunto da un passo di questo testo, in cui il matematico illustra la sua dottrina sulle qualità dei corpi e conclude che "rimosso il corpo animato e sensitivo, ella non è più *altro che un puro nome*", Grünbein afferma invece la "consistenza" dei mondi creati dalle parole del poeta, la varietà delle loro forme, la concretezza e la profondità delle immagini che ne emergono e restano così vivide, senza per questo poter essere inquadrare in formule aritmetiche:

Nichts als einfache Worte, das sind die Werkzeuge, mit denen Dante sich seinen Weg durch die zeitgenössischen Urwälder bahnte. Seine Entdeckung war die morphologische Variabilität der Nomina, ihr proteischer Charakter, ihre Eigenschaft, Welten herauszurufen, Ausblicke auf Landschaften zu geben, den Blick auf Verborgnes zu lenken.<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> Durs Grünbein, *Galilei vermißt Dantes Hölle*, in: *Galilei*, op. cit., p. 91

Ripeto ancora quanto scrive Gerhard Friedrich nel suo saggio *Panorami cerebrali. La lirica di Durs Grünbein*, in: *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, a cura di Anna Chiarloni e Gerhard Friedrich, op.cit., p. 238: - Il discorso scientifico moderno viene ridimensionato e ribaltato nel suo contrario, in un pensiero ed in un linguaggio magici ed immaginifici, che risalgono a ritroso, oltre la razionalità dei tempi moderni, prima di Cartesio e di Galileo. -

<sup>285</sup> Durs Grünbein, *Galilei*, in: *op. cit.*, p. 102



La situazione è così capovolta: gli oggetti e i corpi fatti di materia, che dunque si possono contare, pesare, misurare, sono in realtà forme inerti e vuote, perché “inanimate”, separate dalla loro essenza; ecco il “Vakuum”, il “*nihil*”, il deserto o la distesa di ghiaccio (e su questo torneremo più avanti), mentre la parola poetica viene indicata dall’autore come un soffio vitale che dall’interiorità si effonde in questa realtà esterna annullata e vi crea una forma libera, visibile ma inafferrabile, non inseribile in alcuno schema geometrico e concreto.

L’analogia prosegue al verso successivo, il n. 10, in cui la poesia viene presentata come un sostegno e una guida attraverso un’oscurità che la razionalità da sola non riesce ad illuminare:

Magisches Gängelband, Ariadnefaden durchs Dunkel der Aporien,

“Danda magica” e misteriosa che sorregge e rassicura chi si muove con passi incerti, amorevole filo di Arianna che indica il cammino per coloro che si trovano nel labirinto dei dubbi e delle verità contraddittorie, la poesia (e l’arte in generale) è l’unica che sia in grado di portare fuori dalla strada senza uscita e dalle dicotomie in cui la ragione rimane impantanata, di liberare l’uomo da certi assunti impossibili in cui la logica si arena. La sola razionalità, ripete ancora Grünbein, è limitata: come nel labirinto del Minotauro tutti i calcoli, i sistemi, i tentativi si erano dimostrati insufficienti e inadeguati per poter ritrovare l’uscita, mentre Teseo l’aveva riguadagnata senza sforzo grazie ad uno stratagemma semplice ma efficace, un metodo che anche un bambino avrebbe applicato con facilità; così, insiste a dire Grünbein, con la stessa disinvoltura e superiorità la poesia arriva e colpisce nel segno, consegna il suo messaggio direttamente, anche prima della sua decodifica intellettuale, o a prescindere da questa<sup>286</sup>. L’esperienza di entrare nel labirinto, attraversarlo e farsi poi di nuovo guidare fuori è ancora una volta il simbolo di un percorso che porta all’approfondimento, all’arricchimento, alla completezza; lo abbiamo visto nelle liriche del ciclo *Niemand's Land Stimmen*, con discese nel sottosuolo o nelle profondità marine, viaggi nel mondo interiore e nei meandri della psiche, come in *In Tunneln der U-Bahn*, *Unten am Schlammgrund*, *Inside out outside in*, dove all’aspetto labirintico dello smarrirsi nell’intreccio delle gallerie sotterranee o del mondo subacqueo si aggiunge quello della catabasi, della *descensus ad Inferos*; questa ci riporta ancora alle vicende epiche di Ulisse e poi di Enea, ma anche al mito di Orfeo ed Euridice, e naturalmente al lungo viaggio di Dante, che entra dapprima in un groviglio

---

<sup>286</sup> La figura di Teseo, insieme a quelle dei viaggiatori dell’oltretomba come Ulisse, viene messa direttamente in relazione con l’autore della *Divina Commedia*, nel passo già citato da *Galilei*, in: op. cit., p. 97: - Dante ist [...] ein zweiter Theseus im Labyrinth, und dann wieder, ganz modern, eine gelebte Verkörperung aller Unterweltfahrer und Bergsteiger von Odysseus bis Enpedokles. -

impenetrabile perdendo “la diritta via”, per poi sondare l’abisso e infine risalire fino al punto più alto e luminoso; anche il ciclo *Niemands Land Stimmen*, lo si ricorderà, si chiude con la poesia *Begegnen ... den Tag*, dunque con la risalita alla luce del giorno.

Grünbein spiega ancora come l’esperienza interiore che si realizza grazie all’arte, e in particolare alla poesia, sia parte imprescindibile della vita reale, ma non per questo inseribile in alcun sistema metrico o altra convenzione utilizzata per la scansione dello spazio:

Bei Dante dagegen ist nichts Landvermessung, aber alles Topographie, er ist der Kartograph eines Weltinnenraums<sup>287</sup>

Al verso successivo la valenza positiva che viene assegnata alla poesia si ripresenta ancora e viene messa qui di nuovo in parallelo con l’acqua, indicata questa volta quale simbolo di piacere e di fertilità nel quadro dalle fanciulle che si bagnano nel Nilo:

Kette aus Glücksmomenten bis zurück zu den Mädchenbädern am Nil.

Nella prima parte del verso troviamo di nuovo la descrizione di qualcosa che scorre a ritroso verso le origini, una catena fatta di attimi di felicità, di tanti momenti d’ispirazione, che risale indietro fino ai primordi della nostra civiltà, e ci riporta in primo luogo alle terre inondate e rese feconde dalle piene del fiume dell’antico Egitto, a quella “Freude der Überschwemmung” che l’autore annunciava già in *Grauzone morgens* di fronte all’esonazione dell’Elba; ma il richiamo alle fanciulle rimanda anche all’episodio biblico (e ad altri analoghi nelle diverse mitologie) in cui la figlia del faraone, scesa a fare il bagno in compagnia delle ancelle, trova Mosè, appunto “salvato dalle acque” dentro una cesta affidata alla corrente, e lo prende con sé per allevarlo. La frase racchiude e comunica così ancora una volta due aspetti: il composto “Mädchenbädern” rimanda in primo luogo a quell’idea in cui l’acqua è sinonimo di sollievo, gioia, protezione, come nella lirica in cui Grünbein ricorda il racconto della madre quando, ancora bambina, nuotava nel fiume di Dresda, ed è anche però il segno di una continuità che fluisce senza interruzione; nel riferimento “am Nil” riemerge invece con particolare evidenza quell’emblema di potenza spesso inarginabile, di una forza che si può solo limitatamente tenere a bada, e le cui conseguenze possono essere anche catastrofiche; tuttavia, se sapute regolare e sfruttare, non solo non sono negative, ma al contrario si

---

<sup>287</sup> Ivi, p. 96

rivelano prolificue e possono assicurare abbondanza, come avveniva per i raccolti dopo le piene periodiche del Nilo.

Questo aspetto di incoercibilità e di incommensurabilità che, come all'acqua, attiene alla poesia, è espresso in altra forma ai successivi versi 12 e 13, nei quali si torna a sottolineare il contrasto di un elemento inarrestabile rispetto alle delimitazioni dello spazio, alle figure statiche, alle suddivisioni in principi e norme: da qui la dichiarazione dell'impossibilità di ridurre l'espressione poetica entro schemi definiti, in forme geometriche precise e regolari, proprio come avviene per i liquidi o per la nuvoletta in cui si condensa il respiro che avevamo incontrato al verso 9:

Innigste Linie, nie in Zahlen zu fassen, entflieht sie den Geometrien,  
Seit die Welt als beschreibbar gilt, in Formeln auflösbar, in Gesetze.

La stoccata è rivolta anche in questo caso a quella visione galileiana e, più in generale, scientifico-razionalistica che tutto vuole contare, ridurre, suddividere, incasellare, classificare: una procedura, questa, corretta e vantaggiosa quando è applicata alle leggi fisiche, alla biologia, alle discipline economiche o tecniche, ma inadeguata e insufficiente quando si cerca di adoperarla per ogni cosa, di trasferirla anche ad ambiti più "metafisici", a tutto ciò che si trova lungo quella linea profonda, inafferrabile, numericamente indecifrabile, sulla quale si muove anche la poesia:

Beobachtung, Messung, Induktion. Ein Fall galt für tausend andere [...]  
Keine mehrsichtigen Impressionen mehr, kein Helldunkel, keine Raum- und Zeitentiefe, alles ist ausgeleuchtet [...]  
Der Blick hat sich verengt auf den Bereich des Quantifizierbaren, er kehrt zurück in die Grenzen des faktischen Wissens, die eine Wüste umschließen, wie sie am biblischen Anfang geherrscht hat.  
Das goldene Zeitalter der Reduktionen beginnt.  
Es ist das Ende der Zahlenmystik und ihrer Tricks [...] Unvermittelt bricht positivistische Kälte herein, der kühle Luftzug künftiger Reduktionen, ein Hauch von Sprachkritik, der die Erscheinungen wie Gespenster austreibt.<sup>288</sup>

Questi sono alcuni dei passaggi che si leggono nel *Galilei* e che tendono a dimostrare i limiti di un approccio strettamente "matematico" esteso ad ogni campo della conoscenza e del pensiero umano; il discorso di Grünbein ruota attorno a quelle definizioni di ripetitività (Ein Fall galt für tausend andere), appiattimento (kein Helldunkel, keine Raum- und Zeitentiefe), visione ristretta al

---

<sup>288</sup> *Ivi*, pp. 94, 95, 98, 100, 101

quantificabile, desolazione (Wüste), freddezza (positivistische Kälte)<sup>289</sup>, irrigidimento, che sono gli elementi fortemente presenti fin dagli esordi nelle sue poesie e rappresentano il lato sterile, bloccato, inespressivo nel suo monotono e uniforme grigiore, del mondo descritto dalle sue liriche. Ad esso l'autore contrappone innanzi tutto il movimento in avanti della corrente fluviale, che è simbolo di potenza, fecondità, vitalità, benché ancora trattenuta e come intorpidita, "betäubt", in *Grauzone morgens*, e la possibilità che questa offre di essere percorsa anche a ritroso, risalendo per arrivare ad attingere l'acqua pura della sua sorgente; ma l'acqua è anche il moto incessante dei mari con le loro misteriose profondità, e il cullarsi del feto nel piacevole tepore del liquido amniotico. Per la volontà di applicare il suo metodo numerico ad ogni cosa, Galileo Galilei si trasforma dunque agli occhi del poeta nel campione di un ordine vuoto e statico, fatto di figure solide opache ed inerti:

Galilei lebt dagegen längst in einer anderen Ordnung, unterwegs zu Stasis und Statik, er muß keine Tiefenschichten erschließen, nichts transparent machen. [...] Er wird der Koordinator statischer Welten sein, nach seinem Willen wird das Naturgesetz sich im Vakuum etablieren.<sup>290</sup>

La breve citazione dal saggio di Grünbein condensa in poche righe una serie di parole-chiave che, come abbiamo visto, caratterizzano già la sua prima produzione lirica e continuano ad accompagnarla costantemente: "Stasis", "Statik", "keine Tiefenschichten", "nichts transparent" (gli ultimi due direttamente riconducibili a quelle poesie in cui l'Elba appare torbido e melmoso), "Koordinator statischer Welten", "Vakuum", "Wüste"; questi passaggi compendiano un pensiero sempre presente e basilare, i cui elementi sono disseminati e ripetuti in molteplici variazioni nei testi poetici, dove l'assenza o il rintuzzamento di tutto ciò che non sia tecnico e concreto, o finalizzato all'utilità e ben inquadrato nel sistema, corrisponde all'aridità o al congelamento, dunque ad una "natura morta", ad un quadro statico fatto solo di oggetti, come in *Belebter Bach*: vale la pena ricordare che in quest'ultima lirica l'unico oggetto che si muove, girando su se stesso, è un pesciolino di plastica, dunque legato all'acqua, e i versi finali sono un invito alle onde d'acqua chiara affinché sopraggiungano. La spinta vitale, la profondità e la ricchezza dell'animo, la pienezza e il piacere, sono tutt'uno con le caratteristiche dell'acqua: il suo movimento, la trasparenza, la duttilità e la forza.

---

<sup>289</sup> Si vedano ancora i versi seguenti di *Vom Schnee*: "Im Umhang des Gelehrten sammelt sich die Winterkälte, / Kriecht in den Schnallenschuh, den weißen Spitzenkragen / Und malt Rosetten auf das Glas der Butzenscheiben. / Frostluft verstärkt im Dunkel die Konturen, / Spitzt Kinn und Nase, färbt die Lippen morgens blau." Durs Grünbein, *Della neve*, op. cit. p. 48

<sup>290</sup> Durs Grünbein, *Galilei*, in: op. cit., p. 97

Il parallelo tra questa e la poesia continua nelle parole dello scritto di Grünbein, che ne richiama sempre la mobilità, il procedere in avanti e l'arrivare in profondità; nel paragonare Dante con i famosi e abili tuffatori di Delo, che si immergevano per andare a trovare spugne e perle, fa suo l'esempio riportato da Socrate in riferimento alla difficoltà nel capire la filosofia di Eraclito, attribuendo al poeta medievale la stessa straordinaria capacità di comprensione ed espressione:

Dante ist der delische Taucher, als den Sokrates sich gesehn hat [...]

Immerfort unterwegs, ins Gespräch vertieft oder neugierig den Gefolterten zugewandt, ist Dante der lebende Beweis für den Prozeßcharakter aller wirklichen Künste, für Ihr kinetisches, taktiles, physiologisches Arbeiten.

[...] für Dante die poetische Sprache: ein Mittel der Fortbewegung [...] <sup>291</sup>

La metafora utilizzata da Socrate, e ancora i paralleli con bacini e fondali marini, verranno ripresi anche nella nostra lirica dal verso 15 in poi, ma prima si torna per un attimo a parlare dell'individuo:

Vergeßt dieses schamlose Ich und sein Du, herbeigeht aus der Ferne.

Ad un Io spudorato e sicuro di sé Grünbein contrappone, lo abbiamo visto, il suo Io smarrito e "rattoppato", quello che, attraverso la parola poetica, va innanzi tutto in cerca di se stesso: "Dichtung ist, welche Grenzen auch immer sie überwindet, zuallererst Selbstbegegnung"; quello stesso Io che abbiamo già incontrato e descritto nelle liriche di *Schädelbasislektion*, come in questi versi di *In Tunneln der U-Bahn*, dov'è rimasto soltanto come parte di qualcosa di intero, un aggregato di tanti frammenti sparsi e poi rimessi insieme alla meglio:

und wer war ich:

ein genehmigtes Ich,

Blinder Fleck oder bloßer Silbenrest ... (-ich),

zersplittert und wiedervereinigt

im Universum

von Tag zu Tag,

Gehalten vom Bruchband der Stunden

zusammengeflickt

Stückweise

und in Fragmenten

---

<sup>291</sup> Ivi, p. 97

“I feel so atomized.”<sup>292</sup>

Un Io da dimenticare, quando diventa troppo arrogante, insieme a quel “tu” suo simile che si cerca di andare a recuperare lontano: quest’immagine della distanza del soggetto dal suo interlocutore ci riconduce ancora una volta a quella “conversazione” con un passato anche molto remoto in cui possiamo tornare grazie agli scritti degli autori, con i quali manteniamo così un dialogo continuo, ma indica anche un contatto al di là degli spazi e degli oceani, dove le parole arrivano trasportate dalle onde sonore o affidate alla corrente, come un messaggio in bottiglia; già in una delle liriche d’esordio che abbiamo incontrato, dal titolo *Anderswo*, la protagonista era una bottiglia di vodka rimasta bloccata nello stagno gelato intorno allo Zwinger, un oggetto che aveva concluso la sua funzione, dunque apparentemente inutile e destinato a sparire, e che invece sarebbe forse inaspettatamente riemerso chissà dove e chissà quando:

[...]klar und still-  
gelegt wie eine Sache, die man

als abgeschlossen betrachtet  
bis sie nach Jahren plötzlich  
sich anderswo

unverwandt zeigt.<sup>293</sup>

Michael Eskin ha dedicato di recente un articolo dal titolo *Of sailors and poets: on Celan, Grünbein and Brodsky*, all’analisi del tropo della poesia intesa come messaggio in bottiglia nella concezione degli autori detti nel titolo e dei loro predecessori Mandel’stam e Brecht; in esso ne evidenzia le corrispondenze, le metamorfosi, ed anche le divergenze di significato, incluso quello del tutto opposto attribuitogli da Brecht, che nel suo *Arbeitsjournal del 5 aprile 1942* scrive: “Hier Lyrik zu schreiben, selbst aktuelle, bedeutet: sich in die Elfenbeinturm zurückziehen. Es ist als betreibe man Goldschmiedekunst. [...] Solche Lyrik ist Flaschenpost.”<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Durs Grünbein, *In Tunneln der U-Bahn*, in: *Gedichte. Bücher I-III. Schädelbasislektion*, op. cit., p. 119

<sup>293</sup> Durs Grünbein, *Anderswo*, in: op. cit., p. 55

<sup>294</sup> Michael Eskin, *Of sailors and poets: on Celan, Grünbein and Brodsky*, in *German Life and Letters*, vol. 60.3, luglio 2007, p. 317. Anche Helmut Böttiger, nel suo colloquio con Grünbein *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*, fa riferimento all’immagine della poesia come “Flaschenpost” lanciata da Mandelstam e ripresa da Celan, v. *Text + Kritik*, H.153, Januar 2002, p. 75

Il parallelo tra poesia e navigazione, spiega Eskin, esiste fin dall'antichità<sup>295</sup>, ma è Mandel'stam che nel 1913 espone l'idea di una poesia lirica che nasce dalla certezza, proprio come un messaggio affidato ai flutti, di essere destinata a finire prima o dopo nelle mani di un interlocutore lontano e sconosciuto che la leggerà:

Just like the poem, the letter is not addressed to anyone in particular. Nevertheless, both have an addressee: the letter – the one who happens to notice the bottle in the sand, the poem – the 'reader in posterity' [...] Even if singular poems (in the form of missives and dedications) may be addressed to concrete persons, poetry as a whole is always directed toward a more or less distant, unknown interlocutor, whose existence the poet cannot doubt without doubting himself.

The poet's certainty of being heard and read leads Mandelstam famously to postulate that 'there is no lyric poetry without dialogue'.<sup>296</sup>

Per Mandel'stam, dunque, la poesia non può essere che dialogica, e va sottolineato che questa concezione è ben radicata nel poeta russo fin dai suoi esordi, non dettata dalla necessità o dalla costrizione in cui si sarebbe trovato vent'anni più tardi; non si tratta, insomma, di un tema legato alla prigionia o al divieto di scrivere che fa vedere una possibile salvezza nel messaggio lanciato in mare, ma di un'idea che concepisce il poeta come esistente solo nel momento in cui può instaurare un dialogo, rivolgersi ad un qualche interlocutore. Tale concezione iniziale rimane sempre presente, anche e soprattutto quando poi l'isolamento sarà reale, e lo stesso Grünbein ne parla nel suo colloquio con Helmut Böttiger:

Zumindest Mandelstam hat bis zuletzt den Dialog gesucht, das Gespräch mit den Lebenden und den Toten. Sein Vers lauscht ins Körperinnere und sucht den Kontakt zur Außenwelt. Noch aus der innersten Verbannung und Isolierung heraus hielt er Zwiesprache. [...] Die Mandelstamsche Position ist mir von Anfang an viel näher gewesen. [...] Mandelstam spricht tatsächlich aus der Mitte des Universums, so wie Goethe es sich erträumt hat. Bei ihm wird alles beseelt.<sup>297</sup>

Abbiamo già visto che l'effusione lirica del singolo, anche per Grünbein, è in realtà sempre rivolta a qualcuno: è comunque un dialogo, magari a distanza, è un incontro, intanto con se stessi, e poi con

---

<sup>295</sup> - Conceiving of poetry in nautical terms has a long history: The 'sails of eloquence' set by Ovid, Horace, Pliny, Virgil, Statius and countless others -, *ivi*, p. 315

<sup>296</sup> *Ivi*, p. 316; la citazione è da *On the intrerlocutor* di Osip Mandelstam, in *Собрание сочинений / Collected Works*, vol 1, Pavel Nerler et al., Moscow, 1993, pp. 184-8

<sup>297</sup> Helmut Böttiger/Durs Grünbein, *op. cit.*, p. 79

un interlocutore che non conosciamo<sup>298</sup>, ma senza il quale la poesia in fondo non esisterebbe. Paul Celan, primo traduttore di Mandel'stam, prosegue su questa linea facendo propria la concezione del suo predecessore, benché con una convinzione meno salda rispetto a questi, legata più che altro al fatto che anche la poesia è una forma linguistica e dunque, in quanto tale, dialogica:

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könne irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.<sup>299</sup>

[...] In Celan reinscription of Mandelstam's trope the tone of certainty and self-assurance has given way to a more cautious, subdued tone of precarious hope, faith, and, as the synecdochic mention of the romantically saturated term 'Herz' suggests, love<sup>300</sup>

Venuta meno la certezza, resta comunque la fiducia in un "tu" che raccolga lo scritto, seppure in un luogo e in un tempo lontani, e ristabilisca così un contatto, una corrispondenza; l'immagine sottesa è sempre quella di un messaggio capace di superare ampi spazi (intesi anche in senso temporale) e raggiungere persino le sponde più remote. Qui si innesta il pensiero di Grünbein, che inserisce nel quadro dell'individuo che tenta di ristabilire il contatto, la figura del naufrago per eccellenza, Robinson Crusoe, quale esempio di colui che è stato estromesso ed isolato dal suo ambiente e che, prima ancora di mettere in acqua la sua bottiglia, cerca di raccogliere i frammenti del mondo da cui proviene:

Hinter dem Bild der Flaschenpost steckt das Bild Robinsons. Und das ist für die europäische Kultur ja ganz wichtig geworden: der aus der Zivilisation herausgesprengte Einzelne, der auf eine Insel gelandet ist und nun die Trümmer der Zivilisation um sich sammelt und ein Überleben versucht. Ihm bleibt nur, eine Flaschenpost aufzugeben, sie ins offene Meer zu schleudern, eine Botschaft nach draußen, an die in der Ferne lebende, zivilisierte Welt.<sup>301</sup>

La lettura che dà Michael Eskin di questo passaggio relativo alla figura di Robinson è invece quella di un poeta inteso come vittima della società in cui vive:

---

<sup>298</sup> Ripeto ancora le parole di Grünbein: - Es ist wie beim Gebet, [...] niemand hat je den Adressaten seiner inständigen Bitten gesehen noch weiß er, ob es ihn überhaupt gibt. [...] Dichtung ist, welche Grenzen auch immer sie überwindet, zuallererst Selbstbegegnung. - *Mein babylonisches Hirn*, op. cit., p. 25

<sup>299</sup> Paul celan, *Gesammelte Werke*, vol. 3, Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt a.M., 1986, p.186

<sup>300</sup> Michael Eskin, op. cit., p. 320

<sup>301</sup> Helmut Böttiger/Durs Grünbein, op. cit., p. 76



According to Grünbein, it means viewing the poet as a victim, who, after being expelled from his world, finds himself marooned on an island and, in his endeavour to survive, collects what is left of the civilization he used to be a part of<sup>302</sup>

La spiegazione è in realtà un po' più articolata e la visione di Grünbein in fondo più positiva, anche se molto critica: è vero che in certe società, del passato come del presente, la figura dell'artista, e in particolare quella del poeta, risulta isolata, incompresa, talvolta reietta; Torquato Tasso, ad esempio, viene citato nel *Galilei* come del tutto sgradito a quest'ultimo<sup>303</sup>, e nel suo saggio *Warum schriftlos leben* l'autore descrive Platone come colui che, se avesse potuto realizzare il suo Stato ideale, ne avrebbe epurato i poeti in quanto malinconici parassiti e inutili imitatori di ciò che era già una copia imperfetta del mondo delle idee:

Sicher, man konnte vorgewarnt sein, seit Platon die Richtung angab. Sein Säuberungsplan, der vorsah, diese nichtsnutzigen, an bloßen Abbildern von Bildern tüftelnden, Metaphern und Phantasmen aus den Togafalten schüttelnden Dichter aus dem Staat zu verbannen, war mehr als nur eine Empfehlung. Was wäre aus ihnen geworden nach dieser Umsiedlungsaktion, dort draußen auf ihrer hyperboräischen Insel? Sie wären verhungert, soviel steht fest, kein Hahn hätte nach ihnen gekräht. Still in sich gekehrt, hätten sie das getan, was sie am liebsten tun: Abschiednehmen von der Erde und ihrer preiswürdigen Vielfalt aller Erscheinungen. Die zähesten hätten bis zuletzt durchgehalten, einander schmähend und und ihr Zähnekirschen in Jamben und Trochäen übersetzend, eiserne Sublimierer ihres Schicksals [...] Ihre Kunde vom eigenen Artentod, zwischen Anfällen von Narzißmus und Kannibalismus in kunstvollen Psalmen beklagt, wäre als Flaschenpost noch ein Weilchen auf dem Meer umhergetrieben. [...]

Die Gesellschaft jedenfalls hätte es überlebt, so wie sie von Zeit zu Zeit wirklich den Verlust ihrer ungebetenen Gäste, der Dichter, überlebt hat: totalitär als Mundtotmachung und Liquidierung schädlicher Elemente oder demokratisch infolge Abgangs durch das, was sie in Nachrufen großzügig Freitod nennt. Daß der Preis dafür die seelische Umnachtung ganzer Kollektive war, Verfinsterung also auf beiden Seiten, hier der Rückzug in den zerschossenen Elfenbeinturmbunker, dort der Massenaufbruch in die Selbstvernichtung, hat das zwanzigste Jahrhundert gezeigt. Kaum eines ist so verschwenderisch mit guten Dichtern umgegangen wie dieses.<sup>304</sup>

Tutta la descrizione di Grünbein sulla concezione platonica dello Stato rimane ovviamente su un piano soltanto ipotetico, benché in alcune fasi storiche, come il ventesimo secolo, vi siano stati luoghi in cui le si sono avvicinati parecchio, trattando i poeti, dice l'autore, come "ospiti

---

<sup>302</sup> Michael Eskin, *op. cit.*, p. 322

<sup>303</sup> Cfr. Durs Grünbein, *Galilei*, *op. cit.*, p. 92: - Torquato Tasso war ihm deshalb zuwider -

<sup>304</sup> Durs Grünbein, *Warum schriftlos leben*, in: *Warum schriftlos leben*, *op. cit.*, pp. 52-53

indesiderati". Ed è senza dubbio in queste fasi che la figura del poeta risulta particolarmente aderente a quella del naufrago Robinson, sia che si tratti di un esilio, un'espulsione, una segregazione reale, fisica, sia che invece l'isolamento e la riduzione al silenzio, volontari o imposti, si "limitino" all'opera salvaguardando, teoricamente, la persona<sup>305</sup>.

In questi casi l'artista è effettivamente una vittima che in qualche modo ripone le speranze nel messaggio in bottiglia lasciato andare in un mare così vasto da sembrare infinito, ma che potrà forse deporlo ai piedi di uno sconosciuto "interlocutore", rimanendo in ogni caso l'unico mezzo che possa eventualmente ristabilire una comunicazione.

Il personaggio di Defoe, però, rappresenta in realtà qualcosa di più di questo, nel momento in cui diventa colui il quale "die Trümmer der Zivilisation um sich sammelt und ein Überleben versucht. Ihm bleibt nur, eine Flaschenpost aufzugeben, sie ins offene Meer zu schleudern, eine Botschaft nach draußen": in questo senso il poeta non è più solo una vittima, pur restando in qualche modo una figura isolata, è anche colui che ha la funzione di raccogliere e rimettere insieme i "cocci", i frammenti disparati giunti magari da luoghi e tempi remoti, e di utilizzarli già nel momento presente, per lasciarli poi a sua volta come memoria alle generazioni successive; come abbiamo visto nei capitoli precedenti, Grünbein attribuisce esplicitamente all'artista questo compito di ricostruire e trasferire, rimettendo ogni volta pazientemente insieme i pezzettini sparsi e tentando di ricostruire un quadro che potrà essere letto da chi verrà dopo di lui:

Ist es nicht merkwürdig, daß viele der antiken Dichtungsfragmente, etwa die wenigen erhaltenen Zeilen der Sappho, in Form winziger Tonscherben, sogenannter *Ostrakoi*, auf uns gekommen sind? Denn um ebensolche Scherben, Bruchstücke einer früheren Erinnerung, handelt es sich im Grunde bei jedem Gedicht.<sup>306</sup>

Was wir als Künstler tun können, ist, die Splitter, die Fetzen, die Reste solcher vergangener Repräsentationen weiterzutragen. Darin sehe ich einen Auftrag. [...] Ich glaube, das Schreiben ist ein Versuch, wenigstens Teile des zerstörten Puzzles wiederzufinden und hier und da auf linkische Weise zusammenzufügen. Als Adresse an eine unbekannte planetarische Zukunft.<sup>307</sup>

Il poeta ha insomma la funzione di trasmettere il messaggio, di tenere i contatti con il prima e il dopo; diventa il depositario della memoria, benché questa non sia sempre lineare e ininterrotta, è il fabbro che continua a saldare gli anelli della catena a cui si appiglia tutto il resto; le sue parole giungono a toccare sponde lontane, e nel profondo custodisce perle e tesori. Così prosegue la lirica:

---

<sup>305</sup> E' chiaro che anche la persona rimane coinvolta nel momento in cui il non potersi esprimere porta conseguenze gravi fino al suicidio.

<sup>306</sup> Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in: *Galilei*, op. cit., p. 26

<sup>307</sup> Renatus Deckert, *op. cit.*, p. 212

Der Vers ist ein Taucher, er zieht in die Tiefe, sucht nach den Schätzen  
Am Meeresgrund, draußen im Hirn. Er konspiriert mit den Sternen.  
Metaphern sind diese flachen Steine, die man aufs offene Meer  
Schleudert vom Ufer aus. Die trippelnd die Wasserfläche berühren,  
Drei, vier, fünf, sechs Mal im Glücksfall, bevor sie bleischwer  
Den Spiegel durchbrechen als Lot.

Torna la metafora socratica che nel *Galilei* veniva riferita a Dante, qui applicata al verso, visto come un abile pescatore subacqueo che si immerge in profondità fino a trovare gli ori e i preziosi nascosti alla vista dalla massa d'acqua; gli abissi marini sono ancora una volta messi in parallelo con quelli della mente, dell'interiorità e dell'inconscio, "Am Meeresgrund, draußen im Hirn", in quanto difficilmente penetrabili, sondabili solo dai più esperti e capaci, misteriosi e inesplorati da tempi immemorabili:

Liegt es also an ihrer Unzugänglichkeit, ihrer topographischen Unvordenklichkeit, daß diese Gegenden so sehr auf den Raum des Unbewußten verweisen?<sup>308</sup>

Occorre scalfire la loro superficie a specchio e riuscire a scoprire ciò che sta sotto, non fermarsi alla realtà che appare riflessa, ma scandagliare il fertile substrato da cui questa deriva, dentro e fuori dal soggetto, quella bollata dalla scienza come non vera e fatta solo di forme:

Hinter dem Spiegel eine zweite, unwirkliche Realität.<sup>309</sup>

Per raggiungere questo scopo il poeta si serve di metafore che, scrive Grünbein, sono come quei ciottoli piatti e lisci che raccogliamo sulla riva e lanciamo per farli correre a piccoli balzi sull'acqua, perché "tocchino trotterellando la superficie", entrando in contatto con l'elemento mobile fino ad immergersi e sondare le zone più nascoste e misteriose dei suoi fondali.

Le capacità di espansione e di approfondimento della conoscenza che appartengono alla poesia (e in una misura, secondo l'autore, che solo questa può avere) vengono dunque ripetutamente presentate nei tropi "acquatici" dell'esondazione, del messaggio trasportato lontano dentro la bottiglia, del tuffatore, e del sasso che sfiora e poi penetra la superficie, spesso facendo ripartire il movimento in un ambiente rimasto a lungo impantanato, come nel mito dei centauri di cui si è parlato all'inizio, o

<sup>308</sup> Durs Grünbein, *Zeit der Tiefseefische*, in: *Galilei*, op. cit., p. 241

<sup>309</sup> Durs Grünbein, *Galilei*, *ivi*, p. 91

irrigidito nella morsa del gelo. Le crepe e le spaccature che così si aprono nella certezza refrattaria e un po' ottusa della razionalità, simili a quelle visibili nei reperti antichi o nelle giunture delle ossa craniche, conducono lontano lungo linee accidentate e irregolari, mai uguali le une alle altre:

Risse, die durch die Zeiten führen.

Philosophie in Metren, Musik der Freudensprünge von Wort zu Ding.

Geschenkt, sagt der eine, der andre: vom Scharfsinn gemacht.

Questa profondità e ricchezza peculiari alla poesia, sentita come forma di conoscenza privilegiata, vengono ribadite nel verso 21 appena citato; la speculazione di Grünbein, infatti, si concentra più che mai in questo periodo attorno al concetto di lirica come forma di conoscenza e di espressione che condensa in sé in modo pregnante il pensiero filosofico: sempre del 2002, anno di pubblicazione di questa lirica e della raccolta omonima, è anche il colloquio con Böttiger cui si è già accennato, in cui Grünbein usa le stesse parole di questo verso per descrivere l'opera di Mandel'stam, riferendosi in particolare alle raccolte *Der Stein*, *Tristia*, e ai *Moskauer Hefte*:

In ihnen kommt all die essayistische Gedankenarbeit zu sich selbst, die Theorie wird im Metrum gebannt, sie gibt den Grundriss der Zeilen ab. Die Formel dafür lautet: Philosophie in Metren, Gedankensprünge von Wort zu Ding.<sup>310</sup>

La poesia dunque, ritenuta spesso poco più di un esercizio di stile e bella forma, un piacevole ma inutile passatempo, quando non addirittura un'occupazione dannosa come nella concezione di derivazione platonica, diventa qui invece "Philosophie in Metren", lezione di vita, infuso essenziale del sapere; e nel passaggio gnoseologico dalla parola alla cosa, quindi dal nome all'oggetto, dalla forma alla realtà che questa descrive, c'è tra i due testi ora accostati uno scarto significativo: il salto concettuale di cui si parla nell'intervista con Böttiger, "Gedankensprünge von Wort zu Ding", cioè una variazione di tipo intellettuale cui corrisponde una diversa attività cerebrale che abbiamo visto essere addirittura misurabile con strumenti tecnologici<sup>311</sup>, si trasforma nella lirica in una "Musik der Freudensprünge von Wort zu Ding", che rimanda a sua volta ai Glücksmomenten del verso 11, spostando quindi il *focus* su un piano più ampio di quello relativo al pensiero in senso stretto. Il campo viene esteso da "Gedanke" a "Musik" e "Freude", dunque il "balzo" nell'ambito della

<sup>310</sup> Helmut Böttiger/Durs Grünbein, *op. cit.*, p. 75

<sup>311</sup> Cfr. Durs Grünbein, *Katze und Mond*, in: *Galilei*, *op. cit.*, pp. 57-59: - Es zeigt sich, daß die neuronalen Potentiale im Satzverlauf von *Katze* zu *Mond* um ein Vielfaches höher lagen als die von *Katze* zu *Maus* ... Hier ein bloßer Assoziationschritt, dort ein Gedankensprung. -

riflessione si estende e diventa un moto vivace cui partecipa tutto l'essere; l'approccio verso la conoscenza del mondo, quello esterno tanto quanto quello interiore, si amplia e si completa aggiungendo all'uso del solo canale analitico e matematico (quello che nelle funzioni cerebrali corrisponde ad uno dei due emisferi, di norma il sinistro) anche i meccanismi irrazionali ed emotivi della nostra psiche.

Non che i due aspetti si possano scindere del tutto l'uno dall'altro, né tantomeno è possibile che una parte venga annullata a totale favore dell'altra, ma abbiamo visto che può venire data una forte prevalenza al lato scientifico e regolare, quadrato, dove la poesia, e tutto ciò che essa porta con sé, difficilmente trova spazio. Il mondo che ne deriva, così come Grünbein ce lo rappresenta, è grigio e monotono, arido e spoglio, perché la sua linfa, l'acqua che lo rende fertile e vitale, è evaporata per troppo calore (le liriche sulla guerra, sul bombardamento di Dresda) o si è solidificata nel rigore invernale (l'era glaciale della DDR, come quella di Cartesio in Germania).

Che sia un dono<sup>312</sup>, o una conquista del pensiero umano particolarmente vivace e acuto, la poesia viene definita come la traccia che rimane comunque nel tempo, la fonte della memoria culturale che non si esaurisce mai del tutto: talvolta può sembrare che si sia prosciugata, e invece essa prosegue celata alla vista il suo cammino sotterraneo, per sgorgare di nuovo più pura e trascinante; oppure può restare bloccata e imprigionata dai ghiacci dell'inverno, ma solo temporaneamente, fino al successivo, inevitabile disgelo. L'allusione è sempre a Hölderlin e alle allegorie fluviali cui si è più volte fatto riferimento in questo lavoro; sono ancora le parole del poeta svevo, quelle però dei noti e già citati versi da *Andenken* e *Brod und Wein*, che risuonano nella chiusa della lirica di Grünbein; così scrive Hölderlin:

Was bleibet aber, stiften die Dichter.<sup>313</sup>

[...] und wozu Dichter in dürftiger Zeit?

Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,

Welche von Land zu Land zogen in heiliger Nacht<sup>314</sup>

E così Grünbein:

Was bleibt, sind Gedichte. Lieder, wie sie die Sterblichkeit singt.

---

<sup>312</sup> "Geschenkt" rimanda ancora una volta all'Egitto, definito comunemente come "Geschenk des Nils", dunque, ancora una volta, il prodotto della prodigalità del grande fiume.

<sup>313</sup> Friedrich Hölderlin, *Andenken*, in: *op. cit.*, p. 344

<sup>314</sup> Friedrich Hölderlin *Brod und Wein*, *ivi*, p. 954

Ein Reiseführer, der beste, beim Exodus aus der menschlichen Nacht.

Ciò che resta, “Was bleibt”, è identificato in entrambi gli autori con l’opera dei poeti: indicata come l’azione di “istituire attraverso un dono” nella perifrasi ”stiften die Dichter” del primo, e come il risultato, il prodotto di tale azione nell’altro, “sind Gedichte”, la poesia resta il segno duraturo, l’elemento portante; e tuttavia essa non è intesa come un qualcosa di statico, al contrario, è ciò che si sposta e si propaga mentre l’umanità appare immersa nell’oscurità, ovvero in una fase che può essere letta come privazione della luce e preparazione ad un nuovo giorno, o come stato di torpore e di alienazione, di ottenebramento generale:

die seelische Umnachtung ganzer Kollektive [...], Verfinsterung also<sup>315</sup>

Nei versi di Hölderlin sono i poeti, ancora circumfusi da un’aura ieratica, che si muovono di terra in terra, e di tempo in tempo, portando ovunque la parola che è memoria (il primo verso citato conclude appunto la lirica dal titolo *Andenken*); il loro procedere in avanti e diramarsi, senza perdere il legame con la fonte, è paragonabile allo scorrere dei fiumi, lungo le cui rive nascono le civiltà; ciò che istituiscono è dunque destinato a rimanere nel tempo, ma non come massa granitica immobile e immutabile, bensì come ciò che nel suo fluire mai finisce e continuamente si rinnova.

Per Grünbein è piuttosto la parola stessa dei poeti, dopo che questi sono stati spogliati ormai del tutto della veste sacrale, a rimanere comunque l’unico vademecum, l’indispensabile guida per uscire dal buio labirinto in cui si è persa l’umanità, dove la definizione “menschlich” è da intendersi non solo in riferimento al genere umano come insieme di persone, ma anche nell’accezione di quel complesso di qualità e sentimenti che è peculiare a questa natura e che la distingue da quella bestiale, o magari cibernetica, secondo le tipologie descritte già in *Grauzone morgens*.

Il concetto contenuto in questi ultimi due versi va ulteriormente spiegato partendo dalla scelta del termine “Exodus”: esso, più che al momento conclusivo della tragedia greca, è da riferirsi all’esodo originario, quello biblico, al viaggio che conduce il popolo ebraico guidato da Mosè fuori dall’Egitto, vale a dire fuori dallo stato di oppressione, lontano dalla terra in cui era stato reso schiavo e aveva trascorso uno dei periodi più oscuri della sua lunga storia. Il “passaggio” è il momento centrale del libro dell’Esodo, un segno distintivo e fondamentale rimasto ancora oggi nel significato della ricorrenza ebraica chiamata Pesach, da cui deriva anche l’italiano “Pasqua”: esso fa

---

<sup>315</sup> Durs Grünbein, *Warum schriftlos leben*, in: *op. cit.*, p. 53

riferimento in primo luogo alla notte che precede la partenza del popolo ebraico, durante la quale Dio colpisce a morte gli egiziani, “passando oltre” e risparmiando le case degli israeliti; ma “passaggio”, e primo ostacolo nel cammino dell’Esodo, è anche il successivo attraversamento del Mar Rosso, che segna l’inizio del vero, lungo viaggio verso la Terra Promessa, dunque simbolicamente anche di una nuova vita. Messo in relazione già da S. Paolo (nella Prima lettera ai Corinzi) con il rito del battesimo, il superamento del braccio di mare che separa l’Egitto dalla penisola del Sinai corrisponde senza dubbio al punto di svolta, ad un atto di iniziazione accessibile solo agli eletti (i soldati egiziani vengono inghiottiti dal mare) e realizzabile grazie alla loro guida, allo stesso tempo terrena e spirituale, quel Mosè che, divenuto la mano di Dio, li fa passare indenni tra due muri d’acqua.

Abbiamo già visto nei capitoli precedenti come Grünbein, nel suo diario berlinese, attribuisca al tratto più settentrionale dell’Elba questa stessa valenza di limite estremo, spaccatura tra due mondi, barriera da non valicare pena una trasformazione radicale fino al sacrificio di sé:

Das Verbot, die Elbe von Westen her zu überqueren, es existiert also schon seit der Zeit des Augustus. [...] Wenn ich heute von solche Orakeln lese, muß ich an die lange Reihe seiner Nachfolger denken, die alle vom Westen her, vergeblich, den Übergang suchten. Es gab keinen Weg über die Elbe, der nicht mit Initiation, also Wandlung und Selbstaufgabe, bezahlt worden wäre.<sup>316</sup>

Il senso è che in questo difficile e rischioso guado, che tuttavia occorre affrontare se si vuole superare una condizione umana limitata e ottusa, sono i canti dei poeti la miglior guida, la zattera che ci traghetta, il salvacondotto che ci permette di uscire dalla “notte umana”: sono le loro parole che ci fanno vedere lontano, che ci accompagnano e ci conducono oltre i passaggi infidi e le secche su cui tutto il resto si arena.

E’ insomma quella “filosofia in metrica” che unisce il pensiero speculativo con la creatività dell’arte, la soluzione migliore per mettere in movimento e spingere in avanti tutte le capacità dell’uomo. Nel tessere l’elogio della Poesia, Grünbein ribadisce ciò che continuamente emerge dalle sue riflessioni e dalle sue liriche: l’aridità che deriva da un approccio al mondo esclusivamente razionale, la freddezza del metodo strettamente scientifico (positivistiche Kälte), la vuota superficialità di chi rinuncia a scendere in profondità; da qui, la conseguente necessità di far sì che l’acqua, simbolo della poesia, sostanza con facoltà generatrici (e rigeneratrici), rifluisca con tutto il vigore che le è proprio, esondi per restituire fertilità al terreno sterile, restituisca i beni che nel corso

---

<sup>316</sup>Durs Grünbein, *Das erste Jahr*, op. cit., p. 101

del tempo si sono depositati sui fondali, in attesa di essere raccolti. Escludere la poesia significa affrontare un faticoso viaggio attraverso regioni desertiche o polari, rinunciando a percorrere le molteplici e affascinanti vie navigabili per andare alla scoperta di mondi nuovi.



## Conclusioni

Nel raccontare la nascita delle sue prime liriche Grünbein ricorda il piccolo blocco per appunti che teneva sempre in tasca e sul quale un giorno, camminando lungo l'Elba, aveva cominciato a buttar giù qualche verso; nelle pagine del libriccino erano riportate diverse annotazioni e citazioni, in particolare da Dante e Leonardo da Vinci. Sono queste due figure, vissute entrambe prima della netta separazione tra arte e scienza operata da Galileo, a rappresentare per il nostro autore un uomo a tutto tondo, completo, poliedrico, capace di sondare il profondo e di avventurarsi nell'ignoto: non è un caso, lo si è visto, che la prima raccolta di saggi pubblicata da Grünbein, il *Galilei*, sia introdotta proprio dalle parole che Ulisse pronuncia nella Divina Commedia e con le quali incoraggia a cercare sempre la conoscenza; Leonardo, dal canto suo, era stato insieme scienziato e artista, un uomo spinto dalla curiosità e dal desiderio di sapere. La forza creativa delle opere di questi autori è trascinante, quasi irresistibile, come lo sarà per Grünbein anche quella molto più tormentata di Hölderlin o di Novalis; essa rimane intatta col passare dei secoli ed è la peculiarità del dire poetico: anche risalendo molto più indietro nel tempo, fino all'Iliade e all'Odissea, le avventure di Ulisse e la guerra di Troia restano sempre vive negli esametri di Omero, mentre le pietre ciclopiche delle mura della città, così come ciò che resta dei suoi palazzi rimasti sepolti per oltre tremila anni, poco potrebbero dire da soli degli eventi di cui erano stati testimoni. E' la vera poesia, lo si è detto, che "scorre" nel tempo e perdura per secoli più solidamente di ogni altra costruzione, trasformando in un *lieu de memoire*, secondo la definizione di Nora, il *milieu* originario, e riuscendo così a comunicare e a tramandarsi anche quando luoghi e persone sono scomparsi da tempo.

Proprio per queste sue caratteristiche, per la capacità di "movimento" in primo luogo, ma anche per la varietà e la ricchezza che porta, la poesia quale libera espressione del pensiero e irrinunciabile componente dell'essere umano è simboleggiata in Grünbein dalle masse d'acqua: nelle liriche di *Grauzone morgens* è ancora poco più di un'intuizione che si presenta sotto il segno dell'ostruzione al corso di fiumi e ruscelli, tenuti a freno da barriere e inquinamento, letteralmente trasformati in cloache e discariche, in una realtà che appare limitata e immersa in un monotono grigiore, popolata da figure umane incomplete, compresse, simili ad automi. E' un quadro in cui le correnti fluviali sembrano quasi scomparse e quelle marine appaiono solo un'immagine lontana, mentre nell'aria ristagnano nebbie e vapori che hanno temporaneamente cancellato anche la varietà dei colori; l'ambiente è bloccato e inespressivo, privo di spinte vitali, ma come in attesa di un nuovo corso:

l'esondazione dell'Elba sarà un annuncio delle energie sommerse che riprendono i propri spazi, la sua superficie plumbea, che improvvisamente ribolle, il simbolo di quelle cellule grigie che Grünbein definisce nel suo colloquio con Aris Fioretos "die subversiven Möglichkeiten des Gehirns", mentre l'ultima lirica porta il significativo titolo *Perpetuum mobile* e si apre con la frase: "Ende der Eiszeit...".

Nelle due raccolte successive *Schädelbasislektion* e *Falten und Fallen* l'era glaciale della conoscenza e del pensiero passa momentaneamente in secondo piano, ma l'acqua è ancora protagonista e di essa vengono privilegiati quegli aspetti che la legano all'inizio della vita o alle funzioni fisiologiche, appena accennate in *Grauzone morgens*: il liquido amniotico in cui si culla il feto, o i tiepidi fondali che accolgono le uova di pesci e anfibi. Qui la poesia si presenta come un fluido fecondo e un ambiente paradisiaco, l'essenza che ci riempie e ci distingue da una visione puramente meccanicistica dove l'uomo è un corpo anonimo, un segno vuoto, una serie di definizioni specialistiche.

Anche la brutalità degli eventi bellici, come la guerra dei Trent'anni nel Seicento, o i conflitti mondiali del secolo scorso, con le loro deportazioni, gli orrori e le terribili devastazioni, è il frutto della rinuncia al nostro lato più umano, l'oscuramento di quelle facoltà del pensiero che sono peculiari alla nostra specie; in queste fasi la poesia scompare, ammutolisce, oppure si "sublima", trasformandosi spesso in vuota retorica; i tubi e i canali prosciugati, sui quali sono rimaste solo incrostazioni, sono l'immagine reale delle città abbandonate e distrutte, ma anche quella metaforica della mente che non è più capace di orientarsi. Dentro e fuori dell'uomo, solo acque che si sono ritirate e desolazione; a portare sollievo sono ancora una volta sostanze fluide, le lacrime della rinascita interiore e la corrente dell'Elba lungo le sue rive spoglie.

La glaciazione che aveva investito la "zona grigia" era solo una propaggine di quella iniziata con la separazione di arti e scienze avvenuta quattro secoli prima; Grünbein torna poeticamente al periodo in cui Cartesio, sulle orme di Galileo, elabora il suo metodo mentre si trova in Germania in un villaggio sommerso dalla neve: il blocco del mondo esterno riflette quello del pensiero, che non lascia più spazio alla poesia e si arena nel gelo di una concezione esclusivamente razionalistica. Da allora in poi la realtà appare come disidratata, appassita, o trasformata in una distesa di ghiaccio. Talvolta riemergono dal profondo la ricchezza e la varietà delle capacità creative, e quella condizione di pienezza nella quale poesia e scienza tornano a compenetrarsi ha le caratteristiche delle acque che scorrono, dei ruscelli limpidi, dei grandi fiumi che portano fertilità, del mare vasto e libero.

Questa mobilità delle acque, che per la loro consistenza fluida non possono trattenere segni, le rende tuttavia in altro modo custodi della memoria, in quanto capaci di trasportare lontano relitti e oggetti d'ogni tipo; le testimonianze del passato che si accumulano e vengono celate sotto varie "stratificazioni" possono riemergere grazie al lavoro dell'acqua, e talvolta venire depositate su altre rive; anche i misteriosi abissi marini, con i tesori che si possono trovare sui loro fondali, diventano il simbolo della profondità del pensiero, delle sue inesauribili possibilità, di una poesia che è "filosofia in metrica"; essa possiede l'energia vivace delle correnti fluviali, vie d'acqua libere e feconde che continuano ad alimentare le loro rive e a rappresentare sempre un collegamento con le ampie distese del mare.

## **Bibliografia**

### **Primärliteratur**

### **Poesia**

- *Grauzone morgens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988
- *Schädelbasislektion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991
- *Falten und Fallen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994
- *Den teuren Toten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994
- *Von der üblen Seite. Gedichte 1985-1991*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994
- *Nach den Satiren*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999
- *Una storia vera. Ein Kinderalbum in Versen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2002
- *Erklärte Nacht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002
- *Vom Schnee*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003
- *Der Misanthrop auf Capri*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005,
- *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005
- *Gedichte. Bücher I-III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006
- *Strophen für Übermorgen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007

## Prose e saggi

- *Den Körper zerbrechen : Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1995*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995
- *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996
- *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001
- *Hugo von Hofmannsthal Brief des Lord Chandos an Francis Bacon (Faksimile)*, Agora, Berlin, 2002
- *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003
- *Antike Dispositionen. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005
- *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007

## Traduzioni italiane

- Anna Maria Carpi (a cura di), *A metà partita. Poesie 1988 – 1999*, Einaudi, Torino, 1999
- Anna Maria Carpi (a cura di), *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, Einaudi, Torino, 2005

## Sekundärliteratur

### Monografie

- Peter-Huchel-Preis, *Durs Grünbein. Texte – Dokumente – Materialien*, Elster, Baden-Baden, 1998
- Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn. Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Kovač, Hamburg, 2000
- *Durs Grünbein*, Text + Kritik, Heft 153, Januar 2002
- Alexander Joist, *Auf der Suche nach dem Sinn des Todes. Todesdeutungen in der Lyrik der Gegenwart*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz, 2004
- Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbein*, Igel, Oldenburg, 2004
- Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbein*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2007

### Interviewe

- Durs Grünbein, *Poetry from the bad side. Gespräch mit Thomas Naumann, Berlin/Oktober 1991*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, J. 30, 1992/124
- Aris Fioretos und Durs Grünbein, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in: *Akzente*, J. 43, 1996/6
- *Durs Grünbein im Gespräch mit Hartmut Kasper und Hugo Dittberner über heutiges Essay-Schreiben und die Tradition des Essays*, in: *Der Satz des Philosophen. Das zweite Buch*, Hugo Dittberner (Hrsg.), Wallstein, Göttingen, 1996

- *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Köln, 2001
- Jan Bürger, Hanna Leitgeb, *Die ungeheure Belästigung: ein Gespräch mit den Schriftstellern Durs Grünbein und Thomas Meinecke über die intellektuelle Situation nach dem 11. September*, in: *Literaturen*, 2001/12
- Helmut Böttiger/Durs Grünbein, *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*, in: *Text + Kritik*, H. 153, 2002
- Helmut Böttiger, *Die Hölderlin-Linie. Gespräch mit Durs Grünbein*, in: *Sinn und Form*, 56, 2004/5
- Renatus Deckert (Hrsg.), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Insel, Frankfurt am Main und Leipzig, 2005

### **Saggi, articoli, recensioni**

- Kurt Drawert, *Die leeren Zeichen*, in: *Neue deutsche Literatur*, J. 40, 1992/6
- Gerhart Pickerodt, *Durs Grünbein und der Aschermittwoch der DDR*, in: *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*, Aufbau, Berlin, 1993
- Lutz Roggemann, *Durs Grünbein: Falten und Fallen. Gedichte*, in: *Deutsche BücherXXIV/1994/1*
- Jürgen Engler, *Nicht heimisch*, in: *Neue deutsche Literatur*, J. 42, 1994/4
- Jürgen Engler, *Vom Herzversagen der Poesie*, in: *Neue deutsche Literatur*, J. 43, 1995/5
- Durs Grünbein, *Der verschwundene Dichter*, in: *Sinn und Form*, J. 47, 1995/4
- Franz Josef Czernin, *Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein*, in: *Schreibheft*, 1995/45
- Durs Grünbein, *Feldpost. Antworten auf Franz Josef Czernins Essay über Durs Grünbein*,

- in: Schreibheft, 1995/46
- Michael Braun, *Kleine, verwunderte Fußnote zu einer Polemik von Franz Josef Czernin*, in: Schreibheft, 1995/46
  - Durs Grünbein, *Wir Buschmänner*, in: Einladung zur Verwandlung, Michael Krüger (Hrsg.), Carl Hanser, München, 1995
  - "Ich bin ein friedlicher Virus", in: Ruprecht – Heidelberger Student(inn)enzeitung, 13.6.1995
  - Ulrich Johannes Beil, *Läßt sich über Lyrik streiten ?*, in: Das Gedicht, 1996/4
  - Alexander von Bormann, *Schwierige Tiere*, in: Frankfurter Anthologie, 1996/19
  - Hub Nijssen, *Durs Grünebin: Galilei vermißt Dantes Hölle*, in: Deutsche Bücher, 26, 1996/4
  - Erk Grimm, *Mediamania? Contemporary German Poetry in the Age of New Information Technologies: Thomas Kling und Durs Grünbein*, in: Studies in 20th century literature, 21, 1997/1
  - Holger Helbig, *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen.*, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 30, 1997/1
  - Peter Hamm, *Vorerst oder Der Dichter als streunender Hund. Lobrede auf Durs Grünbein*, in: Peter Hamm, Aus der Gegengeschichte, Michael Krüger (Hrsg.), Carl Hanser, München, 1997
  - Jörg Döring, *Von den Nachgeborenen*, in: Bertolt Brecht, Walter Delabar und Jörg Döring (Hrsg.), Weidler, Berlin, 1998
  - Jörg Magenau, *Der Körper als Schnittfläche*, in: Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre, Andreas Erb (Hrsg.), 1998
  - Elke Sturm-Trigonakis, *Formen der Alterität in der neuen deutschen Dichtung*, in: Wirkendes Wort, J. 48, 1998/3



- Wolfgang Riedel, *Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 24, 1999/1
- Sebastian Kiefer, *Schock und klassisches Maß. Durs Grünbein flaniert durch die antike Moderne*, in: Neue deutsche Literatur, J. 47, 1999/4
- Manfred Fuhrmann, *Zeitdiagnose am Widerpart Rom. Zu Grünbeins Gedichtband 'Nach den Satiren'*, in: Sprache im technischen Zeitalter, J. 37, 1999/151
- Jörg Döring, *Großstadt Lyrik nach 89*, in: Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989, Erhard Schütz und Jörg Döring (Hrsg.), Weidler, Berlin, 1999
- Jakob Stephan, *Lyrische Visite*, in: Neue Rundschau, J. 110, 1999/3
- Alexander von Bormann, *Im Dickicht des Nicht-Ich. Durs Grünbein Anapäste*, in: Signaturen der Gegenwartsliteratur, Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Königshausen und Neumann, Würzburg, 1999
- Heinrich Kaulen, *Alles geht weiter, vor allem der Krieg. Lyrik im Zeitalter des Postsozialismus. Neue Gedichte von Volker Braun und Durs Grünbein*, in: Freitag 13, 26.3.1999
- Alexander Gumz, *Die Oberfläche des Spiegels*, Berliner LeseZeichen, 11+12/99, Luisenstadt, 1999
- Nicole Gabriel, *Le poète en "jeune chien garde-frontière". Durs Grünbein et la "Wende"*, in: Etudes germaniques, 55, 2000/1
- Helmut Böttiger, *"manches Wort war ein Alterfleck" Durs Grünbein oder Die Verarbeitung dessen, allzu früh auf dem Olymp angelangt zu sein*, in: aufgerissen. Zur Literatur der 90er, Thomas Kraft (Hrsg.), Piper, München, 2000
- Reinhard Baumgart, *Ein Himmelschrei*, in: Frankfurter Anthologie, 23, 2000
- Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin (Hrsg.), *Archiv der Gesichter*, Marbacher Kataloge 53,

2000

- Henning Heske, *Gefangene des Zements*, in: Neue deutsche Literatur, 49, 2001/5
- Jan Bürger, "so sausten wir auf den abgrund zu" *Hanns-Josef Ortheil und Durs Grünbein ändern im Kinderzimmer ihr Leben*, in: Literaturen, 2001/9
- Amir Eshel, *Diverging Memories? Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the Future of the German Past*, in: The German Quarterly, 74, 2001/4,
- Paul Hoffmann, *Einführung in die Lesung von Durs Grünbein im Hölderlinturm in Tübingen am 26. Januar 1996*, in: Paul Hoffmann, *Das erneute Gedicht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001
- Judith Ryan, *Das Motiv der Schädelnähte bei Durs Grünbein*, in: Schreiben nach der Wende, Gerhard Fischer und David Roberts (Hrsg.), Stauffenburg, Tübingen, 2001
- Manfred Fuhrmann, *Monolog auf eine Amsel*, in: Frankfurter Anthologie, 24, 2001
- Markus Fischer, "Blieb nur der Städtehimmel, dieser kolossale Rachen" *Zur Großstadthematik im Werk Durs Grünbeins*, in: "Historische Gedächtnisse sind Palimpseste", Roland S. Kamzelak (Hrsg.), mentis, Paderborn, 2001
- Michael Eskin, "Stimmengewirr vieler Zeiten": *Grünbein's Dialogue with Dante, Baudelaire, and Mandel'shtam*, in: The Germanic Review, 77, 2002/1
- Michael Eskin, *Body Language. Durs Grünbein's Aesthetics*, in: arcadia, John Neubeauer und Jürgen Wertheimer (Hrsg.), 37, 2002
- Durs Grünbein, *Betonte Zeit*, in: Neue Beiträge zur Germanistik, 1, 2002/1
- Klaus Schuhmann, *Restbestände. Heiner Müller, Volker Braun, Durs Grünbein: Echos und Nekrologe*, in: Neue deutsche Literatur, 50, 2002/6
- Durs Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in: Wo steht die Dichtung heute?, Bruno Hillebrand (Hrsg.), Akademie der Wissenschaften und der Literatur an der Universität Mainz, 2002

- Anne-Rose Meyer, *Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling*, in: *Gegenwartsliteratur*, 1/2002
- Joachim Sartorius, *Über das Vögeln und seine Konsequenzen*, in: *1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.), 12, Insel, Frankfurt am Main, 2002
- Alexander von Bormann, *Schwierige Tiere*, in: *1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.), 12, Insel, Frankfurt am Main, 2002
- Michael Braun, *Hörreste, Sehreste. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, Böhlau, Köln Weimer Wien, 2002
- Nico Bleutge, *Venedig buchstabiert. Durs Grünbeins neuer Gedichtband "Erklärte Nacht"*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 12.4.2002
- Roman Bucheli, *Der melancholische Flaneur. 'Erklärte Nacht' – Gedichte von Durs Grünbein*, in: *Neue Züricher Zeitung*, 27.7.2002
- Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (Hrsg.), *Mythen in nachmythischer Zeit*, de Gruyter, Berlin, 2002
- Hans-Günther Huch, *Phantasie und Wirklichkeit*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002
- Ingeborg Harms, *Ich lese und schreibe, also bin ich*, in: *Literaturen*, 2003/11
- Peter von Matt, *Die Sucht nach dem Hasard*, in: *Frankfurter Anthologie*, 26, 2003
- Fabian Lampart, *"Tropismen an den Rändern alter Formen": Annäherungen an Durs Grünbeins Lyrik aus den Jahren der Wende*, in: *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Willi Huntemann, Malgorzata Klentak-Zablocka, Fabian Lampart und Thomas Schmidt (Hrsg.), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003
- Malcolm Garrard, *Durs Grünbein: 'French Kiss' (1991)*, in: *Poetry Project. Irish Germanists Interpret German Verse*, Florian Krobb, Jeff Morrison (eds.), Peter Lang, Bern, 2003

- Klaus Schuhmann, *Im Gleichnis der Antike: Heiner Müller, Durs Grünbein und Volker Braun*, in: Klaus Schuhmann, "Ich bin der Braun, den ihr kritisiert" Wege zu und mit Volker Brauns literarischem Werk, 2004
- Olav Krämer, *Ich und Welt: Durs Grünbeins Zyklus 'Niemand's Land Stimmen' und sein Gedicht 'Nach den Satiren I'*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 48, 2004
- Daniel Schäbler, Rez. zu: *Michael Braun, "Hörreste, Sehreste": Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 37, 2004/2
- Jan Volker Röhnert, *Zur Freude der Marmeladenindustrie. Amerikanische Filme – deutsche Gedichte: Brecht, Brinkmann, Grünbein*, in: Neue deutsche Literatur, 52, 2004/5
- Hildegard Kernmayer, Rez. zu: *Michael Braun, "Hörreste, Sehreste": Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 123, 2004/2
- Renatus Deckert, *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack. Durs Grünbein über Dresden*, in: Sinn und Form, 56, 2004/2
- Stefan Matuschek, *Moralist und Flaneur oder Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten?*, in: Germanisch-Romanische Monatschrift, 54, 2004/1
- Michael Eskin, "Bridge to Antiquity" *Nostalgia, Exile, and Stoicism in the Poetry of Durs Grünbein*, in: arcadia, John Neubauer und Jürgen Wertheimer (Hrsg.), 39, 2004
- Maurizio Pirro, "Ein Feld als Reflexionsraum, leer, aber wachsend, von unten" *Verflechtungen lyrischen und essayistischen Schreibens bei Draesner, Grünbein und Petersdorff*", in: Germanistentreffen Deutschland – Italien 8.–12.10.2003, DAAD, Bonn, 2004
- Maurizio Pirro, *Note sulla lirica di Durs Grünbein*, in: Studi Germanici, Anno XLII, 1, 2004
- Durs Grünbein, *Die Stimme des Denkers. Dankrede zum Nietzsche-Preis*, in: Sinn und Form, 164

57, 2005/1

- Rolf J. Goebel, *“Ein Hollywood aus Versatzstücken heißester europäischer Geschichte”*: *Durs Grünbein’s Berlin as Cinematic Spectacle*, in: *GegenwartsLiteratur*, 4, 2005
- Mario Zanucchi, *Das Diorama und der sarkastische Blick: Kritische Betrachtungen zur Poetik Durs Grünbeins*, in: *Weimarer Beiträge*, 51, 2005/2
- Anne-Rose Meyer, *Metropolenpoesie: Durs Grünbeins Berlin Gedichte*, in: *GegenwartsLiteratur*, 4, 2005
- Burkhard Müller, *Der Tourist auf dem Dichterthron*, in: *Literaturen*, 2006/1/2
- Hans Georg Huch, *Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur. Durs Grünbeins Beziehung zur Kultur der Antike*, in: *Akzente*, 53, 2006/1
- Meike Adam, *“Das Fremdeste paarend und das Nächste treffend” Hofmannsthal, Kafka, Grünbein und der Mehrwert literarischen Sprechens*, in: *Kulturpoetik*, 6, 2006/1
- Michael Eskin, *Of sailors and poets: on Celan, Grünbein and Brodsky*, in: *German Life and Letters*, vol. 60.3, luglio 2007

### **Testi antologici e di carattere generale**

- *Nuovi poeti tedeschi*, a cura di Anna Chiarloni, Einaudi, Torino, 1994
- *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, a cura di Anna Chiarloni e Riccardo Morello, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1996
- *Terra di nessuno. La poesia tedesca dopo la caduta del muro di Berlino*, a cura di Anna Chiarloni e Gerhard Friedrich, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1999
- Gottfried Benn, *Essays – Reden – Vorträge*, Dieter Wellershof (Hrsg.), Limes, Wiesbaden,

1965

- Gregor Laschen, *Lyrik in der DDR*, Athenäum, Frankfurt an Main, 1971
- *Gedichte und Interpretationen. Gegenwart I*, Walter Hinck (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 1982
- *Gedichte und Interpretationen. Gegenwart II*, Walter Hinck (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 1997
- Harald Hartung, *Deutsche Lyrik seit 1965. Tendenzen, Beispiele, Porträts*, Piper, München, 1985
- Martin Heidegger, *Perché i poeti*, in: *Sentieri interrotti*, trad. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1989
- Martin Heidegger, *La poesia d Hölderlin*, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Adelphi, Milano, 1988
- *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein, Einaudi, Torino, 1990
- *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, Aleida und Jan Assmann (Hrsg.), Wilhelm Fink, München, 1998
- Aleida Assmann, *Ricordare*, trad. di Simona Paparelli, Il Mulino, Bologna, 2002