

La città di Durs Grünbein «dopo l'ultima pioggia». Un tributo a Max Ernst

Rosalba Maletta

Università degli Studi di Milano

ORCID 0000-0003-3174-606X

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.101>

ABSTRACT

Il presente contributo intende evidenziare l'idea di città nell'opera di Durs Grünbein all'epoca del "diluvio digitale" prendendo come riferimento il ciclo lirico *Europa nach dem letzten Regen* (agosto-ottobre 1996), inserito nella raccolta *Nach den Satiren* (1999). La dimensione dell'impensato sociale irrompe nella poetica grünbeiniana con la forza del passato non elaborato che presenta il conto all'umanità del terzo millennio. Il richiamo a Max Ernst — in particolare ai quadri *L'Europe après la pluie I* (1933), realizzato a Parigi in piena ascesa nazionalsocialista, e *L'Europe après la pluie II* (1940-1942), concluso dopo il suo arrivo negli USA — contiene un evidente riferimento alla presenza spettrale della città europea del Novecento nel nostro spazio globalizzato e ipermedializzato. L'idea di città e la sua prassi necessitano per Grünbein di una rielaborazione costante del disagio nella *Kultur*, dove il processo di ominizzazione non manchi l'appuntamento con la *Trauerarbeit* alla base di una poetica della caducità che innerva l'intero ciclo poetico. Protagonista è la città di Dresda, rasa al suolo dai bombardamenti delle truppe alleate come la città di Colonia, da cui l'esperienza artistica di Max Ernst prende le mosse. Il cosmopolitismo perseguito da Grünbein e da Ernst li radica nella città europea fantasmizzata e fantasticata nei dipinti del pittore di Brühl, la cui presenza è qui indagata e approfondita per evidenziare il lavoro di rammemorazione poetica di Grünbein, figlio della generazione che ha subito le conseguenze della distruzione della sua città.

PAROLE CHIAVE

Durs Grünbein; Max Ernst; poesia; tecniche pittoriche / tecniche poetiche; *frottage*; Dresda e la sua storia; *Trauerarbeit*; istanze ideali e eredità del Novecento

ABSTRACT

The present contribution aims at highlighting the idea of city and citizenship in Durs Grünbein's *oeuvre* at the time of the "digital flood", taking as a reference the cycle *Europa nach dem letzten Regen*, (August-October 1996), published in *Nach den Satiren* (1999). The dimension of the social *Unthought* bursts into Grünbein's

poetics with the power of the unprocessed past that makes mankind accountable for decent life in the third millennium. The allusion to Max Ernst – in particular to the paintings *L'Europe après la pluie I* (1933), realised in Paris in full National Socialist ascendancy, and *L'Europe après la pluie II* (1940-1942), completed after his arrival in the USA – contains an evident reference to the ghostly presence of the 20th-century European city in our globalised and hypermedialised space. The idea of the city and its practice require for Durs Grünbein a constant *working-through* of the discomforts and discontents produced by civilisation, where the process of hominization does not deny the work of mourning (*Trauerarbeit*), expressed in the poetics of transience that innervates the entire cycle *Europa nach dem letzten Regen*. The protagonist is the city of Dresden, razed to the ground by the bombing of the allied troops like the city of Cologne, from which Max Ernst's artistic experience took its start. The cosmopolitanism pursued by Grünbein and Ernst roots them in the European city fantasised and phantomised in the works of the painter from Brühl, whose presence is here investigated and deepened to highlight the *working-through* of the past in Grünbein's poetics, as son of the generation that suffered the consequences of the destruction of his city and of Europe.

KEYWORDS

Durs Grünbein; Max Ernst; poetry; painting techniques; poetic techniques; *frottage*; Dresden and its history; *Trauerarbeit*; idealistic instances and the legacy of the 20th century

SOMMARIO: 1. Premessa — 2. Il ciclo — 3. Alla ricerca di Dresda e dell'Europa — 4. Dall'era urbana all'era della cenere — 5. Dal pezzo mancante al tesoro del bambino — 6. *Ars poetica* / Un'altra arte — 7. Tecnica e poetica — 7.1 *L'Europe après la pluie I* (1933) — 7.2 *L'Europe après la pluie II* (1940-1942) — 8. La recita del potere come diceria della pietra — 9. Paralleli sovratemporali e intermediali tra Max Ernst e Durs Grünbein — 10. «Im Ernst, Max». Di serissimi *calembours*

Der kranken Väter Brut sind wir, der Mauern
Sturzgeburt. „Tief, tief im Deutsch ...“, ertränkt.
Enkel von Städtebauern, Fleischbeschauern:
Jedem die fremde Wirklichkeit. („Geschenkt.“)
O Heimat, zynischer Euphon (Grünbein 1991: 111)

Schließe die Augen. Sieh:
Bald kommen die Toten
auf dem Umweg der Träume
heimlich ins Leben zurück.
Sie reden mit dir, immerfort.

Paraphrase (Grünbein 2019: 102)

1. Premessa

Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime [...] perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni. [...] Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose che voi figurare, come le membra delli animali, come le membra de' paesi, ci[o]è sassi, piante e simili. (Leonardo da Vinci 2019: 81)

Suggestionato dalle affermazioni di Leonardo da Vinci che per esercitare lo spirito all'invenzione nella *II Parte del Trattato della pittura* (1540 circa, prima pubblicazione Parigi 1651) esorta gli allievi a lasciar vagare lo sguardo sulle macchie di umidità delle pareti, muffe, cumuli di cenere e altro prima di dare inizio a un'opera, Max Ernst ricava dalle striature delle tavole di legno del pavimento di una pensione bretone una serie di disegni posandovi sopra a caso dei fogli di carta che strofina con la grafite. Come se il *genius loci* di tutti coloro che avevano dimorato in quella stanza di Pornic avesse preso corpo in quell'istante.

L'osservazione di un aspetto della realtà, trascurato o insignificante, spinge Ernst a elaborare tecniche pittoriche che lo inducono a dipingere ciò che non ha ancora vissuto e che lo attende *nella* superficie delle cose per rovesciarsi in una verità interiore, altamente feconda proprio perché ignota all'Io consapevole¹.

Da quel ricalco nascono, adattando il procedimento del *frottage* alla pittura, tutte le opere di uno degli artisti più longevi e originali che la stagione surrealista abbia prodotto e al quale Grünbein si ispira per il ciclo poetico *Europa nach dem letzten Regen*, composto tra agosto e ottobre 1996, messo in musica da Wolfgang Rihm nel 2003².

1 «[...] adattando il procedimento del *frottage* (che sembrava dapprima solo applicabile al disegno) ai mezzi tecnici della pittura (esempio: raschiatura di colori su un fondo precedentemente colorato e situato su una superficie inuguale), e cercando inoltre di limitare sempre più la mia partecipazione attiva alle sorti del quadro, allo scopo di allargare in questo modo la parte attiva delle capacità allucinatorie dello spirito, giunsi al risultato di assistere alla nascita di tutte le mie opere, a partire dal 10 agosto 1925, giorno memorabile della scoperta del *frottage*. Uomo di "costituzione ordinaria" (secondo le parole di Rimbaud) ho fatto di tutto *per rendere la mia anima mostruosa*. Nuotatore cieco, mi feci veggente. *Ho visto*. E mi sono sorpreso innamorato di ciò che *vedevo*, volendomi identificare con esso», così Max Ernst in *Oltre la pittura*, pubblicato in lingua francese nel 1937 nei «Cahiers d'art» (Ernst 2021: 57-58).

2 Nella raccolta *Nach den Satiren* (1999: 143-153), d'ora innanzi direttamente nel testo con la sigla *NdS* e numero di pagina corrispondente alle liriche del ciclo.

Mezzo espressivo dell'inconscio, il *frottage* presenta un funzionamento speculare rispetto al *notes magico* di Freud e, proprio per questo, capace di riattivare tracce mnestiche di memorie arcaiche del singolo come della specie³. Di qui la serie di disegni e dipinti come *L'horde / Die Horde* (1927) ovvero *Barbares marchant vers l'ouest / Barbaren gen Westen ziehend* (1934 / 1935) e ancora *La ville entière / Die ganze Stadt* (1936 / 1937), realizzati da Ernst negli anni in cui le più evolute e sviluppate capitali europee piombano nella barbarie.

Applicata alla pittura a olio la tecnica, messa a punto da Ernst in un momento di noia produttiva, porta in superficie le immagini fantastiche sprigionate dalla struttura casuale della materia e molto ha a che vedere con quel senso di rivelazione che proviamo talora dinanzi alle realizzazioni della *street art*, quasi fossimo tornati a Chauvet o a Lascaux, luoghi da cui prendemmo le mosse come specie necessitata dall'*espressione* di sensazioni e emozioni.

Propongo allora una lettura della città di Grünbein proprio a partire da questi contatti tra superfici disomogenee e discromiche, le più disperate e difformi, ricalcate e sollecitate da Ernst mediante *frottage*, *grattage*, decalcomania, in seguito *oscillation* e prima ancora *collage*.

Una lettura della città in cui Grünbein, nella scia di Ernst, mette in attrito sequenze frastiche e sintassi delle emozioni e di cui *Europa nach dem letzten Regen* è forse la rappresentazione più emblematica.

Frottage può essere allora una buona formulazione non solo per *Europa nach dem letzten Regen*, ciclo in cui Grünbein sceglie come fonte di ispirazione Max Ernst, uno degli artisti figurativi meno eloquenti e più enigmatici, bensì pure per la poetica urbana sottesa all'intero suo *corpus* poetico.⁴

Se ne veda un esempio tratto da *Das Photopoem*.

Verschachtelt sind sie, in Träumen
 Aufgehoben, die Zeitformen der Stadt.
 Manchmal brechen die Schichten auf,
 Dann stürzen die Perspektiven. Im Schlaf
 Öffnen sich Korridore voll altem Licht.
 In den Laboren des Schlafes geschah
 Die Photosynthese der Worte und Bilder,
 In einem limbischen Cinemascope.⁵

3 Sui *frottages* il lavoro più completo è stato svolto da Werner Spies, uno dei massimi conoscitori del pittore renano (Spies 1986). Sulla vita di Ernst si vedano i testi classici, scritti a diretto contatto con il pittore, di Patrick Waldberg; di John Russell e di Lothar Fischer.

4 Sulla poetica urbana di Durs Grünbein nel decennio successivo alla caduta del Muro cfr. Döring 1999: 95-118.

5 *Das Photopoem* viene pubblicato nel 2015 come volumetto a se stante: Durs Grünbein, *Das Photopoem*, hrsg. von Brigitte Labs-Erhart, Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe. Qui citiamo dalla raccolta *Zündkerzen* (2017: 76).

Come per Ernst, anche per Grünbein ogni città racchiude, contempera e compendia tutte le forme del tempo. Potremmo dire che il *frottage*, così come i graffiti che istoriano il nostro spazio urbano, sono il rovescio del *camouflage* che si dà per quello che non è.

Simulando “il tempo della festa” (Jesi) il *camouflage* copre il lavoro a cottimo all'epoca del capitalismo digitale, con il ritorno massiccio a quella forma di produzione in veste neo-costruttivista.

Se volgiamo ora lo sguardo al *corpus* grünbeiniano, rileviamo ulteriori paralleli e simiglianze con le tecniche messe a punto da Ernst:

Aber wie hoch das Risiko auch sein mag, Dichtung läßt sich nie aus der Defensive betreiben. Sie ist eine anspruchsvolle Disziplin, den Dämonen der Psyche näher als den öffentlichen Diskursen, der verborgenen seelischen Dramatik in jedem Einzelwesen enger verwandt als der Demokratie ihrer geläuterten Körper. (*Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik*, 2010a: 50)

E come Ernst frequenta i testi di Freud e Jung, della grande psichiatria tedesca dei primi del Novecento, senza mai lasciarsi andare a dichiarazioni programmatiche, così Grünbein è del parere che sia addirittura fuorviante perdersi nei grovigli di definizioni teoretiche altamente speculative. Ciò che conta è attenersi alla prassi che, anche nel caso del poeta: «zu einem gut Teil noch immer aus Prozessen des Unbewußten besteht und einer großen Portion *Finderglück*» (*Ibidem*, c. m.).

In epoca di metaverso, GPS, riprese di guerra realizzate attraverso smartphone, il lavoro sull'ambiente urbano che Grünbein ci consegna con *Europa nach dem letzten Regen* delinea una vera e propria poetica del *frottage*. Fa leva su una sensorialità diffusa, legata all'ambiente in cui un corpo si muove e alle spinte creative più profonde, che urge riconoscere in una dimensione dell'abitare ormai orientata verso la megalopoli globale e sempre più bisognosa di un ritorno alla natura.

Un esempio paradigmatico è offerto dal ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, undici liriche legate da riprese tematiche, richiami e echi interni, intieramente dedicato alla città di Dresda e a Hellerau, prima città-giardino della Germania, divenuta poi periferia settentrionale della capitale sassone:

Die Gedichte sind durch und durch transparent, hier und da gibt es eine persönliche Anspielung, ein Zitatfragment, die eine oder andere heiße Spur in die Literaturgeschichte. So taucht etwa ein Tiger auf und der Name William Blake fällt. Hier wird einerseits angespielt auf den berühmten Zirkus Sarrasani, der damals an den Elbwiesen kampierte und beim Angriff in Brand geriet. Andererseits spukt durch den Vers auch Blake, sein Gedicht *The Tyger*, eine visionäre Schreckensphantasie, die mit den Zeilen beginnt: „Tyger, Tyger, burning bright. / In the forests of the night“. Marcel Proust spielt eine gewisse Rolle, seine Idee von der ‚mémoire involontaire‘, der unwillkürlichen Erinnerung, mit der die reine

Gegenwart aufricht. Oder der Titel selbst, der auf Gemälde des Surrealisten Max Ernst verweist. Und in den Ortsanspielungen sind förmlich die Kontinente verschränkt. Die Tabak-Moschee ruft Islamabad herauf, nachts die Geisterstadt die Ruinen von Angkor Vat.⁶

2. Il ciclo

Il nostro intento è mostrare la presenza dell'opera ernstiana nelle liriche del ciclo e gli intrecci che ne derivano, suggerendo una visione d'insieme che da Dresda levi uno sguardo critico e lancinante sulla storia del Novecento.

Il riferimento esplicito riguarda, in particolare, due lavori, cui Ernst volle dare il medesimo titolo: *L'Europe après la pluie / Europa nach dem Regen*, di cui il primo – su tavola di compensato, gesso, olio 107 x 149 cm – fu dipinto a Parigi nel 1933 e si trova attualmente nei depositi della Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, cui è stato ceduto nel 2007⁷.

Una seconda versione, quasi una lente d'ingrandimento avesse individuato un punto in quella bizzarra mappa d'Europa che costituisce il primo dipinto, è *L'Europe après la pluie II / Europa nach dem Regen II / Europe after The Rain II* (1940-1942 – olio su tela 54,8 × 147,8 cm). Concepito a Parigi, questo secondo dipinto viene terminato a New York, dove il pittore si rifugia grazie all'intervento dei coniugi Eluard, e fa parte della European Art Collection del Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut⁸.

La variazione del titolo nel ciclo poetico qui in esame è data dall'aggettivo *letz*t associato alla preposizione temporale.

6 Così si esprime il poeta con Tobias Niederschlag nel 2003 in occasione della prima mondiale del ciclo musicato da Rihm: Durs Grünbein, *Ein Interview mit Durs Grünbein zu „Europa nach dem letzten Regen“*: <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 10.05.2022).

7 *L'Europe après la pluie I / Europa nach dem Regen I* (1933), compensato, gesso, olio 107 x 149 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (depositi): <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Max-Ernst/Europa-nach-dem-Regen-I/CC26727040B68A537D91709DFB37B2A0/> (ultima consultaz. 12.05.2022). Le opere di Max Ernst sono sotto copyright e non possono essere qui riprodotte. Rimando di volta in volta al link che permette di esaminarle online. La componente visiva — che rovescia oggetti consueti in una dimensione visionaria da cui le cose si scrutano in maniera interrogativa — emerge, potente e icastica, nel ciclo poetico *Europa nach dem letzten Regen* (1996) in analisi. A vent'anni dalla morte di Ernst (1976) Grünbein mostra di avere accolto appieno il messaggio dell'artista renano. Ecco perché avere sotto gli occhi queste opere permette di meglio intendere l'intreccio tra arti visive e poesia, che nel ciclo del 1996 raggiunge una pienezza espressiva di alto valore civile.

8 *L'Europe après la pluie II / Europa nach dem Regen II / Europe after The Rain II* (1940-1942), olio su tela 54,8 × 147,8 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund: <https://www.max-ernst.com/europe-after-rain.jsp> (ultima consultaz. 12.05.2022).

A segnalare, forse, che non vi saranno altre piogge, pur anche piogge di piombo e fuoco dovute ai bombardamenti aerei a tappeto?

O si tratta, piuttosto, di un bilancio transitorio dopo «l'ultima pioggia», intesa come la più recente, in attesa che altre piogge di guerra e barbarie si aggiungano?

Lascio questi interrogativi aperti, come enigmatici e aperti sono i dipinti di Max Ernst che ispirano il ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, tutto giocato su un'ambivalenza di fondo che rispecchia la vita psichica.

3. Alla ricerca di Dresda e dell'Europa

Come Max Ernst sperimenta il *frottage*, che dal disegno trasferisce alla pittura, mescolandolo poi con le altre sue tecniche per rappresentare il rovescio delle cose in una compenetrazione soggetto-oggetto, dove il soggetto incontra se stesso al di là della dimensione pratico-operativa, sorvegliata e raziocinante, così Grünbein persegue una tecnica di *frottage* poetico per sottoporre la storia di Dresda e delle proprie origini a un filtro che non permetta sconfezione (*Verleugnung*) o diniego (*Verneinung*) e dove il processo di rimozione (*Verdrängung*), necessario a che vi sia cultura, è sempre riconoscibile:

Es geht um den Zyklus *Europa nach dem letzten Regen* um das Ortlos-Werden von Erinnerung und Erfahrung. Darum, dass die zerstörerische Geschichte des 20. Jahrhunderts einen des Ortssinns beraubt hat. Das klingt im ersten Gedicht bereits an und zieht sich als Leitmotiv durch sämtliche Teile. Zugleich geht es, in einer Gegenbewegung, darum, die Erinnerung an diesen Ort Dresden zurückzugewinnen, aus der räumlichen und zeitlichen Ferne. Dresden ist, genau wie Guernica, Coventry, Hamburg oder Rotterdam eine dieser archetypischen Städte, die im Zweiten Weltkrieg ihr Gesicht verlieren. Dresden war eine dieser Scheiterhaufen, auf dem die alteuropäische Kultur verbrannte. Es hat seinen Preis bezahlt für das „Abenteuer“ des Dritten Reiches und eines Großteils der deutschen Bevölkerung damals. Mein Gedicht ist eine Art Requiem, eine sarkastische Elegie auf das Verschwinden einer grandiosen Barockmetropole. (Grünbein 2003)

Così si esprime il poeta nel 2003, in occasione della prima mondiale dell'opera che Wolfgang Rihm compone sulle liriche di *Europa nach dem letzten Regen*.

Se la trasposizione del ciclo da parte di un compositore del calibro di Rihm comporta l'approdo del linguaggio nell'*après-coup* della musica, l'*avant-coup* riposa nel preverbale sibillino di Max Ernst, specialmente nei due quadri *L'Europe après la pluie*, realizzati in date cruciali della storia europea del Novecento.

A Tobias Niederschlag, che gli chiede che cosa abbia motivato un giovane uomo del 1962 a comporre quel ciclo lirico, Grünbein risponde in maniera molto diretta:

Eine natürliche Herzensregung, die zugleich eine der mächtigsten ist: Trauer. Es

wäre ein Armutszeugnis für einen gebürtigen Dresdner, wenn er als Dichter nicht eines Tages von diesem Verlust berichten würde. Wenn eine Stadt untergeht, dann reicht ihr Schatten bis weit ins Leben der nächsten Generation hinein. Auch wenn da nur mehr Plattenbauten waren und kaum noch Trümmer (mit Ausnahme der Frauenkirchenruine vielleicht), war meine Kindheit doch voll von den Schilderungen der Bombennacht. Die Zerstörung war Teil der Familienlegende geworden. Die Großmutter lag während des Angriffs im Krankenhaus, ihre beiden Töchter waren bei der Tante untergebracht und überlebten die Nacht im Luftschutzbunker. Und jedes Jahr kommt mit dem 13. Februar der Untergang wieder ins Bewusstsein, die Zerstörung dieser schönsten italienischen Stadt nördlich der Alpen. Es ist eines dieser Lebensthemen, die der Mensch sich nicht aussucht, die als Familiengeschichte immer anwesend sind. Dichten heißt Ernstzunehmen, was im eigenen Radius geschah und geschieht. Und wenn die Geschichte von Familie und Stadt derart eng verflochten sind, gibt es gar keine Wahl. Muss ich betonen, dass Dresden mir mehr bedeutet als jede andere Stadt auf Erden? (Grünbein 2003)

Si delinea un'etica della dimensione urbana memore delle tracce sedimentate in eredità e ferite, capolavori e barbarie. Consapevole delle responsabilità del "secolo breve", Durs Grünbein, figlio tardivo di Dresda e di Hellerau, convoca sovente, nelle sue divagazioni spaziotemporali in prosa o in versi, Leonardo, proprio come fa Ernst.

Nel *disegno contestuale* (Grünbein 1996d: 97) del genio di Vinci il poeta individua la capacità di levare uno sguardo stereoscopico sulla realtà che ci circonda, atto a far emergere le vestigia di *reale* psichico, personale e collettivo, che la abitano.

D'altra parte, la lirica urbana di Durs Grünbein è anche, necessariamente, poesia della natura che si inabissa nella storia europea del Novecento, a testimonianza di quanto il cuore d'Europa ha saputo produrre e distruggere:

Schau, wie sich Fleisch
 In Wort verwandelt, sinnlos lallendes Wort,
 Von urbaner Brandung verschluckt.
 Im Stein zuckt noch, kratzt an der Netzhaut,
 Das Geschrei der Eintagsfliegen,
 Eh der Regen es abwäscht, ein historischer
 Regen, der schließlich alles löscht:
 Den Lutherspruch und das obszöne Gekritzel,
 Die Schülerliebe, Flüche der Fußballfans
 Wie auch das düstere „Rom oder Tod“. (2017: 68)

In *Das Photopoem* (2015) incontriamo un esperimento simile a quel che Max Ernst fa con i *collages*. Mentre si muove nell'*urbs* l'istanza poetante registra percezioni, sensazioni, emozioni. Legge le scritte sui muri di Roma, città amatissima dove Grünbein trascorre parte dell'anno e dove torna regolarmente. I versi

raccolgono particolari apparentemente insignificanti, capaci di sollecitare iscrizioni appartenenti a dimensioni sensoriali, cinetiche, sensomotorie registrate in diverse epoche della vita e che la parola poetica è in grado di restituire.

Iscrizioni antiche si alternano a sfoghi improvvisati. Scorrerie di ignoti convivono con i fasti trascorsi, nella consapevolezza che tutto verrà dilavato dalla pioggia della storia: «Es geht also in mehrfacher Hinsicht um den Versuch, Schichten aufzudecken: sowohl im eigenen Erinnerungsraum, in den mnemonischen Schichten des Gehirns, als auch im Außenraum [...]» (Deckert 2005: 200).

4. Dall'era urbana all'era della cenere

Ogni testo di Grünbein comporta un viaggio nella storia e nell'identità culturale europee. Lo sviluppo della sua opera — dal grigiore monotono e monocorde della RDT, rivisitata con T. S. Eliot e Heiner Müller, agli ultimi contributi in poesia e in prosa — lo caratterizza come il più fervido sostenitore dell'Europa unita nel nome di una dimensione urbana che sappia fare dell'ospitalità la culla di una rinascita del continente da cui la sua storia e quella dei suoi avi hanno avuto inizio.

L'inizio, per chi è nato a Dresda il 9 ottobre 1962, è dietro il Muro di Berlino con la monotonia dei casermoni sempre uguali ma, prima ancora, è il paesaggio spettrale delle città tedesche alla fine della Seconda guerra mondiale, nel quale collocare i racconti di concittadini, nonni, genitori. L'irruzione dell'elemento biografico è onnipresente nel canzoniere grünbeiniano e risulta marcatamente intrecciata al mestiere poetico⁹.

L'inizio è una memoria linguistica contessuta dei racconti dei testimoni, delle voci dell'Elba, dei silenzi di capolavori inceneriti:

I

Raumlos, Erinnerung Und keine Stadt,
An die man sich, heimkehrend, halten kann.
Wo dieser Vorwärtstraum ein Ende hat,
In welchem Wann? (*NdS*: 143)

⁹ In una conversazione con Michael Eskin, svoltasi in occasione del centenario della nascita e del cinquantenario della morte di Paul Celan, uno dei suoi poeti di riferimento, Durs Grünbein parla di «Einbruch des Biographischen» (Grünbein 2020a: 38). All'irruzione dell'elemento biografico nella dimensione transgenerazionale e intergenerazionale è ispirato *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (2005), dedicato alla madre e tutto incentrato su Dresda e sui bombardamenti a tappeto nella notte del 13 febbraio 1945.

Nella II lirica del ciclo l'istanza poetante divina dai cumuli di macerie di una città letteralmente polverizzata sotto i bombardamenti la notte del 13 febbraio 1945:

II

Dresden ist lange her,
Ein Festsaal gestern, vor der neuen Blöße
Unglaublich, ein Gerücht von Größe,
Ein Nachruf im Bericht des deutschen Heers.

Taghell für eine Nacht,
Ist das dieselbe Stadt im Tal, dieselbe
(Im Anflug ein Las Vegas an der Elbe)
Wie der Pilot sie sah in Phosphorpracht?

Längst war sie todgeweht,
Bewohnt noch, schon vergessen von den letzten
Flüchtigen Mietern, die Erynien hetzten
Aus der urbanen in die Aschenzeit. (*NdS*: 144)

Le Erinni, furie della rammemorazione forclusa, hanno cacciato gli abitanti precipitandoli dall'era dell'*urbs* in quella della cenere (*Aschenzeit*). Oltrepassata, nella notte dei bombardamenti a tappeto, la temperatura di oltre mille gradi centigradi gli edifici di Dresda, costruita in gran parte in pietra arenaria, una volta raffreddati si sbriciolarono riducendosi a cumuli di cenere.

Si delinea anche qui un parallelo con Leonardo che, nella chiusa del succitato paragrafo del *Trattato della pittura*, sollecita l'artista in erba alla maniera seguente: «Ma fa prima di sapere ben fare tutto le membra di quelle cose che vuoi figurare, così le membra degli animali come le membra de' paesi, cioè sassi, piante e simili» (Leonardo da Vinci 2019: 81).

Nel ritorno a Dresda, inanellato dalla X lirica di *Europa nach dem letzten Regen*, l'istanza poetante fa davvero rivivere «le membra di quelle cose» che si propone di condividere con il lettore. Il *Du* si connota come Figliuol Prodigio che nessuno aspetta.

Forgiato ai racconti sui disastri della Seconda guerra mondiale, quel figlio fatica a riconoscersi nella città natale. Figliuol Prodigio senza ritorno, egli si sa *perduto* (*verloren[er] Sohn*) come *perduta* è la città che conobbero gli avi, i nonni, i genitori.

Ponendo in esergo una citazione da *Du côté de chez Swann* di Marcel Proust, la penultima lirica del ciclo riprende il tema della *Heimkehr* e inclina al tono elegiaco nella tenerezza verso quel volto di latte, sgranato nel gelo di una notte sassone che arrossa gli orecchi:

X

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

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

Echi fiabeschi, nitidamente riconoscibili, si mischiano a suggestioni kafkiane — si pensi alla chiusa di *Die Verwandlung*, che celebra l'irruente vitalità della sorella di Gregor Samsa — per intrecciarsi con riflessi di una Dresda provinciale e raccolta, benpensante e cattolica.

Nessuno attende il figlio emigrato oltre il Muro. La vita dietro le tende delle finestre continua a scorrere simile a una farsa teatrale, del tutto indifferente a questa sua presenza.

L'io poetante è tornato per una licenza, licenza pure nel tono lirico che vorrebbe indulgere a nostalgia e tenerezza: lo sguardo appannato dietro gli occhiali, il viso color di latte e le orecchie arrossate per la neve.

Quasi una fiaba, per arginare la quale il figlio di quella città deve por mano all'ironia. Nella conversazione-intervista del 2005 con Renatus Deckert emerge quanto il lavoro interiore del poeta contro la nostalgia sia intenso e continuo. Esso comporta una consapevolezza e un senso di responsabilità che sostanziano l'etica della scrittura:

Ich sehe keinen Grund für Nostalgie, und wenn doch, so können wir sie ganz schnell überspringen. Es gibt kein Zurück, das wissen wir alle. Die Verluste von gestern sind dieselben Verluste, die uns in der Zukunft erwarten. Ich glaube, daß die Erfahrung von Verlusten, je früher man sie macht, einen für Zukunftsideologien weniger anfällig macht. Ich sehe darin sogar einen Entwicklungsvorsprung. Es ist dieser Bewältigungswille, der sehr früh zum Vorschein kommt, gepaart mit

viel Ironic. (Deckert 2005: 192-193)¹⁰

Durs Grünbein è uno dei poeti più rappresentativi dell'eredità culturale europea proprio per la capacità di perlaborare (*durcharbeiten*) il passato della Germania nazionalsocialista senza cedimenti e/o indulgenze¹¹. Ed è per questo che la peculiarità grünbeiniana di dipingere con le parole si staglia sullo sfondo di una poetica della rovina che ha bisogno di convocare la visionarietà di Max Ernst.

Si legga l'VIII lirica del ciclo, il cui *collage* è definito dalla presenza non esplicitata di *Über den Begriff der Geschichte* di Benjamin e dalla passione della caducità dell'ultimo Kafka, che con *Der Bau* ci consegna il suo testamento sulla precarietà e unicità del vivente per sottacere gli echi di Brecht e di Celan:

VIII

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? (NdS: 150)

Riconoscibile l'impressione della serie da Max Ernst dedicata a *La ville entière / Die ganze Stadt / The Entire City* — disegni e dipinti degli anni 1934 / 1937. La città è ridotta a rocca divorata dalle forze della natura e i processi di civilizzazione sono andati perduti.¹²

10 Nell'intervista-conversazione del 2005, consegnata a Rénatus Deckert, emerge quanto intenso risulti il lavoro interiore del poeta contro la nostalgia. La posizione più netta e decisa è nella conversazione con Michael Eskin del 2020, *Der Spiritus des Lebendigen* (Grünbein 2020a: 36-37).

11 Sulla distruzione di Dresda Grünbein mantiene una posizione ferma e distante da revanscismi. Si veda a tal proposito Deckert 2010: 135-154 nonché i più recenti *Jenseits der Literatur* (Grünbein 2020b) e *Due forme di rievocazione. "Uno stretto"* (Grünbein 2021).

12 Max Ernst, *La ville entière / Die ganze Stadt / The Entire City* (1934), olio su carta montata su tela 50.2 x 61.3 cm, Tate Gallery, London: <https://artuk.org/discover/artworks/the-entire-city-la-ville-entiere-198651> (ultima consultaz. 12.05.2022). Max Ernst, *La ville entière / Die ganze Stadt* (1935 / 1936), olio su tela 97 x 145 cm — Collezione privata (<https://www.wikiart.org/de/max-ernst/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>

La penna di Grünbein evoca quella visionarietà che Benjamin ascrive al Surrealismo nel saggio del 1929, là dove *Bildraum* e *Leibraum* si trovano scambievolmente uniti, con-divisi (1989²: 309-310).

Ed è così che la città distrutta, la Dresda del poeta, le cui vestigia rivivono nei racconti dei testimoni, sempre più rari e radi, come nei cumuli di macerie sempre meno presenti, rinasce nel Vesuvio dell'infanzia:

Es ist gleichsam so, als hätte man schon sehr viel früher, in einem Prozeß, der zum Erwachsenwerden gehört, die Trauerarbeit um das Vergehen von Zeit, aber auch um das Vergehen von Raum, gebautem Raum, bewältigen müssen. Ich vermute, daß daher auch dieser spezifische Dresdner Humor, in meinem Fall wohl eher Sarkasmus, kommt. An diese Stelle setzt auch den Dialog mit den Toten ein, der für mich das Wesen von Literatur ist. Und das in einem sehr positiven Sinne: Wir können uns die Situation ausmalen, wie wir eines Tages im Orbit kreisen und hinunterschauen auf diese ausgepowerte Erde. Dann werden wir immer noch diesen Dialog führen. Man könnte also sagen, das elegische Bewußtsein ist eine Investition in die Zukunft. (Deckert 2005: 193)

Colché meglio si comprende l'ispirazione rappresentata dai quadri di Ernst, come pure la nota tenuta che attraversa e lega l'intero ciclo all'insegna dell'elegia.

Protagonista di questa storia europea ancora una volta è Dresda, più intimamente Hellerau: *Heimat* del poeta allo snodo tra *Smog um Pompeji* e *nördlichster Wein*.

Così è scritto nella III lirica del ciclo che, *medias in res*, ci fa vedere la città riflessa nello sguardo velato di chi per tempo ha dovuto apprendere la *Trauerarbeit*, non solo a causa dello scorrere del tempo bensì pure per lo svanire dello spazio, spazio urbano edificato a comporre una delle perle della civiltà europea e del Barocco mondiale:

III

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

Unter Schuttbergen sinkt, unter Null, alles Gestern

(ultima consultaz. 12.05.2022). Max Ernst, *La ville entière / Die ganze Stadt* (1935 / 36), olio su tela, 60 × 81 cm, Kunsthau Zürich / Pro Litteris: <https://www.suedkurier.de/ueber-regional/kultur/Architektur-im-Bild-eine-Ausstellung-zwischen-Dokumentation-und-Fantasic:art10399,8966442> (ultima consultazione 12.05.2022).

Aus Terrassen und Kuppeln, barocker Bau.
 Wie ein Uhrglas von innen beschlägt und wird matt,
 Liegt verregnet im Tal unter grauem Tau
 Zwischen Himmel und Grundriß der Rest von Stadt.
 Und lebt weiter im Flüstern, in Gerüchten aus Stein,
 Die vom Fürstenzug handeln. Italienische Luft
 Heißt hier Smog um Pompeji oder Nördlichster Wein.
 Doch das Wort kommt zu spät, das sie ruft. (*NdS*: 145)

Il *denn* causativo dell'inizio si rovescia nel *doch* constativo. Il tono è quello di una narrazione di *res gestae*.

Tutti gli elementi sottesi alla poetica grünbeiniana sono qui convocati: la montagna di rifiuti (*Müllberg*) a creare un Vesuvio locale (*der lokale Vesun*), fumo nero (*schwarzer Rauch*), bosco di pini (*Kieferwald*) e il nido, oramai indistinguibile da altri nidi, costruiti su ben solida rinunzia. Edificati sulla cenere.

Quel che rimane della città vive delle parole della pietra: voci, dicerie che parlano del *Corteo dei principi*. Tracciato nel 1589 il celebre fregio, che corre lungo lo Stallhof nella Auguststraße per 102 metri, rappresenta la processione dei principi elettori di Sassonia dal 1123 al 1906. Fu realizzato da Wilhelm Walther, tra il 1872 e il 1876, per celebrare l'ottocentesimo anniversario della casa di Sassonia, che cadeva nel 1889. Nel 1907, a causa delle intemperie, la pittura di Walther fu trasferita su quasi 24.000 piastrelle di Meißen a formare il più grande mosaico al mondo.

Durante i bombardamenti del 13 febbraio 1945, che rasero al suolo gran parte della città, il murale non subì gravi danni proprio perché la porcellana resiste a temperature altissime.

In tutto il ciclo — e la III lirica ne è un esempio paradigmatico — si percepisce il coinvolgimento emotivo, una partecipazione che risveglia la memoria attiva del secolo insieme a una profonda consapevolezza della famiglia umana.

5. Dal pezzo mancante al tesoro del bambino

Nella conversazione del 2005 con Renatus Deckert, Grünbein rileva come già il nome “Dresda” rappresenti un destinatario per il trauma personale e collettivo: «Plötzlich ist da ein Ortsname, in den man alle seine Gefühle und Gedanken investieren kann. Das persönliche wie das kulturelle Trauma bekommt eine Adresse». (192)

La città, che Grünbein ha lasciato venti anni prima, continua a rappresentare «eine Chiffre für Verlust und Verschwinden» (*Ibidem*):

Dresden, die Restestadt ... ein Hinterhalt
 Für Engel, die der Krieg hier internierte
 Vorm Rückflug. Unter Sandstein und Basalt

Sind sie begraben worden. (*NdS*: 151)

La *IX* lirica suggerisce che a Dresda gli angeli non dimorano nel *cielo sopra Berlino*. Giacciono impietosamente sepolti sotto basalto e pietra arenaria. Nell'evocazione del poeta si riconosce un'eredità personale e civile gravida di conseguenze.

Si profila l'origine di un'immagine ricorrente nel canzoniere e nel *corpus grünbeiniano*, quella del *puzzole*, del pezzo mancante, del frammento da inserire per completare l'insieme e la cui assenza fa segno a un enigma insolubile:

Schon als Kind hatte ich den Wunsch, das Stadtbild sozusagen im Traum zu komplettieren. Während die Älteren genau wußten, was fehlte, weil sie immer diesen Kontrast sahen, mußte man als Jüngerer vermittels des Phantomschmerzes sich jenen Kontrast erst erarbeiten (Deckert 2005: 192)

Soffermiamoci sul lessicale *erarbeiten*. Così come lo definisce il Duden, il verbo comporta un impegno intenso che coinvolge il soggetto da un punto di vista non solo mentale ma anche, e soprattutto, morale e spirituale¹³. *Erarbeiten* esprime, pertanto, un'azione che non può essere ascritta all'ambito meramente cognitivo, giacché l'investimento affettivo è ingente.

Durs Grünbein è poeta sorvegliato e attento, proprio per questo capace di immergersi negli strati meno consapevoli dell'Io. Da bambino, insieme agli amici, scalava la montagna di rifiuti e detriti, sita ai margini settentrionali della città di Dresda:

Uns haben nur diese Massen urbanen Mülls interessiert, und das in einem sehr vitalen Sinne. Wir haben dort gesucht nach brauchbaren Fundstücken: ob das Fahrräder waren oder Teile von Motorrädern. Mir fielen damals auch schon manche Memorabilien auf, Fotoalben und andere private Überbleibsel, jenseits des typischen Kindheits- oder Jugendinteresses an verwertbarem Müll. (Deckert 2005: 200)

A Renatus Deckert il poeta dichiara che nel saggio *Vulkan und Gedicht* ha inteso rappresentare uno scavo attraverso due millenni di storia letteraria europea, come se si fosse proiettato nei mondi di Seneca e di Orazio. A varare questa catena associativa è stata la sua prima visita a Pompei. Di lì ha cominciato a pensare a Dresda, alla memoria della città da cui proviene, nella dimensione stratificata della metafora archeologica tanto cara a Freud¹⁴, come pure a un dialogo transtemporale con i poeti del passato.

13 Si veda il Duden alla voce «erarbeiten», in particolare al punto 2: «sich durch intensives Studium, Bemühen geistig zu eigen machen. Syn. erlangen; erreichen; erringen»: <https://www.duden.de/rechtschreibung/erarbeiten> (ultima consultaz. 10.05.2022).

14 La metafora freudiana, ben nota a Grünbein lettore assiduo dei testi del padre della psicoanalisi, è espressamente citata nella prosa *Rom im Traum* (Grünbein 2010b: 179-181).

Insieme alla montagna di rifiuti, sita a Hellerau, ora periferia di Dresda, un tempo fiorente città-giardino¹⁵, il lessema *Überbleibsel* compone un *Denkbild* ricorrente, atto a connotare la poetica grünbeiniana, come rilevabile pure nella figura dell'*ostrakon* / ὄστρακον.

Ostrakoi (recte “*ostraka*” / “ὄστρακα” – R. M.) li chiama Grünbein, pensando a Saffo (1996a: 26), e pochi anni dopo dà alle stampe la lirica *Ostrakon Dresden 1284* (1999: 217).

Nel saggio *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik*, dove la poesia è espressamente riportata, il valore di questi cocci sussiste nel permanere del poetico nel tempo dell'uomo, oltre l'uomo e la sua caduca esistenza¹⁶.

Accanto al significante *ostraka* / ὄστρακα interessa qui specialmente *Überbleibsel*, in quanto riferibile al lavoro del *resto* in psicoanalisi¹⁷, da considerare insieme all'altro composto *Phantomschmerz*, che Grünbein studiatamente impiega, riferendosi a Alfred Adler e a Otto Rank, per dare voce alle conseguenze psichiche della distruzione di Dresda (Deckert 2005: 192).

I due *composita* — *Überbleibsel* e *Phantomschmerz* — segnalano la presenza di una *Trauerarbeit* intorno a un oggetto che per l'autore si configura come già da sempre perduto. Ciò che l'archeologo trova sotto la vanga e quel che liberavano i piedi di Durs bambino e dei suoi amici sono *capsule* (*Kapseln*) di tempo, in cui precipitano *immagini di pensiero* (*Denkbilder*), atte a trasmettersi di poeta in poeta, al di qua del tempo e dello spazio (200-201).

Anche in *Europa nach dem letzten Regen* Grünbein sgrana davanti ai nostri occhi immagini stratificate, secondo il modello archeologico articolato nel saggio *Vulkan und Gedicht* (1996b).

Un giorno anche il bambino tedesco aveva visto quel Vesuvio – «Endlager aller unverdaulichen Reste, die die Stadt täglich ausschied» (36) – che l'uomo adulto ha contemplato anni dopo nel rigoglio della *Campania felix*. Una discarica che scollina in una pianura sabbiosa, dove i militari russi si esercitano. Una montagna di rifiuti e macerie in mezzo a spesse nuvole di fumo.

Il fanciullo scala il suo vulcano e inverte la logica del mondo adulto che paga con una quota di crescente disagio il processo di incivilimento (la freudiana

15 Il poeta evoca la grandezza di Hellerau in *Die Jahre im Zoo* (2015). La peculiarità di Hellerau, nota a livello mondiale ai primi del Novecento, è testimoniata da numerosi studi (cfr. Galonska; Elstner 2007).

16 Per il lessema *Ostrakoi* si veda il saggio *Mein babylonisches Hirn* nel volume *Galilei vermischt Dantes Hölle* (1996b: 26). La spiegazione in *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik* (Grünbein 2010a: 41-43).

17 Cfr. i *loci* freudiani, citati nell'edizione dei *Gesammelte Werke*, specialmente: *Das Interesse an der Psychoanalyse* (1913), GW VIII: 400-401; *Enige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten* (1913), GW VIII: 437; *Der Mann Moses und die monoteistische Religion* (1938-1939), GW XVI: 190.

*Kulturentwicklung*¹⁸. Quel luogo di scarti maleolenti, ingombranti e inutili diventa il suo tesoro: «Dies war mein Kindheitsraum, eine verbotene Zone, in die wir mit Spürsinn einfielen, auf der Suche nach Glücksgefühlen, Abenteuern, verwertbarem Schrott.» (1996b: 36).

Nessun cartello, nessuna recinzione riescono a contenere l'immaginazione che trasforma mucchi di scarti, dei detriti della Dresda che fu, nella terra del gioco e della libera espressione creativa. I ragazzi crescono e scoprono la vita: quella dei primordi, fatta di avventure, di istinti e mitologie che gli adulti non fanno che rimuovere. Poi anche per loro giunge il tempo dell'abbandono della plasticità creativa e dell'esplorazione:

Mit siebzehn stieg ich zum letztenmal auf den Müllberg, der nun auch meinem Unbewußten ein Synonym geworden war für Dreck, Ungeziefer, Krankheit und Tod. Unter den Schichten jahrzehntelang aufgeschütteten Mülls, so besagte die Chronik, lag das Alte Dresden, im Weltkrieg zerstört, ein barockes Pompeji. (38)

Eppure qualcosa rimane. Dell'«immagine che torna macchia» Cesare Brandi scrive che è «passato immemorabile della forma»¹⁹. Le macchie di muffa sui muri, i mucchi di cenere di Leonardo attraversano le epoche per dar vita ai quadri di Max Ernst e animare il *genius loci* della valle dell'Elba: «Unser Wallfahrtsort war ein Müllberg, der ohne Namen blieb, unser Instinkt galt einem Platz, den die Erwachsenen mieden, einem *verdrängten*, von den Wohnstätten abgetrennten Bezirk, in dem sich die städtischen Abfälle türmten, weithin sichtbar, zu einem künstlichen Vesuv» (37 — c. m.).

6. Ars poetica / un'altra arte

Eppure in quel tempo Grünbein acquisisce un'altra arte. Comincia a prendere appunti in versi e li chiama *Fundstücke*. (Deckert 2005: 200)

Sono reperti che testimoniano gli inizi del suo poetare: «Und das Horazische *decorum* wäre dann beides, der zivilisatorische Auswurf und jene Lava, in der die ersten Augenblicke, Dinge und Gesten, Szenen und Gedanken, konserviert sind gleich überraschten Lebewesen» (1996b: 39).

La chiusa, oltremodo benjaminiana, chiama di nuovo in causa i *Denkbilder*. Sono immagini pensanti, che hanno pensato per noi «nella camera oscura dell'attimo vissuto» e di cui ignoriamo scientemente l'esistenza, come scrive

18 Merita rilevare come Freud rigetti la distinzione concettuale, semantica e linguistica tra *Kultur* e *Zivilisation*, sostituendo al più *Zivilisation* con il composto *Kulturentwicklung*: *Die Zukunft einer Illusion* (1927), GW XIV: 326; *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), GW XIV: 505-506; *Warum Krieg?* (1932), GW XVI: 25.

19 Brandi 2001⁴, cit. in Fimiani: 73 s. i. p.

Benjamin a proposito di Proust, un altro dei mentori di *Europa nach dem letzten Regen*²⁰.

La montagna di rifiuti alla periferia di Dresda non cessa di convertirsi in versi, in prosa poetica, in un racconto che è incessante auto-rivelazione. Una produzione vulcanica, dove ben poco rimane del motto nietzscheano sul «vivere pericolosamente»²¹, per chi, come Grünbein, ha attraversato l'assenza di libertà di movimento e di opinione.²²

Ne discende un *corpus* intimamente animato da una ricerca che è scoperta del mondo dell'altro e propensione per un cosmopolitismo dello spirito che potremmo definire il Vesuvio dei poeti, se ci figuriamo che i magmi fonolitici, i più evoluti a livello eruttivo, rimangono quiescenti per migliaia di anni senza per questo cessare di esistere, anzi creando risonanze e echi interni da poeta a poeta, da artista a artista²³.

Nello scritto *Brief über Dichtung und Körper* (il primo dei *Drei Briefe*, datato Berlino / 1/9/91) Grünbein sottolinea che oggi, grazie alla sperimentazione neuroscientifica, sappiamo che l'udito costituisce la via privilegiata all'inconscio (1996c: 41).

Dalla *trance* urbana, in cui il poeta si vive e si percepisce, emergono frasi in prosa e in versi, se solo ci si mette a dialogare con se stessi e con la propria memoria. È quell'operazione di coordinamento sensomotorio, mentale e psichico, che precipita in un testo come il succitato *Das Photopoem* (2015), volto a registrare gli spostamenti di un corpo nello spazio e le attivazioni sub- e preconsce

20 «Zur Kenntnis der *mémoire involontaire*: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir - genau wie in manchen Träumen - selber zu sehen sind. Wir stehen vor uns wie wir wohl in Urvergangenheit einst irgendwo, doch nie vor unserm Blick, gestanden haben. Und gerade die wichtigsten - die in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks entwickelten - Bilder sind es, welche wir zu sehen bekommen.» (Benjamin 1989²: 1064) Il testo *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* fa parte dei materiali preparatori al saggio *Zum Bilde Prousts* del 1929.

21 Trattasi dell'*Aphorismus 283* da *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882; 1887): «Denn, glaubt es mir! - das Geheimnis, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuß vom Dasein einzuernten, heißt: gefährlich leben! Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere! Lebt im Kriege mit euresgleichen und mit euch selber! Seid Räuber und Eroberer, solange ihr nicht Herrscher und Besitzer sein könnt, ihr Erkennenden! Die Zeit geht bald vorbei, wo es euch genug sein durfte, gleich scheuen Hirschen in Wäldern versteckt zu leben! Endlich wird die Erkenntnis die Hand nach dem ausstrecken, was ihr gebührt - sie wird herrschen und besitzen wollen, und ihr mit ihr!» (Nietzsche 1954, II: 165-166).

22 Su questo si vedano, esemplarmente, le poesie di *Grauzone morgens* (1988) nonché Fioretos; Grünbein 1996. Si aggiungano le riflessioni intermittenti, di cui è costellato *Das erste Jahr* (2001), come pure *Die Jahre im Zoo* (2015).

23 Nel 1923 Ernst pubblica nella rivista dei Surrealisti «Littérature» (15 ottobre) la poesia *Etna*, dove il vulcano così è apostrofato: «Dei soldati seminudi / Scavano trincee / Attorno ai tuoi neri piedi / Sputi su di loro / Sono soldati del genio / Evidentemente / Tu sei il genio / E sputi su di loro» (31).

che derivano dalla percezione di un luogo, dove il *lavoro di civiltà* lascia tracce imponenti, frammiste a scarti e a rifiuti.

Qui Max Ernst emerge come interlocutore ancora più potente, la cui opera costituisce una sorta di *avant-coup* del ciclo poetico *Europa nach dem letzten Regen* (1996). In maniera straniante e stratificata i due dipinti, del 1933 e del 1940-1942, registrano il precipizio che i fascismi novecenteschi e il nazismo produssero nelle sorti della cultura urbana europea.

In una celebre conversazione con Robert Lebel, del 1969, Ernst descrive le tecniche che permettono di capovolgere la stratificazione della materia dall'interno per rovesciarla all'esterno. Con Lacan parleremmo di *extimité* (1986: 167). È quanto il soggetto creatore mette al mondo al di là della realtà pratico-operativa e della buccia della quotidianità. È un gesto di pura gratuità, che porta a vedere il vuoto là dove altri percepiscono un pieno di senso²⁴.

Nel momento sorgivo le tecniche adottate per sollecitare la creatività viaggiano in maniera autonoma rispetto alla coscienza. Difficile non rilevare simiglianze con la ricerca espressiva intorno al preverbale che informa il cosmo grünbeiniano:

Indem das Gedicht dem zeitlichen Ablauf Hindernisse entgegenstellt, seien es metrische Barrieren, seien es lexikalische Entfernungen, sichert es sich seine Dauer, im Gedächtnis der Nachgeborenen ebenso wie im Erlebnishaushalt des einzelnen. Die Resistenz, die das Gedicht gegen die Zeit aufbringt, ist um so größer, je souveräner das Realitätsprinzip (der Physik, des Verstandes, der phänomenalen Ordnung) außer Kraft gesetzt wurde. (1996a: 27)

7. Tecnica e poetica

7. 1 L'Europe après la pluie I (1933)

Vorrei ora soffermarmi su talune prossimità che è dato reperire nella tecnica del pittore renano e del poeta sassone, entrambi fermamente consapevoli delle proprie ascendenze.

Il primo dei dipinti che ispirano il ciclo del 1996 fu realizzato a Parigi nel 1933 con tecnica mista su tavola di compensato. Attualmente si trova nei depositi della Kunsthalle di Karlsruhe che lo ha acquistato da privati nel 2007.

24 «M.E. Dapprima ottengo automaticamente, mediante il “frottage” e altri procedimenti gestuali un fondo caotico...

R.L. Vale a dire la passività che si collega con la percezione istintiva.

M.E. ... poi, mediante un intervento della mente, cerco di interpretare

questo caos, di dargli forme e significati ambigui, paranoici, favolosi, contraddittori, secondo una logica capovolta», così si esprime Ernst nel 1969 con Robert Lebel (Ernst; Lebel 2021: 84).

I consigli di Leonardo su come stimolare e aumentare l'ispirazione tornano qui prepotentemente in primo piano: il supporto dell'opera è letteralmente un *objet trouvé*. Come scrive Maria Engelskirchen in *Zwischen Imagination und Geopolitik* (2014), e come narra lo stesso Ernst a Robert Lebel nel 1969 (Ernst; Lebel: 86), la prima versione del soggetto *L'Europe après la pluie* proviene dal set de *L'Age d'Or* (1930) di Buñuel, film in cui lo stesso Ernst fa una breve apparizione come uno dei banditi.

Nella tavola coi contorni irregolarmente coperti di gesso, *casualmente* disposti a coprire il compensato, che era servita per rivestire il rifugio dei banditi mostrato all'inizio del film, Ernst *legge* le caratteristiche di una carta geografica e la lavora in tal senso.

Per l'autore e per il fruitore il risultato è l'immersione in un tempo surreale e inquietante. Lo stivale italiano è scomparso insieme all'esagono della Francia e alla penisola iberica. Sintomatica è pure la chiusura del Mar Mediterraneo rispetto all'Oceano Atlantico e alle Colonne d'Ercole.

Benché le vie di navigazione siano nitidamente rilevate, non vi è traccia di insediamento umano. La parvenza rimanda a certe cartine mute che usavano nella metà del Novecento, ma la data in cui l'opera è composta – l'anno 1933 – rende difficile una sua collocazione in ambito prettamente ludico, sul registro del *Witz* freudiano²⁵.

Lo sguardo che oggi leviamo sull'opera è influenzato dalla storia del Novecento, dalla barbarie in cui volle piombare il cuore più evoluto e metafisico dell'Europa (Wildt 2019; 2022). Anche un possibile riferimento al progetto di Hermann Sörgel di unire l'Europa all'Africa risulta, alla luce degli sviluppi geopolitici successivi, quantomeno inquietante²⁶.

Solo questi brevi cenni per segnalare al lettore l'eccezionale stratificazione dell'opera di Ernst e di Grünbein. Entrambi consapevoli del legato saldamente sedimentato nel continente europeo che intreccia la barbarie di incursioni predatorie a vertici speculativi culturali altissimi, raggiunti nel processo di incivilimento.

25 Solo quattro anni prima, nel Numero speciale di giugno *Le surréalisme en 1929*, la rivista «Variétés» di Bruxelles pubblica *La vision surréaliste du monde*, attualmente esposta alla Biblioteca del MOMA di New York (The Museum of Modern Art Library). In questa mappa fantastica il Mar Mediterraneo è sparito, insieme agli USA. Alaska, Labrador, Nuova Guinea, Afghanistan compaiono sovradimensionati ovvero in posizione eccentrica invertendo la gerarchia del mondo dominante. Max Ernst non poteva certo ignorare questo lavoro e, soprattutto, quanto il movimento surrealista fosse consapevole della dimensione che oggi definiamo geopolitica e geoeconomica dei sistemi di potere occidentali. Cfr. su questo aspetto Read (2007) nonché Ribeiro; Caquard (2018).

26 Su portata e influenze del progetto di Sörgel, cui rimanda il succitato contributo di Engelskirchen in relazione al dipinto ernstiano, si veda: Corts 2007; più recentemente: Masiero 2019.

7. 2 L'Europe après la pluie II (1940-1942)

Il secondo dipinto, cui il ciclo grünenbeiniano espressamente si ispira, reca il medesimo titolo del primo — *L'Europe après la pluie / Europa nach dem Regen* (1940/1942) — ed è un olio su tela di 54,8 × 147,8, esposto al Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Anche conosciuto come *Europe after The Rain II*, giacché Ernst lo portò a compimento una volta raggiunti gli Stati Uniti d'America.

Cominciata in Francia, a guerra mondiale esplosa, nel periodo di massima difficoltà che Ernst incontrò in quanto “soggetto indesiderato”, la tela costituisce una variazione su tema, enigmatica e inquietante, del mito e del ratto di Europa. Forse uno sviluppo del precedente quadro o, ancora, una messa a fuoco di un luogo qualsiasi sulla mappa del vecchio Continente, immortalato «dopo la pioggia»²⁷.

La scelta delle dimensioni della tela — 54,8 x 147,8 cm — alta circa un terzo rispetto alla lunghezza, fa pensare a una miniatura di *Guernica* (1937)²⁸. Lo sfondo storico è quello della Seconda guerra mondiale, sono anni in cui Ernst subisce vessazioni sempre più ingenti. Internato come “fuoriuscito dell'Impero tedesco” per sei settimane nel penitenziario di Largentière, poi a Milles, dove divide una piccola camera con Hans Bellmer (1939), fu liberato grazie all'intervento di Paul Eluard.

Denunciato e internato a Saint-Nicolas, vicino a Nîmes, nel 1940 fugge a Saint-Martin d'Ardèche, dove vive con Leonora Carrington ma, in quanto soggetto indesiderato, per di più ricercato dalla Gestapo, decide di lasciare la Francia²⁹.

Questa seconda versione di *L'Europe après la pluie*, incompiuta, fu spedita all'indirizzo “Max Ernst c/o Museum of Modern Art” di New York, dove il pittore giunse, via Lisbona, con Peggy Guggenheim il 14 luglio 1941, quasi contemporaneamente al quadro.

Alla nostra destra mettiamo lentamente a fuoco una figura femminile, come imprigionata nel tempio-gabbia. In primo piano, nella parte inferiore del dipinto, compare il toro che tanta parte ha nel mito del ratto di Europa e della sua discendenza ma che, dato il contesto storico-culturale in cui Ernst si trova a operare, rinvia pure alle tauromachie di Picasso e, ancora, a *Guernica*, realizzato solo tre anni prima.

27 Warlick ne propone una lettura alchemica di disintegrazione e dissolvimento della civiltà precedente (2001: 201 ss.).

28 Dipinto tra il 1° maggio e il 4 giugno 1937, il quadro di Picasso, sito al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid, ha dimensioni ben maggiori (olio su tela 349,3 x 776,6 cm).

29 Per queste notizie si veda Ernst, *Note per una biografia* (1996: 137). Su questo aspetto della vita di Ernst cfr. pure Drost (2010: 139-159).

Le forme spumose, spugnose e sfuggenti — ottenute mediante *frottage* su tela; *grattage*, tecnica che prevede la realizzazione di una pittura da raschiatura di una precedente pittura portata a secco; soprattutto *decalcomania* — delineano un cosmo pietrificato e conferiscono al dipinto un carattere di persistente *Unheimlichkeit*.

Le figure immote, le colonne che si ergono a mo' di stalagmiti sono state simbolicamente accostate alla moglie di Lot, mutata in statua di sale, allorché si volge indietro per guardare Sodoma e Gomorra distrutte da una pioggia di fuoco e zolfo (*Gen. 19, 26*).

In un paesaggio preistorico ovvero post-apocalittico — impossibile dare una definizione univoca — spicca una divinità femminile, recintata nel tempio (Europa o un suo *alter-ego*)³⁰.

Più al centro una donna in abbigliamento *Belle Époque* scruta l'orizzonte volgendo le terga al resto della scena, a noi spettatori e all'eroe di questa saga, il guerriero con elmo a becco di uccello. Si tratta di una delle molteplici presentazioni di Loplop, noto pure come Schnabelmax, ovvero *Le Supérieur des oiseaux*, resurrezione *in figura* del cacatua Hornebom, compagno fedele di Max, morto improvvisamente nel 1906, la notte in cui vide la luce la sorella minore Apollonia, detta Leonie³¹.

Dalle note e dagli scritti autobiografici di Ernst emerge come questa figura sia debitrice di un ricordo adolescenziale dell'artista. Un ricordo di copertura (*Deckerinnerung*) che cela un fantasma di scena primaria³². Fantasma delle origini, alimentato dalla passione per Leonardo e per Freud, il quale nella *Gradiva* e

30 Si veda il particolare sulla destra: *L'Europe après la pluie II / Europa nach dem Regen II / Europe after The Rain II* (1940-1942), olio su tela 54,8 × 147,8 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Ella Gallup Summer and Mary Carlin Summer Collection: <https://www.max-ernst.com/europe-after-rain.jsp> (ultima consultaz. 12.05.2022).

31 Se dobbiamo dar credito alle *Note per una biografia* (1959), che l'artista redasse di proprio pugno, l'origine dell'*alter-ego* pennuto Loplop è la seguente: «[...] un amico di Max, chiamato Hornebom, un pappagallo di tutti i colori, intelligente e fedele, muore durante la notte; un bambino, il sesto della famiglia, viene al mondo. Confusione mentale nel cervello dell'adolescente che, di solito, gode di buona salute; una sorta di delirio d'interpretazione come se Apollonia, la sorellina, nata in perfetta innocenza nello stesso momento, si fosse appropriata della voglia di vivere, della linfa vitale dell'uccello amato. La crisi è rapidamente superata. Ma nella fantasia del giovane sopravvive un'immagine irrazionale in cui si confondono uccelli e uomini» (Max Ernst, *Note per una biografia*, cit. in Drost 2021: 340). Il testo, cui Ernst lavora a lungo, viene pubblicato per la prima volta in lingua francese nel 1959 e in tedesco tre anni dopo. Nel 2005 è rieditato in lingua tedesca per la cura di Werner Spies (Spies 2005). Un sunto riccamente illustrato delle *Biographische Notizen* con il sottotitolo *Wahrheitsgebebe und Lügengewebe*, sempre a cura dell'amico e massimo studioso di Ernst, Werner Spies, è stato inserito da Spies nel catalogo sulla grande retrospettiva del 1979: 121-203.

32 Sui fantasmi delle origini in Max Ernst cfr. Stravinski: 574-579.

in *Eine Kindbeiserinnerung des Leonardo da Vinci* analizza la funzione del volatile come Doppio e proiezione del soggetto creatore³³.

Tre donne in una specie di grotta o nicchia sulla sinistra — due in piedi, a petto nudo, una adagiata sulla pietra e abbigliata di rosso — emergono simili alla donna in foggia *Belle Époque*, verso il centro pare ergersi un toro come di metallo, benché movimento e stilizzazione non si prestino a una lettura univoca.

Forma e dimensioni del dipinto fanno pensare a un elemento decorativo. L'*VIII* lirica di *Europa nach dem letzten Regen* allude al fregio, le cui figure vengono smangiate dal dente di leone, pianta a valenza altamente simbolica sin dai tempi più antichi e capace di durare ben oltre la precaria esistenza dell'umano. Richiamiamone i versi:

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? (*NdS*: 150)

8. La recita del potere come diceria della pietra

Nella *III* lirica del ciclo viene espressamente menzionato il Corteo dei Principi che celebra e magnifica i nobili lignaggi di Sassonia. La recita del potere si affaccia sulla scena storica come diceria della pietra e la parola che evoca giunge sempre troppo tardi, nel necessario *après-coup* con cui l'arte riflette sulla fugacità della fama, sulla vanità di ogni successo mondano:

Unter Schuttbergen sinkt, unter Null, alles Gestern
Aus Terrassen und Kuppeln, barocker Bau.
Wie ein Uhrglas von innen beschlägt und wird matt,
Liegt verregnet im Tal unter grauem Tau
Zwischen Himmel und Grundriß der Rest von Stadt.
Und lebt weiter im Flüstern, in Gerüchten aus Stein,
Die vom Fürstenzug handeln. Italienische Luft
Heißt hier *Smog um Pompeji* oder *Nördlichster Wein*.
Doch das Wort kommt zu spät, das sie ruft. (*NdS*: 145)

Il paesaggio immoto e pietrificato del secondo dipinto appare più legato ai versi di *Europa nach dem letzten Regen*. A partire dalle considerazioni sull'impossibile necessità del ritorno, che connotano la *I* lirica del ciclo, si delinea la *Unheimlichkeit* di un essere nella sospensione del tempo, poiché il tempo della

33 Sigmund Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“* (1907), GW VII: 28-125; *Eine Kindbeiserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), GW VIII: 126-211. Su nascita, evoluzione e presenza di Loplop nell'opera ernstiana si vedano Spies (1982) nonché Stokes e Rubin.

filiazione, il tempo della tradizione, intesa come trasmissione inter- e transgenerazionale, ha subito una brusca interruzione:

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

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

Reißt das Verzeichnis früher Straßen fort.
Die man im Schlaf fand, Plätze, garantiert
Vom Laufenlernen ... sind jetzt allerorts
Evakuiert. (*NdS*: 143)

Nella prima quartina della *I* lirica la *Heimkehr* — la *Kebre* verso lo *Heim* che inaugura il ciclo — si delinea come enigma irresolubile. Impossibilità di un ritorno e impossibilità di un non-ritorno.

La seconda strofa scivola sino a precipitare nella terza con ardito *enjambement*. Qui l'assenza di spazio dell'inizio diventa sparizione di ogni traccia di civilizzazione per culminare nel participio passato *evakuiert* a coprire l'ultimo verso. Quella constatazione puntuta e icastica crea un *vacuum* anche sul piano fonematico, come a spazzar via ogni cosa.

Tornando al dipinto di Ernst scorgiamo in primo piano, alla nostra destra, il toro che deve essere soggiogato. Le tre figure alla nostra sinistra in basso, a mo' di gruppo, paiono richiamare la penultima strofa della *VI* lirica del ciclo, dedicata dal poeta alla nonna materna:

Aus einer Nacht im Zwanzigsten Jahrhundert
Flogen Maschinen eine zweite Steinzeit an.
In manchem Kellergrab, ein Hohlenwunder,
Fand man verbacken Kind und Frau und Mann. (*NdS*: 148)

La *Aschenzeit* della *II* lirica — il significante *Asche* ricorre anche nella *III* lirica — nella *VI* lascia posto a una *Steinzeit*. In questa rinnovata età della pietra sono imprigionate tre figure enigmatiche e immote; come agglutinate per la lunghissima, violenta cottura che le ha guastate³⁴.

34 Il lessicale «verbacken» racchiude siffatta sventagliata di significati (*Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm online: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#2> (ultima consultaz. 12.05.2022).

Nella cattolica Dresda, retta dalla dinastia Wettin, si produce il rovescio della Sacra Famiglia. Il poeta lo chiama «il miracolo della grotta».

Le suggestioni di Leonardo su mufte fiorite e cumuli di cenere, citate all'inizio del presente lavoro, vanno anche in questo caso a comporre la tela di fondo, l'imprimitura della scrittura di Grünbein. Tornano quale precipitato di tutti i detriti e le rovine che la civiltà europea ha prodotto. Oggi, pare dirci Grünbein nel ciclo del 1996, il poeta può creare solo con queste concrezioni batteriche e questi depositi.

Purtuttavia c'è un altro modo di leggere entrambi i composti nominali *Aschenzeit* e *Steinzeit*. Nella conversazione che il poeta intrattiene con Michael Eskin nel 2020, in occasione della ricorrenza della nascita e della morte di Paul Celan, l'era della cenere (*Aschenzeit*) che trascorre nell'era della pietra (*Steinzeit*) comporta per il continente europeo, attualmente attraversato da nuovi revisionismi e revanscismi, una profonda riflessione sulla lunga gittata del nazismo.

Tutti quei corpi inceneriti sono stati, continuano a essere un formidabile fertilizzante. All'era della pietra, che persiste nella sconfessione (*Verleugnung*), il poeta risponde con i corpi inceneriti:

Das ist die Asche, die nie vergeht, weil sie die Asche von Millionen Menschen ist, die wehrlos umgebracht wurden von einem perfekt funktionierenden Staat, als dessen Rechtsnachfolger die heutige Bundesrepublik Deutschland sich begreift. Nichts zu machen: diese Toten (und ihre Asche) lasten auf dem Gewissen einer ganzen Nation. Habe ich mich klar und deutlich ausgedrückt? „Die Wahrheit ist konkret: ich atme Steine“, schrieb Heiner Müller. Man könnte es abwandeln: die Wahrheit ist konkret: ich atme Asche. (Grünbein 2020a: 34)³⁵

C'è dunque, e questo è un tratto caratteristico della poetica grünbeiniana, una *lectio* concreta del lessema *Asche*. A buon diritto l'opera di Wolfgang Rihm per voce narrante tenorile e due voci femminili cointesse le undici liriche di *Europa nach dem letzten Regen* senza soluzione di continuità, con la musica a scandire tempi e modi di quanto il compositore di Karlsruhe definisce «sostanza rammemorante» (*Erinnerungssubstanz*).

Ne risulta un'enfasi portata sull'elemento di legato, che intreccia ricordo consapevole e subconscio storico determinando la tensione *durchkomponiert*:

[...] also einen melodischen Groß-Verlauf [...], der das bewusst Erinnerung referierende Individuelle mit dem geschichtlich Unterbewussten in Spannung setzt. Die Formel des Beginns „Raumlos, Erinnerung ...“ als ein heraufzufender dichter Spruch, aus einem Wort für Enge und einem für Ausweitung gebildet, wurde mir

35 *Asche zum Frühstück* compone il ciclo di 13 *Fantasiestücke* in *Nach den Satiren* 1999: 72-84. Sento risuonare in queste parole e in questi versi una tendenza al *witticism*, allo *humour* anche amaro, e proprio per questo consapevole della realtà dei fatti, che Grünbein ha appreso da Heiner Müller.

zu einer Art musikalisches Ritornell — die Formel taucht gelegentlich zwischen den Gedichten auf, manchmal sogar in ihnen, auch am Ende. Wenn sie wollen, ist diese Musik nun das zwölfte der Gedichte geworden³⁶.

Il compositore di Karlsruhe mette a punto una tessitura musicale atta a mantenere la tensione dei tempi: quello dell'individuo e quello della storia.

Nello stesso frangente Grünbein dichiara a Tobias Niederschlag, come più sopra riportato, di aver desiderato di riguadagnare il ricordo di quel luogo delle origini. In quello spazio-tempo dischiuso dai versi si produce uno struggimento, cui deve necessariamente fare argine il sarcasmo.

Movimento e contro-movimento (*Gegenbewegung*) spazzolano le origini storiche *gegen den Strich* (Benjamin) ricavando da questi sfregamenti della memoria, individuale e collettiva, quel *frottage* lirico-poetico che fa intravedere il rovescio della storia ufficiale, del ricordo monumentalizzato e normato sollecitando a un'etica della consapevolezza.

9. Paralleli sovratemporalì e intermediali tra Max Ernst e Durs Grünbein

Se Dresda è il fulcro della cultura europea — cancellata al suo apice dalla furia della storia del Novecento che vive di sopraffazioni e soprusi — Colonia, dove Ernst studia e muove i primi passi di artista, richiama le radici fondative del Vecchio Continente, come testimonia Tacito negli *Annales* e ne *La Germania*.

Max Ernst e Durs Grünbein, cosmopoliti per quella vocazione che nasce dalle necessità, sono figli della terra tedesca, resa fertile dai fiumi e da una cultura speculativa imponente. Nella Seconda guerra mondiale la città, sita nella posizione strategica della linea del Reno, subisce una sorte simile a quella di Dresda.

Ernst, che insieme a Johannes Baargeld è l'anima Dada di Colonia, rivisita con entusiasmo le provocazioni di questo movimento artistico, proprio perché profondamente ancorato alle proprie origini, i cui contenuti rivisita con audacia consapevole, ibridando e rovesciando le forme acquisite con ironia creativa³⁷.

Pittore sorprendente — capace di rinnovarsi incessantemente, uno dei più eclettici e longevi rispetto alla stagione surrealista — Ernst nasce a Brühl, a sud di Colonia, sulla riva sinistra del Reno, il 2 aprile 1891. Studia filosofia e psicologia; frequenta corsi dedicati alle produzioni artistiche degli alienati all'Università

36 Così si esprime Rihm nel 2003, in occasione della prima mondiale dell'opera realizzata per la Sächsische Staatsoper di Dresda, eseguita dalla Staatskapelle di Dresda: <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 18.05.2022).

37 Su questi aspetti del periodo Dada e della peculiarità di Dada a Colonia cfr. Richter 1964.

di Bonn, poi si dedica alla pittura e alla scultura. Attraversa la Prima guerra mondiale comprendendone tutta la portata distruttiva³⁸.

Grazie a Paul e Gala Éluard si trasferisce a Parigi sotto falso nome nel 1922. Inventore della tecnica del *frottage*, del *grattage* e dell'*oscillation*, riprende la decalcomania da Oscar Domínguez e la rivisita innestandola sulle altre sue tecniche. Già nel periodo dadaista compone *collages* di straordinaria visionarietà³⁹.

Poco incline alle ortodossie, comprese quelle del movimento surrealista, Ernst è figlio di un uomo devoto che insegna per tutta la vita a bambini sordo-muti. Proprio la lingua dei segni colpì il fanciullo, più di quanto non facessero i quadri che il padre amava dipingere *en plein air*⁴⁰.

Appassionato pittore dilettante, Philipp Ernst soleva portare con sé Max mentre dipingeva i boschi intorno a Brühl. Con tutta la *Unheimlichkeit* che detto soggetto acquisisce nella Germania di Arminio, boschi e foreste — si pensi ai soggiorni nell'Ardèche e a Sedona in Arizona — rimangono una presenza costante nei dipinti del figlio⁴¹, ma le tecniche che questi mette a punto discendono dal linguaggio dei gesti e dal mistero di un *s/oggetto* da esplorare mediante il tatto.

Proprio la dimensione tattile e la lingua muta dei segni finiscono per sofferire all'insufficienza della rappresentazione esterna, per i Surrealisti un limite da valicare, e creano i sorprendenti scenari ernstiani, disposti come un rebus o un rompicapo.

Dare corpo e consistenza a quella lingua muta, infondere sensuosità agli accostamenti ironici più surreali e arditissimi; mantenere l'enigma, rendendolo lussureggiante per colore e densità materica del supporto, diventa il tratto caratteristico di Ernst.

Il Reno, le cesure della Prima e della Seconda guerra mondiale, la vita a Parigi e nell'Ardèche, l'approdo negli USA per sfuggire alla nazificazione dell'Europa, il legame con Dorothea Tanning e il soggiorno a Sedona (Arizona), da ultimo

38 «Max Ernst starb am 1. August 1914. Er kehrte zum Leben zurück am 11. November 1918 als junger Mann, der ein Magier werden und den Mythos seiner Zeit finden wollte. Hin und wieder befragte er den Adler, der das Ei seiner vorgeburtlichen Existenz gehütet hatte. Die Ratschläge des Vogels kann man in seinem Werk wiederfinden», così Hans Richter cita le parole di Ernst (Richter 1964: 163). Originariamente in *Some Data on the Youth of M. E., As Told by Himself* (Ernst 1942).

39 Lo studio più completo sui *collages* di Max Ernst rimane, a oggi, quello di Werner Spies (1974).

40 Su questi aspetti peculiari della vita e dell'opera ernstiane si rimanda specialmente a Spies (2005).

41 «Little Max's first contact with painting occurred in 1894 when he saw his father at work on a small watercolor entitled "Solitude" which represented a hermit sitting in a beech-forest and reading a book. There was a terrifying, quiet atmosphere in this "Solitude" and in the manner it was treated. . . . Even the sound of the word "Hermit" exercised a shuddering magic power on the child's mind. . . . Max never forgot the enchantment and terror he felt, when a few days later his father conducted him for the first time into the forest. One may find the echo of this feeling in many of Max Ernst's Forests and Jungles» (Ernst 1942: 28).

il rientro in Francia, patria di elezione, segnano le tappe dell'uomo e dell'artista (Konnertz 1980; Bischoff 2003).

L'eredità del nazismo, la nascita a distanza di diciassette anni dalla notte fatidica dei bombardamenti che ridussero la perla del Barocco europeo a un cumulo di macerie; la vita al di là del Muro e della cortina di ferro; la sorte di una nazione divisa sono le tappe che segnano la vita e la poetica di Durs Grünbein, che canta l'Elba coi versi rubati allo scroscio delle acque ancora terse del fiume, dove la madre bambina era solita nuotare:

IV

Täglich vom Starren auf den Fluß (nach Jahren)
Tränten 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. (Nds: 146)

Toni biblici sono riconoscibili nella *IV* lirica di *Europa nach dem letzten Regen*, dove acqua e cielo si specchiano in una torbida uscita di sicurezza. Come nella prima versione del dipinto di Max Ernst, la via d'acqua pare aver perso ogni garanzia di salvaguardia dell'umano, in questa Europa *dopo l'ultima pioggia*, stentatamente illuminata dall'alba del secondo dopoguerra (*Nachkriegsfrühe*).

Sulle sponde dell'Elba sono cresciute; nelle sue acque hanno nuotato la madre e la madre della madre del poeta⁴².

L'idronimico *die Elbe*, femminile in lingua tedesca e apparentato con il latino *albus* (Grünbein 2020a: 50), accoglie le lacrime di un *noi* corale, in eco alla voce del Salmista: «Là, presso i fiumi di Babilonia, sedevamo e piangevamo ricordandoci di Sion. / Ai salici delle sponde avevamo appeso le nostre cetre» (*Salmo 137*, vv. 1-2):

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 offne Meer? (Nds: 146)

42 Sovente Grünbein torna sul racconto di come il fiume salvò la vita della madre, ancora bambina, la notte dei bombardamenti a tappeto; da ultimo Grünbein 2021.

Sulla chiusa della *IV* lirica del ciclo aleggia la prima versione di *L'Europe après la pluie*, poiché nel dipinto del 1933 manca lo stretto di Gibilterra e non c'è sbocco del Mediterraneo sull'Atlantico⁴³. L'apertura dei *sette sigilli* (ispirata a *Apocalisse 5, 1-5*) è connotata come fasulla, nulla più che una *réclame* per il prossimo mare aperto. Nessun *Fisher-King* è alle viste per riscattare il passato di una delle più celebrate città europee – la Dresda di Canaletto, impreziosita dal Barocco italiano, ornata della grazia rococò delle porcellane di Meißen.

L'uscita di sicurezza da cui traluce il passo di *Apocalisse 5, 1* – «E nella mano destra di Colui che sedeva sul trono vidi un rotolo scritto dentro e fuori, chiuso da sette sigilli» – fa pensare pure a altri dipinti di Ernst quali *L'Ange du Foyer* del 1937 e *Vox Angelica* del 1943, realizzati quando l'Europa, cui l'artista renano guarda dagli USA, è preda della “magnifica bestia bionda”, come scrive Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887-1888): «Das Raubtier, die prachtvolle, nach Beute und Sieg lüsternd schweifende blonde Bestie» (1954, II: 786).

Ai ritmi serrati dell'ironia, anche amara, risponde il mito di un'origine fantastica. La città non risolve l'enigma che rappresenta agli occhi del figlio, tornato per ritrovarla e ritrovarvisi. Tramite il suo canto egli la fa esistere come non mai è stata, se non nei racconti di parenti e conoscenti:

V

Und nachts die stille deutsche Stadt,
In die man einfuhr mit dem Zug vom Norden,
Setzte mit jeder Straßenlampe neue Fragezeichen

Und hinter jeden Satz den Punkt, — mit wieviel Watt?
„Was ist aus Xanadu nach Kublai Kahn geworden?“
„Wer sind die Leute, die dort mausgrau schleichen?“

Islamabad im Elbtal ... Eine Phantasie-Moschee
Erhob sich dort und rief die Hörigen zum Fasten,
Vom Schlachthoftürmchen bis zum Großen Garten.

Doch schon am Bahnhof hörte man das erste „Nee.“
Und sah Giraffenhäse, lange Flutlichtmasten,
Die leicht geneigt sich um ein Fußballstadion scharten.

Das Blaue Wunder hieß flußaufwärts eine Brücke,
Die einem nichts erklärte. Immerhin, sie stand
Gußeisern, nützlich in der Nachkriegsdschungelstadt.

43 Su questo si veda il già citato studio di Engelskirchen 2014.

An den entblößten Ufern, braun in Einzelstücken,
Stieß man auf wuchtigen Barock. Wer wollte, fand
Im kalten Mondlicht hier sein Angkor Vat. (*NdS*: 147)

Con sei terzine a rima ripetuta progressiva — secondo lo schema abc/abc, def/def; ghi/ghi ecc. — la *V* lirica del ciclo culmina nel vagheggiamento di uno dei siti archeologici più imponenti e preziosi. Angkor Vat (1113-1150) — dal 1992 patrimonio dell'umanità per gli splendidi resti delle diverse capitali dell'impero Khmer che contiene — può alludere alla Dresda che fu.

Riassumendo ciò che accomuna i due artisti, possiamo constatare che sia Grünbein sia Ernst provengono da due città tedesche rase al suolo durante i bombardamenti alleati.

Brühl, sita a sud di Colonia e a sinistra della linea del Reno, vive lungo una via d'acqua che nella Seconda guerra mondiale costituì un punto strategico decisivo per le Forze Alleate. I legami di Ernst con la città natale e con Colonia rimasero sempre attivi nella memoria, poiché legati all'*infantia* che l'artista non cessa di reinventare nelle sue opere e nella messa a punto di tecniche pittoriche capaci di *massaggiare* tutti i recettori sensoriali legati al preverbale.

Come Ernst ha bisogno di allontanarsi il più possibile dalla pittura classica e prettamente teutonica dei maestri per prendere le distanze, in chiave ironica, da quell'origine troppo intensamente vissuta, esperita, patita con il marchio di *entartete Kunst* (Konnertz 1980: 214-215), così Grünbein tiene a bada la nostalgia con *pointes* e giochi di parola che talora virano al sarcasmo⁴⁴. Altre volte un'ironia sottile pervade il testo e l'amarezza si mischia a una consapevolezza che non abbandona mai il principio di realtà, l'etica della relazione.

10. «Im Ernst, Max». Di serissimi calembours

Nell'ultima lirica del ciclo la presenza di Max Ernst è esplicitata mediante *calembour*. In *Europa nach dem letzten Regen* Grünbein torna nella città natale insieme al pittore renano sulle tracce di una verità soggettiva che lo fa cantore della fragilità e della bellezza effimera della vita.

Sullo sfondo aleggia un'ironia sottile, prossima alla processualità preconscia, ricercata dai Surrealisti, indi messa a punto in maniera affatto personale nelle tecniche che Max Ernst elabora e rivisita per proprio conto:

XI

Im Ernst, Max, von so einer Stadt

44 Sull'orchestrazione del sarcasmo in Grünbein cfr. il contributo di Zanucchi (2005) e quello di Lermen (2002). Assai indagato nella poetica grünbeiniana, il sarcasmo discende pure, e specialmente, dalla consuetudine con l'opera e il legato di Heiner Müller.

Träumt man leicht, bis man schwarz wird.
Auch ohne Tränen sieht man die Farben zerfließen.

Über dem grausam zerschlissnen Brokat
Benimmt selbst der Himmel sich kindisch.
Doch was soll's, in die neuen wetterfesten Markisen

Sind Geschichten kaum noch gewebt.
Nur die schwarzgelben Wappen schlagen
Überall durch den Stoff, als sei gar nichts geschehn.

Soll man, wenn dort ein Zeppelin schwebt,
Melancholisch werden beim Anblick der Elbe?
Niemand, nach hundert Jahren, ließe sich soweit gehen.
August-Oktober 1996 (*NdS*: 153)

L'espressione idiomatica «warten, bis man schwarz wird» è connessa alle pestilenze che attraversarono tutto il Medioevo. La peste era denominata “der schwarze Tod”. Il colore nero è associato alla morte e alla melanconia, come nella celebre incisione di Dürer *Melencolia I* (1514).

La domanda con cui l'ultima strofa dell'ultima lirica del ciclo afferma la melanconia per negarla trascorre, senza soluzione di continuità, dal broccato orridamente liso alle *marquises* tanto impermeabili quanto immemori. Tutto passa e un senso di inconsistenza e precarietà pervade ogni cosa. L'indifferenza domina e le insegne di Dresda – giallo e nero – continuano a spiccare come prima, nel diniego e nella sconfessione, come se nulla fosse successo alla città, alla nazione tedesca, all'Europa tutta.

La storia del Novecento è poi sussunta nella fantasia di una presenza assente: il passaggio di uno zeppelin nel cielo di Dresda, mentre il fiume Elba prosegue la sua corsa.

Nel 1913 Dresda, all'avanguardia nella storia della navigazione aerea con dirigibili, ospitò la prima stazione aerodinamica appositamente studiata per questi aereoicoli⁴⁵.

In effetti, il servizio di linea degli zeppelin si snodava da Düsseldorf a Lipsia e la penultima tappa era proprio la città di Dresda. In maniera allusiva, come è solito fare, il poeta registra questo primato della sua città.

Si tratta allora, nelle liriche del ciclo, di riguadagnare il ricordo della città distrutta nella dimensione di uno struggimento, cui deve necessariamente fare argine il sarcasmo dinanzi alle evidenze di un progresso che si lascia alle spalle l'accaduto come se nulla fosse stato⁴⁶.

45 Il primo, approfondito studio su questo aspetto è: Fuhrmann 2019.

46 In ciò la posizione di Grünbein si discosta da quella di Sebald, come rilevato in *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*, 2020b, specialmente: 83-111, cui si aggiungano le riflessioni

Analizziamo meglio le due strofe centrali dell'ultima lirica, nella quale Max Ernst è direttamente chiamato in causa:

Über dem grausam zerschlossnen Brokat
Benimmt selbst der Himmel sich kindisch.
Doch was soll's, in die neuen wetterfesten Markisen

Sind Geschichten kaum noch gewebt.
Nur die schwarzgelben Wappen schlagen
Überall durch den Stoff, als sei gar nichts geschehn.

Di cosa è segno quel broccato tanto logoro? E rileviamo appena che *grausam*, qui in funzione avverbiale, fa segno a ben altri orrori sgorgati da idilli *Biedermeier*.

In cosa hanno sbagliato i padri di quella *Heimat*, il cui richiamo è «eufonico» e «cinico» a un tempo?⁴⁷ In cosa continuano a sbagliare, se sostituiscono quel broccato orrendamente consunto, al di là del quale persino il cielo si comporta in maniera puerile, con solide tende da sole prive di storie narrate o da narrare?

Il *frottage* psichico e linguistico-strutturale, cui Grünbein sottopone la storia di Dresda e dell'Europa tutta, permette al lettore di vedere oltre quelle cortine tanto spesse.

A Tobias Niederschlag che, in occasione della messa in musica del ciclo da parte di Rihm, gli chiede quale rapporto intrattenga ancora con *Europa nach dem letzten Regen*, composto sette anni prima, Grünbein risponde:

Gedichte sind das einzig Haltbare in meinem Leben. Alles andere wandelt sich, vergeht oder zerfällt. Durch eine gewisse Strenge der Form sind sie ein für allemal von mir und meinen Emotionen distanziert. Sie sind plastisch geworden und stehen jetzt als Wortobjekte da, die mich genauso treffen können wie irgendeinen zufälligen Leser. (Grünbein 2003)

Le poesie sono l'unico riferimento duraturo nella sua esistenza, mentre tutto il resto si trasforma, trascorre o si deteriora. Sono emozioni messe in parola e, in qualche modo, poste in una distanza necessaria a che vi sia sviluppo creativo. Il legame con Max Ernst riposa su questo registro di plastica concretizzazione, capace di conferire alla poetica grünbeiniana una dimensione profondamente ancorata alla realtà per mostrarne i lati invisibili.

Au-delà de la peinture (1937) è il titolo che Max Ernst escogita per una raccolta di scritti teorici, in cui descrive la scoperta del *frottage* in una stanza d'albergo di Pornic in un giorno di pioggia. Ulrich Bischoff ha definito questa fase della produzione ernstiana «incantesimo degli spostamenti impercettibili» (22-46), volti a creare visioni inusitate a partire da quel lavoro di sfregamento della superficie

contenute in Grünbein 2021.

47 Un parallelo con Brecht si impone: a tal proposito si veda Döring 1998.

delle cose, capace di raccogliere la presenza di coloro che hanno vissuto in quei luoghi depositandovi l'essenza più profonda della loro vita intima.

Entrambi – Durs Grünbein, nato a Hellerau il 9 ottobre 1962, all'epoca già periferia a nord di Dresda, e Max Ernst, nato a Brühl, a sud di Colonia, il 2 aprile 1891 – trasferiscono nel *medium* artistico quella compresenza di contrasti e contraddizioni che caratterizza la storia tedesca degli ultimi due secoli.

Wolf Lepenies la riassume nel titolo, *cinico e eufonico a un tempo, Bomben auf Dresden – Und am Himmel der Rosenkavalier* (Lepenies 2006: 9-17), a sottolineare quanto la conquista del mondo da parte del nazionalsocialismo si cullasse in un'estetizzazione della vita che ha mandato al massacro interi secoli di civiltà e cultura europee.

Eppure, in questi contrasti fatti di idillio e macerie, sovente alberga il sogno al bordo di un incubo: *O Heimat, zynischer Euphon* canta Grünbein in eco a certi dipinti di Max Ernst quali *Marlene (Mère et fils)* (1940) ovvero *Vater Rhein* (1953).

La propensione cosmopolita si coniuga, in entrambi questi artisti, con una inesausta passione per le origini, che si fanno magiche proprio perché irrecuperabili e da sempre inattuabili. Mille volte pittore e poeta possono tornarvi per farle rivivere in base alle coordinate di un'immaginazione creatrice che non è predittiva secondo calcoli algoritmici e non sconfessa colpe e responsabilità storiche.

Ernst e Grünbein, entrambi cosmopoliti per necessità e vocazione⁴⁸, per questo profondamente legati alla terra natale, la *Heimat* renana per l'uno e sassone per l'altro.

Nati e cresciuti ai confini occidentali e orientali della Germania vicino a due fiumi di grande gittata e lunghissimo corso, sulle cui rive le genti hanno inventato culture e civiltà, nelle loro opere Grünbein e Ernst compendiano e riepilogano sorti e destini del Vecchio Continente innestandovi il *novum*, che nasce e si sviluppa dalla consapevolezza di un'eredità di trasmissione inter- e transgenerazionale profondamente radicata in un'etica della creazione artistica.

48 La lirica di Grünbein *Kosmopolit*, dapprima apparsa in *Nach den Satiren* (1999: 85), viene riprodotta, a mo' di lasciapassare, nei paesaggi di parole del volumetto *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (2009: 7). Sempre in questa raccolta è contenuta, come settima "immersione", la prosa omonima (31-33). Per Ernst, oltre alle vicissitudini biografiche che lo portano, già nel 1922, fuori dalla natia Brühl a Parigi, si pensi pure al ciclo degli *Apatrides (Die Staatenlosen - 1939)*. *Frottages* colorati, realizzati nel 1939 nel campo di Les Milles presso Aix-en-Provence, dove Ernst rappresenta se medesimo e il compagno di reclusione Hans Bellmer. Sono per lo più lime, gli utensili necessari all'evaso, che con occhi, mani e gambe danzano e vorticano. L'ispirazione data dalla danza degli ombrelli e dei bastoni da passeggio di Grandville è esplicita, il senso di liberazione prodotto dall'ironia evidente (Spies 1979: 311, N. 254).

Bibliografia

- Benjamin, W., 1989², *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929), in Idem, *Gesammelte Schriften in sieben Bänden*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Th. W. Adorno, G. Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1989, Bd. II/1: 295-310.
- , 1989², *Zum Bilde Prousts* (1929), in Idem, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II/1: 310-324.
- , 1989², *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* in: Idem, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II/3: 1064-1065.
- Bischoff, U., 2003, *Max Ernst 1891-1976. Oltre la pittura* (1992), trad. D. Schmid, Köln, Taschen.
- Brandi, C., 2001⁴, *Segno e Immagine* (1960), postfazione di P. D'Angelo, Palermo, Aesthetica.
- Corts, K., 2007, *Atlantropa*, in «TEC 21», Band 133, Heft 23 «GESTAUT», ETH Zürich, pp. 18-23 <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sbz-004%3A2007%3A133%3A%3A2294#2294>; (ultima consultaz. 10.05.2022); disponibile in pdf al link: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=-sbz-004%3A2007%3A133%3A%3A524> (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Deckert, R. (hrsg. von), 2005, *Gespräch mit Durs Grünbein*, in Idem, *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag: 189-212.
- , 2010, *Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, Dresden, Thelem.
- Döring, J., 1998, *Von den Nachgeborenen. Brechts Ballade Von den Seeräubern und Durs Grünbeins O Heimat, zynischer Euphon*, in: W. Delabar; J. Döring (hrsg. von), *Bertolt Brecht 1898-1956*, Berlin, Weidler 1998: 355-377.
- , 1999, *Großstadtlyrik nach 1989. Durs Grünbeins In Tunneln der U-Bahn und Bert Papenfuß' hunger, sucht & durst*, in: E. Schütz; J. Döring (hrsg. von), *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler: 95-118.
- Drost, J., 2010, *Europas neue Nomaden – Max Ernst zwischen Welterkundung und Vertreibung*, in «Jahrbuch für europäische Geschichte», 11: 139-159.
- , 2021, “Note per una biografia”. *Il gioco di Max Ernst con un genere letterario*, trad. E. Grazioli, in «Max Ernst. RIGA 42», cit: 332-348.
- DUDEN WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE: <https://www.duden.de/woerterbuch>
- Engelskirchen, M., 2014, *Zwischen Imagination und Geopolitik. Max Ernsts Europa nach dem Regen*, in «ALL OVER. Magazin für Kunst und Ästhetik» March: <https://allover-magazin.com/?p=1702> (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Ernst, M., *Etna* (1923), in (1996) *Max Ernst 1891-1976 da collezioni francesi e italiane*. Mostra realizzata dalla Galleria del Credito Valtellinese “Refettorio delle Stellite”

- e Jil Sander in collaborazione con il Centre Culturel Français de Milan 22 novembre 1996 / 9 febbraio 1997, Milano, Skira.
- , 1942, *Some Data on the Youth of M. E., As Told by Himself*, in «View» 2, no. 1, Special Ernst Issue (April): 24-30.
- , 1996, *Note per una Biografia estratte da Notes pour une biographie (1959) scritte da Max Ernst stesso e pubblicate in Écritures, Parigi 1970*, in *Max Ernst 1891-1976 da collezioni francesi e italiane*, cit.: 133-143.
- , 2021, *Oltre la pittura (1937)*, trad. I. Simonis e G. R. Morteo, in «Max Ernst. RIGA 42», a cura di E. Grazioli e A. Zucchinali, Macerata, Quodlibet: 54-67.
- , Lebel, R., 2021, *Conversazione con Max Ernst (1969)*, a cura di A. Zucchinali in «RIGA 42. Max Ernst», cit.: 81-92.
- Fimiani, F., 2006, *Larve d'immagini e segni*, in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palermo, Aesthetica Preprint. Supplementa. N. 19, dicembre: 71-77.
- Fioretos, A.; Grünbein, D., 1996, *Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen*, in «Akzente», 6: 486-501.
- Freud, S., 1940-1952, *Gesammelte Werke*, a cura di A. Freud et alii, 18 voll, Imago Publishing Co., London 1940-1952, dal 1960 Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag (GW).
- , *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“* (1907), GW VII: 28-125.
- , *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), GW VIII: 127-211.
- , *Das Interesse an der Psychoanalyse* (1913), GW VIII: 389-420.
- , *Enige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten* (1913), GW VIII: 429-439.
- , *Die Zukunft einer Illusion* (1927), GW XIV: 323-380.
- , *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), GW XIV: 419-506.
- , *Warum Krieg?* (1932), GW XVI: 11-27.
- , *Der Mann Moses und die monotheistische Religion (1938-1939)*, GW XVI: 101-246.
- Grimm, J. und W., 1886, *Deutsches Wörterbuch. Der digitale Grimm*. <http://dwb.uni-trier.de/de/>.
- Fischer, L., 1972, *Max Ernst. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Fuhrmann, R., 2019, *Dresdens Tor zum Himmel. Die erste aerodynamisch geformte Luftschiffballon und ihr Einfluss auf die Baugeschichte*, Dresden, Thelem Universitätsverlag und Buchhandlung.
- Galonska, C.; Elstner, F., 2007, *Gartenstadt Hellerau*, Chemnitz, Palisander Verlag.
- Grünbein, D., 1988, *Grauzone, morgens. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 1991, *Schädelbasislektion. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 1996, *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 1996a, *Mein babylonisches Hirn*, pp. 18-33, in Idem, *Galilei*, cit: 18-33.

- , 1996b, *Vulkan und Gedicht*, in Idem, *Galilei*, cit.: 34-39.
- , 1996c, *Drei Briefe. Brief über Dichtung und Körper*, in Idem, *Galilei*, cit.: 40-45.
- , 1996d, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maaßen hängen*, in *Galilei*, cit.: 89-104.
- , 1999, *Nach den Satiren*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (NdS).
- , 2001, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2003, *Ein Interview mit Durs Grünbein zu „Europa nach dem letzten Regen“* von Tobias Niederschlag (Sächsische Staatsoper Dresden): <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 10.05.2022).
- , 2005, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2009, *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , 2010, *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2010a, *Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik*, in D. Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte*, cit.: 15-51.
- , 2010b, *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2015, *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2017, *Zündkerzen. Gedichte*, Berlin, Suhrkamp: 59-77. Originariamente: Grünbein, D., *Das Photopoem*, hrsg. von B. Labs-Erhart, Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe 2015 (32 pp).
- , 2019, *Paraphrase*, in Idem, *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2020a, *Der Spiritus des Lebendigen*, in M. Eskin (hrsg. von), *„Schwerer werden, leichter sein.“ Gespräche um Paul Celan — mit Durs Grünbein, Gerhard Falkner, Aris Fioretos und Ulrike Draesner*, Göttingen, Wallstein Verlag: 13-51.
- , 2020b, *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2021, *Due forme di rievocazione: “Uno stretto”*. Testo inedito per gentile concessione del poeta: *Zweierlei Gedenken. Eine “Engführung”*. Traduzione e note di R. Maletta, in «Frontiere della psicoanalisi. La scomparsa della storia?» 2/2020, copyright 2021, Bologna, Il Mulino: 331-339. (Una versione in forma ridotta e con differenze contenutistiche e stilistiche, è uscita nella «Süddeutsche Zeitung» del 12.02.2021 con il titolo *Deutsche Erinnerung*: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/dresden-auschwitz-durs-gruenbein-1.5204574?reduced=true> (ultima consultaz. 12.05.2022).
- Konnertz, W., 1980, *Max Ernst. Zeichnungen – Aquarelle – Übermalungen – Frottagen*, Köln, DuMont Buchverlag.
- Lacan, J., 1986, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil.

- Leonardo da Vinci, 2019, *Trattato della pittura (Libro di pittura)*, Introduzione di R. Papa, Firenze, Giunti. (Codice Urbinate 1540 circa; prima pubblicaz. Parigi 1651).
- Lepenes, W., 2006, „*Bomben auf Dresden – Una am Himmelk der Rosenkavalier*“, in Idem, *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*, München, Hanser: 9-17.
- Lermen, B., 2002, *Zu Durs Grünbeins Poetik*. „*Unter der Schrift arbeitet der Nerv*“, in «Die Politische Meinung», Nr. 395, Oktober: 91-92, scaricabile in pdf al link: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=87758281-7e59-1968-6a-637cf3399a28&groupId=252038 (ultima consultaz. 10.05.2022).
- Masiero, R., 2019, *Atlantropa. Progettare il mondo: geopolitiche e imperi*, in «La Rivista di Engramma. EniWay», N. 169, novembre: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2019.169.0016> (ultima consultaz. 18.05.2022).
- Nietzsche, F., 1954, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882; 1886), in Idem, *Werke I-III*, hrsg. von K. Schlechta, Bd II, München, Hanser: 7-274.
- , 1954, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887-1888), in Idem, *Werke*, cit., Bd II: 761-900.
- Read, P., 2007, *French Surrealism and la démoralisation de l'Occident in 1932 and 2001*, in D. Gascoigne (Ed.), *Violent Histories: Violence, Culture and Identity in France from Surrealism to the Néo-Polar*, Bern, Peter Lang International: 29-46.
- Ribeiro, D. M.; Caquard, S., 2018, *Cartography and Art*, in J. P. Wilson. (Ed.), «The Geographic Information Science & Technology Body of Knowledge» (1st Quarter Edition): <https://gistbok.ucgis.org/bok-topics/cartography-and-art> (ultima consultaz. 22.05.2022).
- Richter, H., 1964, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, mit einem Nachwort von W. Haftmann, DuMont Schauberg Verlag, Köln 196. (Originariamente in Ernst, M., 1942).
- Rihm, W., 2003, *Wolfgang Rihm: Europa nach dem letzten Regen 11 Gedichte. Werkeinführung. Ein Interview mit Wolfgang Rihm zu „Europa nach dem letzten Regen“* von T. Niederschlag (Sächsische Staatsoper Dresden): <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/europa-nach-dem-letzten-regen-11008> (ultima consultaz. 10.05.2022).
- Rubin W. et alii, (Ed.), 1984, *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., New York, Museum of Modern Art.
- Russell, J., 1967, *Max Ernst. Life and Work*, London, Thames and Hudson.
- Spies, W., 1974, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln, Verlag DuMont Schauberg.
- , (hrsg. von), 1979, *Max Ernst. Retrospektive 1979. Katalog* (Haus der Kunst München, 17. Februar bis 29. April 1979; Nationalgalerie Berlin, 10. Mai bis 15. Juli 1979), München, Prestel-Verlag: 121-203.
- , 1982, *Max Ernst. Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, München, Prestel.
- , (hrsg. von), 1986, *Max Ernst. Frottagen*, Stuttgart, Gerd Hatje.

- , (hrsg. von), 2005, *Max Ernst. Leben und Werk*, Köln, DuMont.
- Stokes, C., 1983, *Surrealist Persona: Max Ernst's 'Loplop, Superior of Birds.'*, in «Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art» 13, N. 3/4: 225–34. <https://doi.org/10.2307/3780542> (ultima consultaz. 10.05.2022).
- Stravinaki, M., 2011, *Modernité préhistorique: techniques d'auto-imitation' et temporalités à rebours chez Max Ernst et Joan Miró*, in «Perspective. Actualité en histoire de l'art» 1/2011: 574-579. Ora disponibile anche online: URL: <http://journals.openedition.org/perspective/1053>; DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.1053> (ultima consultazione 12.05.2022).
- Waldberg, P., 1958, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur.
- Warlick, M. E., 2001, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin, University of Texas Press.
- Wildt, M., 2019, *Die Ambivalenzen des Volkes. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2022, *Zerborstene Zeit. Deutsche Geschichte 1918 bis 1945*, München, Beck.
- Zanucchi, M., 2005, *Das Diorama und der sarkastische Blick*, in «Weimarer Beiträge», 51, 2: 219-235.