



Enthymema XXXIV 2023

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Università degli Studi di Milano

Abstract – A partire dallo scritto poetico *Infanzia nel diorama*, il presente lavoro indaga il nesso tra fascinazione dello spettacolo, che presenta gli animali nel loro habitat ricostruito, e scrittura, quale perno attivo intorno al quale ruota la poetica dell'infanzia di Durs Grünbein rispetto al disincanto del mondo adulto. Alla luce dell'immedesimazione del fanciullo non ancora alfabetizzato con l'animale, si evidenziano paralleli tra il bambino e il mondo adulto – uno dei nonni aveva lavorato per anni al mattatoio di Dresda. La scoperta della scrittura, dovuta in parte al nonno paterno, porta il bambino a riscattare una idea del vero già espressa da Baudelaire: una rappresentazione dei vissuti interni al soggetto atta a *riparare*, nell'atto di scrittura, tutto quel dolore animale causato dall'uomo. Rivolgendosi, nel lettore, al bambino capace di compassione e di identificazione verso quelle creature che non hanno e non ebbero voce, Grünbein riscatta la sua e la nostra infanzia.

Parole chiave – Durs Grünbein; Diorama; Infanzia; Immedesimazione con l'animale; Vocazione poetica.

Title – *Diorama, Early Childhood, Writing in Durs Grünbein's Works*

Abstract – Starting from *Childhood in the Diorama*, this paper investigates the connection between the fascination of dioramas presenting animals in their reconstructed habitat and writing as the active pivot around which Grünbein's poetics of childhood revolves in relation to the disenchantment of the adult world. Parallels between the disillusioned grandparents – one of whom had worked at the Dresden slaughterhouse – and their not yet literate grandson are analysed in the light of the identification with the animal. Through poetic writing the child redeems an idea of truth and reality, already expressed by Baudelaire, as a representation of the internal experiences of the subject trying to repair all the senseless pain inflicted by man on animals. The way Grünbein addresses the child in the reader, capable of compassion and identification with those creatures, which had no voice and still have no voice, captures one of the most distinctive and structuring features of Grünbein's poetics.

Keywords – Durs Grünbein; Zoological Dioramas; Early Childhood; Identification with Animals; Poetic Vocation.

Maletta, Rosalba. "Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein". *Enthymema*, n. XXXIV, 2023, pp. 214-239.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/21615>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Università degli Studi di Milano

Noch hatte geographisches Wissen die Orte in mir nicht getrennt und wie Sternenhimmel auf Landkarten projiziert. In meiner Wald- und Wiesen-Topographie gab es nur fließende Grenzen, und was ich beeindruckt zur Kenntnis nahm, hatte zuvor sich Regeln des archetypischen Erinnerens gefügt.

(Grünbein, "Kindheit im Diorama" 121)

1. Introduzione

La prosa poetica "Kindheit im Diorama", pubblicata negli anni Novanta, si apre sulle innovazioni del XIX secolo. La riflessione intorno a una vera e propria archeologia del futuro detta il passo di un mondo che confonde merci e arte, natura e sogno collettivo. Proprio quest'epoca di fantasmagorie, fruibili pubblicamente, distrugge il "credo" in un'arte pedissequamente legata alla mimesi della natura. Per questo, assai significativamente, Grünbein conclude le sue incurSIONI tra sociologia e poesia alle origini del nostro presente con una citazione di Baudelaire.

Nel *Salon* del 1859, dopo aver criticato quei pittori che pretendono di ricalcare il paesaggio "dal vero", quest'ultimo sbotta nell'esclamazione che lo induce a esaltare la magia brutale e gigantesca dei diorami, capaci di procurare un'utile illusione.

Proprio perché manifestamente false, queste macchine di un sogno collettivo sono infinitamente più vicine al vero:

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers: Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. ("Salon de 1859" 338)¹

Trascurare di mentire, ritenere di produrre copie perfette della natura, aderirvi *in toto* crea l'equivoco di una verità sacralizzata, come pure di una mimesi esasperata sino alla più vieta banalità. La nostalgia per un mondo incontaminato sostanzia l'inganno che nutre le più ardite sperimentazioni tecniche, le cui ricadute sociali e civili impegnano Grünbein. L'incessante anamnesi, cui lo scrittore sottopone sé e il mondo circostante – sé nel mondo – si traduce in un linguaggio che non perde mai di vista Wittgenstein,² come pure le più recenti acquisizioni

¹ Benjamin inserisce l'originale francese nella Sezione *Q* del *Passagen-Werk*, dedicata al *Panorama* ([Q 4 a, 4] omettendo l'ultima frase sui paesaggisti, che abbiamo qui ripristinato: *Gesammelte Schriften* V 665, d'ora innanzi citate con la sigla *GS*, seguita dal volume e dal numero di pagina.

² Non dimentichiamo che il *corpus* grünbeiniano si costruisce intorno a una visione della parola poetica tutt'altro che unidimensionale e su una teoria del linguaggio, quale Wittgenstein propone specialmente

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

in ambito neuroscientifico, innestandovi quello scavo archeologico che conduce a Nietzsche e a Freud.³

Ed è per questo che l'esclamazione di Baudelaire sulla prossimità al vero del diorama in quel suo essere manifestamente falso, suggella una prosa poetica improntata a struggimento e a malinconia per via della sorvegliata attenzione che Grünbein dedica alla contemporaneità e alle sue trasformazioni: «Diese Dinge sind, weil sie falsch sind, dem Wahren unendlich näher ...» (“Kindheit im Diorama” 128).

Il saggio si conclude con il giudizio di Baudelaire, trasposto in lingua tedesca. Come Benjamin Grünbein omette l'ultima frase sui paesaggisti, ma i puntini di sospensione aprono al discorso su arte e artefatto.

Preceduto dalla poesia omonima, che in qualche modo lo compendia,⁴ “Kindheit im Diorama” pone il lettore dinanzi a sollecitazioni inaspettate e marcatamente ambivalenti, poiché a parlare nel poeta è per lo più il bambino che, nel lettore, si rivolge al bambino che questi fu, quando per la prima volta levò lo sguardo sui fenomeni.⁵

C'è una memoria arcaica della specie che continua a agire nel fanciullo, nel poeta, nel folle. Sono loro a dettare le leggi della realtà:

Diorama der Kindheit. Erste Bühne der Imagination, hyperrealistischer Ort, wo das Perlhuhn der Dampfmaschine begegnet, der Einbaum sich in die Szene der Mondlandung schiebt. Im kaleidoskopischen Tempo wechseln hier die Tableaus einer kindlichen Anthropologie. (*Schädelbasislektion* 153)

In questa spiegazione — posta in appendice al verso «Das Diorama der Kindheit ist mit den Bunkern versunken» della lirica “Inside out outside in” (*Schädelbasislektion* 42) — si delinea un esterno fortemente surdeterminato da una dimensione interiore, dove il pavone è identico alla macchina a vapore e la piroga è il mezzo per atterrare sulla luna. Scena iperrealistica che Grünbein, docente di Poetica alla Akademie der Künste di Düsseldorf, condivide con i Surrealisti.⁶ Passione appresa da Benjamin e dalla fantasia combinatoria di Leonardo e di Dante.⁷

nelle *Philosophische Untersuchungen* e nelle annotazioni sparse di *Über Gewißheit* (“Das Punktum des Gedichts” 95). Significativo che, a suggello del volume di prose del 2007 *Gedicht und Geheimnis*, su pagina bianca campeggi l'enunciato wittgensteiniano: «Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten» (191), accompagnato solo dal nome dell'autore. Trattasi di uno dei pensieri del *Nachlass*, risalente agli anni Trenta (14.12.1933).

³ Nel 2004 Grünbein riceve il Friedrich-Nietzsche-Literaturpreis des Landes Sachsen-Anhalt per il vigore del suo linguaggio, l'impressionante erudizione e il calibro di scrittore che varca i confini delle discipline e delle nazioni. In occasione del conferimento, il poeta pronunzia “Die Stimme des Denkers. Rede zur Verleihung des Friedrich-Nietzsche-Literaturpreises in Naumburg an der Saale, 27. August 2004”. Freud è una presenza costante nella produzione grünbeiniana; si vedano, quantomeno, “Rom im Traum” (179-181) e i molteplici riferimenti alla *Traumdeutung*, di cui è costellato *Aus der Traum (Kartei)*. Sulla valenza “archeologica”, che la parola acquisisce nel *corpus* grünbeiniano, si rimanda a Kocziszky.

⁴ Ristampata nel 2007 in *Strophen für übermorgen* (20).

⁵ L'infanzia non è per certo idealizzata in Grünbein. Si considerino le liriche della sezione “Variation auf kein Thema” nella raccolta del 1994 *Falten und Fallen* (25-29). La fascinazione che esercita il diorama va per altro distinta dalla «Zoologische Internationale» che l'autore descrive nelle ultime pagine di *Die Jahre im Zoo*, dove nella visita allo zoo predomina l'atmosfera lutulenta e ipocrita della RDT (366-371).

⁶ La spiegazione echeggia le associazioni fantasiose, e volutamente incongrue, che animano le opere e le scritture dei Surrealisti. A tal proposito si veda *Im Bauch der Wörter* nonché l'intervista “Die Lust am Gedicht ist immer da”, rilasciata a Arno Widmann nel 2020. Non va peraltro trascurato il fatto che, come ampliamento per il titolo del suo saggio sul Surrealismo del 1929, Benjamin abbia scelto la dicitura *Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (295).

⁷ Per gli intrecci con Dante e Leonardo mi sia concesso rinviare a due miei lavori: “Grünbein e Dante” e “Durs Grünbein. Un'idea di Dante 3D”.

2. Trionfo della parvenza

Date queste premesse, seguiamo l'andamento della prosa che prende avvio da considerazioni generiche e generali sulla moda di diorami, cosmorami, panorami ecc. e sulle ripercussioni di tali fenomeni di massa nella fruizione di un pubblico sempre più vasto e articolato:

Binnen weniger Jahrzehnte etablierte sich ein Markt, dessen einzige Ware, mit jeder technologischen Drehung verfeinert, das *Quidproquo* war: etwas das etwas anderes darstellte. Je nachdem raffiniert oder grob spektakulär, exotisch unwahrscheinlich oder täuschend echt, war es die flüchtige Erscheinung, die in diesen Jahren verkäuflich wurde. Geboten wurde, in allen seinen Aspekten, in jeder technisch manipulierbaren Form und längst inbarer Münze bezahlt, der Schein als solcher [...] ("Kindheit im Diorama" 117-118)

È il trionfo della parvenza (*Schein*) derivato dallo spirito della tecnica, talché l'individuo e la massa sono in sintonia con quella realtà pratico-operativa (*Wirklichkeit*) che è il *come se* di una riproducibilità potenzialmente inesauribile:

Von nun an war ein Leben ohne den Spiritismus der Scheinwelt, ein Bewußtsein unabhängig von Phantasmagorien undenkbar. Historisch liegt hier der Beginn einer Einstimmung in eine Wirklichkeit des *Als ob*, die ihren Einfluß sofort in alle Lebensbereiche ausdehnte, ihre Grenzen von Anfang an zu verwischen verstand wie der Traum, den sie im selben Zug kollektiviert. (118)

Alla cosa in sé si sostituisce una sua effigie e questo basta a soddisfare la voglia di ammirare oggetti e situazioni lontane, esotiche, pericolose in una vicinanza rassicurante che consola proprio perché funge da surrogato.

L'alta occorrenza di sostantivi e costrutti volti a denunciare la parvenza nella *Wirklichkeit* veicola i vissuti più intimi, quel *reale psichico* che Grünbein esplora da tempo in ogni sua espressione.⁸

In queste macchine dell'illusione collettiva rientrano diorami, panorami, cosmorami, ecc. ("Kindheit im Diorama" 118). È tuttavia al diorama zoologico che Grünbein riserva un ruolo particolare nella sua economia psichica di bambino e di poeta, proprio perché nell'epoca dell'immagine digitale e della realtà aumentata, esso risulta il più trascurato, il più dimenticato: «Eine der unscheinbarsten unter den Illusionsmaschinen» (118), lo definisce giocando sulla negazione di quello *Schein*, di quella parvenza, dove altre macchine dell'illusione eccellono:⁹

Anders als den rar gewordenen Panoramen oder Rundbildern begegnet man Dioramen oftmals noch in Naturkundemuseen, selten exponiert, meist auf halbem Wege zum Fundus, heruntergekommen auf den Status einer Vitrine. Gerade daß hier jeglicher Kommentar fehlt, die Inszenierung ganz auf eine Überwältigung des Blicks vertraut, muß das moderne Bedürfnis nach Didaktik enttäuschen. Die neuesten biologischen Lehren lassen sich damit ebensowenig illustrieren wie Quantenphysik mit einem Modell der Wattschen Dampfmaschine. Die bloße Erscheinung, eine Konstruktion des vorigen Jahrhunderts, genügt nicht mehr; die darwinistische Dramatik

⁸ Si vedano le seguenti strofe dalla lirica "Hälfte des Ohres", dall'ultima sezione di *Falten und Fallen*, raccolta del 1994: «[...] // Wie der Raum hinter dir zum Gedächtnis verengt, / Nach vorn sich erweitert und dich nicht kennt, / Als Diorama wiederkehrend mit jedem Augenblick. // Bio-Savanne; und alles Chaos wird integriert. / Aber die Sprachen greifen nicht wirklich zu. / Also weiter im Vers, tiefer ins Diagramm, / [...]» (123). Mi sono occupata di questi aspetti in "Tra poesia e psicoanalisi. Note sull'opera di Durs Grünbein".

⁹ Sullo sviluppo storico della seduzione dello sguardo e la musealizzazione della vita mediante le "macchine per vedere" cfr. Felfe (285-310).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

zählen Lebenskampfes, unauffällig auf eine Guckkastenbühne gebracht, ist zu wenig spektakulär. (119)

Le sequenze frastiche che connotano il fenomeno, volte a evidenziare l'anacronia, richiamano la sorte dell'artista della fame di Kafka, accantonato in una gabbia negletta dai visitatori che gli preferiscono lo spettacolo di una fiera palpitante di vita istintuale.

Eppure, il ferace interprete del futuro che sempre vigila in Grünbein prevede una rinascita del diorama zoologico, quando verrà il tempo di documentare le specie in via di estinzione:

Eine Renaissance, wie sie dem Dinosaurierpark [...] heute bereitet wird, ist für das Tierdiorama noch nicht in Sicht. Dabei läßt sich voraussagen, daß seine große Zeit zwangsläufig anbrechen wird ... dann nämlich, wenn es gilt, eine aussterbende Art nach der andern in ihrer typischen Erscheinung zu dokumentieren. Der Artentod ist die Zukunft des Dioramas, das als letztes Archiv Zeugnis ablegen wird für den verschwundenen Lebensraum und das vom Menschen verdrängte Tier. (119)

Il diorama assume qui i tratti del *Trauerspiel* benjaminiano. Un senso della fine ne accompagna la futura, inesorabile rinascita; è questa ambivalenza a fare del resoconto di una visita al Museo di Scienze Naturali nella metà degli anni Sessanta una prosa poetica.

3. Dinanzi ai diorami del Museo di Scienze Naturali

Ha così inizio una ricognizione del diorama con animali alla luce di un'infanzia prescolare, trascorsa tra la Sassonia e la Turingia, nelle estati di Gotha (119), dove il nonno paterno presiede alle visite al museo. Ricognizione giocata su due prospettive: quella dell'adulto disincantato e quella del fanciullo, rapito dallo spettacolo (121).¹⁰

Nel tornare ai luoghi dell'infanzia Grünbein pare attenersi al wordsworthiano «The Child is father of the Man» e a quell'auspicio che suggella la lirica del 1802:

The Child is father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.¹¹

Dinanzi ai diorami il fanciullo costruisce il proprio mito personale, un romanzo familiare che accompagna l'adulto poeta. Interessa qui rilevare la presenza di due temporalità psichiche: quella del nipote e quella del nonno il quale, benché prodigo di spiegazioni terminologiche, permane nella consapevolezza di assistere a uno spettacolo al di là del vetro:

¹⁰ Sulla poetica dell'infanzia, quale nucleo strutturante l'opera grünbeiniana, si veda Eskin: «[...] Kindheit als pulsierender Herzschlag der Lebens-Poetik Grünbeins, als Organisationsmotor seines Dichterdaseins, der in seiner Wirkung wiederum nicht umhin kann, aus der Poetik gleichsam wieder ins Leben zurück zu schwappen und unser landläufiges, allgemein menschliches Verständnis der Kindheit von Grünbeins dichterischen Stoffwechselprozessen nicht unaffiziert zu lassen» (*Descartes der Metapher* 266). Per una lettura socioculturale dell'infanzia in Grünbein cfr. Kandziora, in particolare cap. V (332-362), dove l'autore istituisce un parallelo tra *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* e *Die Jahre im Zoo*.

¹¹ Composta nel 1802, nota come "My Heart Leaps Up" ovvero "The Rainbow", la lirica di Wordsworth venne pubblicata nei *Poems* del 1807. Singolare come Grünbein chiuda "Verfrühte Heimkehr" (*Äquidistanten* 161-162) proprio con Wordsworth: «Aber deine und meine / und William Wordsworths' Kindheit ist aus» (162). Questi versi figurano quale esergo nella «nona immersione» – "Libration. Zur Poetik der Kindheit" (263-298) – da Eskin dedicata all'infanzia in Grünbein (*Descartes der Metapher* 263).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Es mußte ja jede Einzelheit stimmig sein, ein Bruch wäre dem kindlichen Sachverstand sofort aufgefallen. Dabei wußte ich über tropische Pflanzen so gut wie nichts, hörte manche der Tiernamen zum ersten mal, dankbar für Großvaters Lexikonkenntnisse. [...] Der Unterschied zwischen ihm und mir lag nicht in der Aufmerksamkeit für Details, in mehr oder weniger romantischer Freude; es war die Aufnahme des Ganzen, an der die Geister sich schieden. Was für ihn unumkehrbar jenseits der Glasscheibe blieb, eine Spiegelung wie Dürers Rasenstück, war für mich ein Teil des Diesseits, an dessen Begehung ich nur durch eine Barriere gehindert wurde. ("Kindheit im Diorama" 120-121)

La differenza tra nonno e nipote è tutta giocata sull'illusione e sull'abbandono della stessa da parte dell'adulto. Il presente storico immortala uno spettacolo che trascende lo *hic et nunc* per tornare al primo giorno della creazione:

Man muß sich nicht rühren, alles steht still, man belauscht, selber bewegungslos, das verharrende Tier und mit ihm den frühesten Schöpfungstag. Der am Felsenrand festgewachsene Adler, das ewig grasende Antilopenpaar, der in fortwährender Wachsamkeit erstarrte Löwe: in solchen Gestalten zeigt sich das Transhistorische, auf den Fresken der Pharaonen wie im Gedächtnis des Kindes. (126)

Tra l'adulto (il nonno) e il poeta funge da tramite – in quella dimensione trans-storica (126) che connota il *corpus* grünbeiniano –¹² la *imago* del fanciullo, preistoria personale le cui vestigia rivivono nel diorama prima che la *ratio* dell'adulto si imbatta nella finzione di una scena artatamente manipolata per eternarsi. Né può mancare l'allusione alle osservazioni di Nietzsche sull'animale (126) legato al piolo di un eterno presente nella II delle *Unzeitgemäße Betrachtungen* – "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" (250) – nonché il velato riferimento all'aperto dell'*VIII Elegia* rilkiana.¹³ Sono accostamenti che, nel contesto dato, mi limito a suggerire, ma che inseriscono l'opera e la ricerca grünbeiniane in un profilo europeo di statura mondiale, inevitabilmente consapevole del proprio passato.

Il visitatore rivive la sua storia, allucina il proprio passato tanto breve rispetto a quello degli animali estinti e, una volta di più sempre e solo in frammenti, gli cade in mano il paradiso perduto. Gli spetta e gli compete come parata di cadaveri ben paludati di vita mediante tassidermia: «Die wechselnden Schauplätze hinter Glas, konzentrierte Tableaus typischer Natur der fünf Kontinente: sie entsprachen genau dem *kombinatorischen Bewußtsein* eines Kindes, das dabei war, sich die Welt zu erobern» ("Kindheit im Diorama" 122 – c. m.).

Il riferimento al fanciullo che deve conquistare il mondo mediante quel procedere per *analogon*, tipico della fantasia creatrice, nutre una coscienza combinatoria non ancora ortopedizzata da distinzioni e catalogazioni.

Eppure questa sete di conquista — per il singolo tutta giocata sul *Bemächtigungstrieb*, strutturante il processo di crescita — è contemperata dall'amara riflessione che il desiderio di una purezza della natura altro non sia che il rovescio dei sogni di conquista dell'era industriale:

Jenseits des Todes scheint ihre [*der Tiere* – R. M.] Ausstrahlung sich in nichts mehr von der der Kunstblumen und bronzenen Tierdenkmäler zu unterscheiden. So wird im fatalen Bild der *nature morte* den Wunschtraum unberührter Natur, Kehrseite aller Welteroberungsanstrengungen im industriellen Zeitalter. Ist es zuletzt nicht gerade seine *Unerfülltheit*, die sich in den verzauberten Schaubildern als Geheimnis verlorener Utopie niederschlägt? ("Kindheit im Diorama" 125-126)

Seguono ulteriori riflessioni sul diorama che nasce solo quando la natura viene storicizzata. L'apporto di Darwin è fondamentale per la rappresentazione di un cosmo non più ridotto a

¹² Sulla dimensione trans-storica in Grünbein si veda Jürgens.

¹³ «Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang» (30-32).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

gabinetto degli orrori o a catalogo di bestiari, determinando la nascita di un vero e proprio *epos* della zoologia.

Inoltre, con l'avanzare delle tecniche di conservazione e con la precisione nella riproduzione del dettaglio, l'illusione prodotta dal diorama si perfeziona: «als Illusion idealtypischer Wildheit auf engstem Raum» (127).

Nelle cornici che racchiudono il mondo delle più sfrenate fantasie di conquista, e che nel fanciullo destano stupore e meraviglia, la dimensione micrologica culla il sogno di un mondo ricalcato dall'uomo sulla natura ma inevitabilmente morto, inerte, privo di sollecitazioni per l'universo fantasmatico. Nel mondo effettuale della *Wirklichkeit*, divorato dalla parvenza quale unica attestazione di autenticità, l'umano crea i propri sogni distruggendo e creando distrugge quegli stessi sogni.

Questa *impasse*, pari a un'ingiunzione paradossale, costella tutta la produzione di Grünbein. All'uomo grünbeiniano non resta che «organizzare il pessimismo» – per dirla con Benjamin (“Der Surrealismus” 309), ovvero ripetersi, con Heiner Müller, che l'ottimismo è mancanza di informazione (Grünbein, “Bogen und Leier” 117).

Ed è davanti ai diorami del Natural History Museum di New York che si rifugia l'autore di “Manhattan Monolog”, per sfuggire al rumore e alla confusione di una metropoli iperattiva nell'inerzia di ogni fantasticheria: «Hier kam alles zusammen, was diese Stadt mir bedeutete, ihre ganze ethnographische und zoologische Emblematis, die Völkerschaften und ihre Lebensräume, die Tierfamilien *auratisch* im Diorama, Spuren der ersten Siedler ebenso wie das Skelett des Brontosauriers» (134 – c. m.).

Tutti schierati e presentati nell'ordine darwiniano, in un insieme tanto assurdo quanto il pensiero di un ingresso ordinato in paradiso: «Zusammengenommen war das Ganze so absurd wie der Traum vom geordneten Einzug ins Paradies. Und doch hatte, für jeden Besucher sichtbar, sein eigenes Ende überlebt [*sic*] das vermeintliche Ende aller amerikanischen Mysterien» (135).

C'è un lavoro del lutto che dà conto del fascino del diorama anche nell'era dell'uomo digitale: «Erst was sein eigenes Ende in Sicht hat, kann eines Tages *dioramisch* in Erscheinung treten» (“Kindheit im Diorama” 127 – c. m.). Qualcosa deve finire per poterne elaborare la mancanza. Si deve perdere l'oggetto del desiderio, dell'illusione, della fantasia per ricuperarlo sul piano della poesia e celebrarlo nella parola.

Per Grünbein adulto i diorami emanano un fascino «auratisch» (“Manhattan Monolog” 134) che manca alle attuali rivisitazioni dei panorami. Questi si presentano come l'esatto opposto della *Unerfülltheit* (“Kindheit im Diorama” 126) che, dando sfogo alla malinconia, il poeta incontra in quelli.

Nella breve premessa alla raccolta di saggi *Galilei vermisst Dante's Hölle* edita nel 1996, Grünbein riconosce come, all'indomani della caduta del Muro di Berlino, l'impatto con un altro ordine sociale, politico, economico lo abbia messo di fronte a un «Geheimwissen» (9) che probabilmente gli sarebbe bastato per il resto della vita (9-10). Non senza rilevare limiti e *impasses* di questo sapere segreto, di cui aveva sete proprio perché a lungo gli era stato celato.

Se, come l'autore conclude con Benjamin, la memoria è il teatro del passato, questo passato, così carico di vissuto per un figlio della RDT, si imbatte nel «capitalismo artista» di cui parlano Lipovetsky e Serroy. Finalmente libero, Grünbein constata come oblio e amnesia nutrano l'estetizzazione di un'economia iperliberista che non conosce limite: «Nur in Dresden (oder irgendwo in den USA) ist ein Märchenwunsch wie der nach einer neuen Frauenkirche überhaupt denkbar. Animation, das ist hier gleichzeitig der Zaubertrick am Computer wie die Belebung der Steine aus dem Geist des Lokalpatriotismus» (“Chimäre Dresden” 151).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Il lavoro di rimozione del passato nazionalsocialista e del socialismo realizzato lascia posto a un'euforia che si proietta al di qua e al di là di ogni utopia, di cui come noto Grünbein diffida.¹⁴

Tornando ai luoghi dell'*infantia* in "Chimäre Dresden" (145-151) – inserito nella stessa raccolta di "Kindheit im Diorama" – il poeta è alla ricerca di un passato sconfessato¹⁵ dal *device*, protesi dell'uomo auto-creato. Il funzionamento *on / off* della società iperliberista impone di vivere solo dell'istante e nell'istante algoritmicamente calcolato.

Potremmo definirlo il carnevale delle utopie, se pensiamo ai panorami di Yadegar Asisi che simulano la Dresda barocca e fanno rivivere il brivido della notte del 13 febbraio 1945.¹⁶ La versione 5.0 della società dello spettacolo di Debord si specchia nella propria realtà aumentata.¹⁷

In questo senso mi pare utile contrapporre ai diorami di Grünbein i panorami dell'architetto Yadegar Asisi. Nel Panometro di Dresda,¹⁸ appositamente restaurato e adattato, questa spettacolarizzazione della vita che fu esclude la dilazione indispensabile per rappresentarci l'oggetto e il mondo, dopo che ne abbiamo elaborato impressione e impatto in quel processo di interiorizzazione psichica che Freud individua nella *Nachträglichkeit*.¹⁹

4. Tra diorami e ologrammi: verità del verisimile

Se *Dresden im Barock*, mappe e cartine alla mano, ricostruisce la Firenze sull'Elba con le arti magiche dell'universo digitale, *Dresden 1945*, inaugurato in occasione dei settant'anni dal bombardamento della capitale sassone, elargisce a piene mani quel gusto del brivido che, lavorando sugli ologrammi, pare inverare la città-luna park della *X Elegia* riliana.

Dare l'illusione di essere dentro le cose è proprio l'opposto di quell'essere tutt'uno con le cose, che è la poesia dell'*infantia*. Contrasto più marcato non potrebbe darsi con l'operazione, senza dubbio allettante, dell'architetto Asisi, perfettamente in linea con lo sviluppo tecnologico contemporaneo.

Ho chiamato in causa il lavoro di Asisi al Panometro di Dresda a che la riflessione di Grünbein su infanzia e diorami – e quanto la attraversa – risalti in maniera ancor più evidente come un "saperci fare" (Lacan 27-46) con quella che Paolo Virno chiama «incombenza dell'infinito» all'epoca dell'«impotenza contemporanea». Impotenza che «fa tutt'uno con una

¹⁴ Si veda, tra i più recenti, "Mailänder Rede. Mailand – Der Bahnhof – Die Freiheit".

¹⁵ Intendo sconfessione nel senso della *Verleugnung* freudiana, particolarmente attiva nel feticismo ("Die Ichspaltung im Abwehrvorgang"). Di tale accezione del feticismo si tratta anche a livello di società dello spettacolo digitale.

¹⁶ Per i due panorami di Dresda si rimanda al sito come pure ai link alle opere di Yadegar Asisi, segnalati in bibliografia. Per le pubblicazioni si veda *DRESDEN. Ein Spiegel europäischer Geschichte: 360°-Panorama von Yadegar Asisi*. Confezionato in edizione bilingue, il booklet contiene una guida alla storia della città di Dresda e ai due panorami con saggi illustrati e interviste all'autore.

¹⁷ Sul sito della European Commission per la promozione dell'industria 5.0 è consultabile il report: *Industry 5.0 - Towards a sustainable, human-centric and resilient European industry*. In questo senso anche lo zoo di Dresda, quale «Märchenbühne» che accoglie – mediante la tanto virtuosa quanto ipocrita bugia di un "benvenuti" (*Die Jahre im Zoo* 367 e ss.) –, è diverso dall'avvolgente mutazione antropologica in cui siamo immersi. Richiamandosi alle anamnesi foucaultiane, Kandziora (416 e ss.) individua nelle descrizioni che Grünbein inserisce in *Die Jahre im Zoo* (413-425), una dialettica sociale che il processo di globalizzazione e omogeneizzazione, attualmente in corso, pare aver superato.

¹⁸ Per un approfondimento sul panometro di Dresda rimando alle risorse disponibili ai seguenti indirizzi: <https://www.panometer-dresden.de/> e de.wikipedia.org/wiki/Panometer_Dresden (ultimo accesso: 4 agosto 2023).

¹⁹ Si delinea un mondo della pura parvenza, che si colloca agli antipodi delle riflessioni baudelairiane sul vero nel falso. Tale mondo è ben tratteggiato da Grünbein in "Transit Berlin" (specialmente 142-143).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

amministrazione accorta e febbrile della potenza, che però della potenza interdice l'uso, ossia l'attuazione» (83).

Per la nostra contemporaneità Virno conia l'ossimoro «paralisi frenetica», a mio modo di vedere apparentato con l'oraziana *strenua inertia* dell'epistola a Bullazio (*Epistole I, XI*, v. 28, p. 452).²⁰

A questi ingorghi della rammemorazione Grünbein reagisce con un impegno pluridecennale e un'altrettante incessante analisi degli assetti geoeconomici e geopolitici contemporanei:

Phänomenologisch gesehen, ist das Diorama im wahren Wortsinn eine *Augenweide*, in der beides, Schaubild und gespiegelter Naturausschnitt, in einer Totale verschmelzen. In seinem Illusionsraum vollendet sich der Schein des Natürlichen als perfekte Erinnerung an Natur. Indem Montage, obgleich als Mittel hier angewandt, als Prinzip unsichtbar bleibt, hilft sie, mit dem Wahrscheinlichen zu spekulieren. ("Kindheit im Diorama" 123)

«Speculare con il verisimile» significa accogliere la necessaria menzogna dell'arte, popolata di fantasmi e proiezioni di ciò che mai fu nell'effettuale, e proprio per questo capace di nutrire il *reale psichico* del fanciullo, padre dell'uomo che scrive.

Speculare con il verisimile significa screditare l'origine unica e totalizzante. Come non pensare a Adorno, il cui maglio *kulturkritisch* affonda nella realtà statunitense dei tardi anni Quaranta del secolo scorso?²¹

All'epoca del flusso ininterrotto delle immagini e di un'incessante richiesta prestazionale l'arte può trattenere la caducità e la *vanitas*.²²

La rammemorazione del fanciullo precipita e sedimenta nello stile del poeta che ne cattura il ricordo mai programmabile, mai geolocalizzabile. Insuffla la vita nei quadri dioramatici che si animano.

Alla spettacolarizzazione 3D di *Dresden 1945*, con relativo booklet, risponde *e contrario* l'idea del diorama, che per Grünbein contestualizza il rapporto *Natur / Kultur* nella relazione adulto / bambino:

Der Naturalismus als Gesamteffekt folgt aus der bruchlosen Gruppierung plastischer Einzelheiten: jeder Zentimeter ein Imitat und das Ganze *wie aus dem Leben gegriffen*. Das Biotop kehrt im Diorama wieder als Genreszene. Der draußen verlorene Raum als gefrorene Bühne, auf der Tiere und Pflanzen wie verzaubert einen Augenblick innehalten. Erst bei längerem Hinschauen beginnt man zu ahnen, daß dieser Augenblick ewig währt. ("Kindheit im Diorama" 123)

Il mondo del verisimile sopravvive nel diorama che nei secoli scorsi nutrì l'immaginario collettivo, ora colonizzato dalle nuove tecnologie. Prolunga l'istante immortalato sino a una parvenza di eterna durata. Più lo si osserva, più si riceve l'impressione che il battito di ciglia, che accompagna lo sguardo (*Augenblicke*), sia consegnato all'eternità.

²⁰ Così Virno: «[...] il tenersi pronti, tratto fisiognomico dell'impotenza accampatasi nel capitalismo maturo, si prolunga indefinitamente perché non è specificabile in anticipo l'azione alla quale occorre tenersi pronti. La natura stessa della performance esige una concentrazione adamantina, esente da cause e da scopi, simile per molti aspetti a quella cui ambiscono gli esercizi spirituali dei mistici» (105-106).

²¹ «Welch einen Zustand muß das herrschende Bewußtsein erreicht haben, daß die dezidierte Proklamation von Verschwendungssucht und Champagnerfröhlichkeit, wie sie früher den Attachés in ungarischen Operetten vorbehalten war, mit tierischem Ernst zur Maxime richtigen Lebens erhoben wird» (*Minima Moralia* 69). E come dimenticare *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie?* Per un'acuta analisi socioculturale della funzione del diorama in Grünbein si rimanda a Zanucchi, il quale, assai opportunamente e a più riprese, cita, tra molti altri, Adorno-Horkheimer nonché Adorno (*Minima Moralia; Noten zur Literatur, Ästhetische Theorie*) e Benjamin.

²² Per questa inarrestabile accelerazione delle società a capitalismo digitale si vedano le feraci riflessioni di Wolf.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Il diorama è e al tempo stesso già più non è il mondo magico del fanciullo. Possiede una valenza didattica ma pure profondamente etica. È come se permettesse all'arcaico di emergere dalle nebbie dei tempi: «Das Diorama war der zu öffnende Sesam, in dem die Erinnerungen als geographische Urmotive gespeichert lagen» (123).

Il diorama nutre e, al tempo stesso, tradisce il sogno di una natura incontaminata, quale anelito alla conquista del mondo da parte dell'essere umano. Un desiderio che non giunge a compimento e non viene saturato, poiché esiste un risvolto che dissolve ogni idealizzazione. Esso riposa sull'ambivalenza che informa il testo di Grünbein dall'inizio alla fine:

Das Diorama unterhält mit dem Studium des einstmaligen Lebendigen, indem es dessen versteinerte Form glorifiziert wie der Insektenkasten die Schönheit durchbohrter Schmetterlinge. Verloren ging damit, was an ihm inkommensurabel war, das nervliche Feuerwerk und der Bewegungsreichtum der Tiere, die farbliche Leuchtkraft der Pflanzen. Daß sie nicht mehr sterben, nicht mehr verwelken können, ist die Voraussetzung für ihren Platz in der Vitrine. (125)

L'adulto riflette sul declino di un mondo che tanto affascino il fanciullo e torna alle condizioni della nascita di quella che Codeluppi definisce "vetrinizzazione sociale".

A ciò si aggiunge la situazione odierna, dove l'emergenza climatica, il passaggio dall'antropocene al tecnocene stanno risemantizzando figure dell'immaginario che hanno accompagnato l'infanzia del Novecento:

Vielleicht wird erst heute, mit dem Abstand ungeheurer Verwüstungen der Erde, die Trauer erkennbar, die hinter der Magie des Dioramas bereitlag. Dessen stille Feier des Augenblicks ist das *memento mori* einer Natur vor der Ankunft des Menschen. Erst was sein eigenes Ende in Sicht hat, kann eines Tages dioramisch in Erscheinung treten. (127 – dioramisch c. m.)

Abbiamo visto con quali suggestioni Grünbein descriva i diorami dell'American Museum of Natural History di New York. Sono le grandi famiglie animali, dalle quali ci si è accomiatati.

Come già per Benjamin anche per Grünbein, nato e cresciuto a Dresda, arte e artefatto mantengono un fascino barocco.

La maestosità dell'American Museum, dove il poeta si rifugia per sottrarsi alla calura e alla frenesia newyorkesi, riproduce alla perfezione le famiglie animali estinte:

Ihre Schönheit beziehen die künstlichen Welten des Dioramas aus der Vision des Untergangs ihrer realen Vorbilder; sie erscheint, wenn die Geschichte an diesen Stationen vorüberging und der Rückblick sie als abgeschlossen dem Panorama zuweist. Welcher Abendglanz über solchen Momenten liegt, zeigt sich selten so majestätisch wie in den Sälen des American Museum of Natural History in New York. In seinen Großdioramen wurde zum letzten Mal mit allem Aufwand die Verbeugung vor den abgedankten Tierfamilien betrieben. Hier sind sie alle in nie dagewesener Pracht und Ausstattung versammelt, deponiert im Herzen der Metropole. [...] Den Besucher, aus den Straßen New Yorks hierhergeflüchtet, empfängt die kühle Luft eines Mausoleums, die lautlose Musik eines planetarischen Requiems. (127-128)

Ciò che distingue il diorama è allora proprio la capacità di mettere in scena il lavoro del lutto. La *Trauerarbeit* è il *memento mori* di una natura prima dell'apparizione dell'essere umano, ma che solo l'umano ha necessità di rappresentarsi.

Nelle sale dell'American Museum of Natural History di New York le grandi famiglie animali, oramai estinte, testimoniano per sempre di una presenza che fu. Protagonista assoluto, il

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

visitatore torna a sognare i suoi propri inizi e quelli del cosmo: «Vor den Schaukästen wird er für Stunden zum analytischen Träumer, der in den Archiven der Tierwelt seine kleine Vergangenheit halluziniert. Noch einmal fällt ihm in Bruchstücken das verlorene Paradies zu: als Parade der wohlpräparierten Kadaver» (128).

La funzione didattica e “trans-storica” del diorama documenta un passato della vita sul pianeta per immettere a una riflessione critica e a una difesa della fantasia.²³ Per contro il panorama odierno è appiattito sul cortocircuito affettivo-emozionale, che comporta un ulteriore passaggio rispetto alla “vetrinizzazione sociale” della vita.

L’evaporazione della prospettiva storico-critica avviene attraverso la spettacolarizzazione di un dolore privato di gruppi sociali in nome di una immersione in epoche passate, rese anodine da un’istantaneità costellata di *trigger warning* e ipersemplicizzazioni. Per quanto fedelmente riprodotte, quelle scene spettrali, diafane e traslucide risultano affatto prive di *genius loci*.²⁴

Nel panorama che ci presenta la Dresda barocca, meticolosamente ricostruita in base a documentazione e booklet di accompagnamento; in quello che ci mostra la distruzione della città con tanto di effetti speciali che simulano il bombardamento a tappeto nella notte del 13 febbraio 1945, c’è il brivido di un sensazionalismo che elude qualsivoglia elaborazione *a posteriori*.

Se il diorama celebra la vita che è stata e ne reca testimonianza, l’odierna rivisitazione del panorama abbacina mediante un’effervescenza di immagini che camuffano la perdita sconfermando il lavoro del lutto.²⁵ Bruciando ogni latenza tra vero e verisimile, il panorama spaccia una vita fittizia per verità esperita, patita, intensamente vissuta e, per la sua natura altamente tecnologizzata, rende questa assolutizzazione intrusiva del “come se” perennemente ripetibile, poiché indistruttibile.

Il panorama odierno è figlio dell’ologramma, a sua volta figlio del simulacro.²⁶ Sollevando dalla fatica della rammemorazione, il panorama ottunde ogni processo immaginativo saturandone l’origine nella simulazione di una onnipotenza auto-creazionista.

Merita ricordare che ogni parte dell’ologramma contiene l’intera informazione. Anche se lo tagliamo in due, la parte racchiude sempre il tutto. «Das Ganze ist das Unwahre», constata Adorno nei *Minima Moralia* (55) e la poetica grünbeiniana – legata alla città natale, all’infanzia, alla storia della Germania – è forzosamente scempia, dilacerata, frammentata.²⁷

L’ologramma, che insiste nelle attuali rivisitazioni dei panorami, è l’intero senza resto: esclude ogni riflessione sul passato simulandone l’attivazione. L’oggetto è una protesi, proiezione di desideri superfetati, indotti dalla società del consumo: nulla si crea, nulla si distrugge. Tra *trigger warning* e omogeneizzazione dell’immaginario, c’è solo spazio per la credenza veridificata dal funzionamento macchinico.

²³ Si legga, a tal proposito, l’intervista rilasciata da Grünbein a Konstanze Caysa: “Kultur und Transzendenz”, di cui la I Parte – “Rückkehr vom Mond. Vergesst die Erde nicht! Interview mit Durs Grünbein am 21. Juni 2015, bezeichnenderweise in Paderborn, also hinter dem Mond und auch noch im Hotel Nachtigall” – ebbe luogo nel giugno 2015.

²⁴ Uno degli esempi più penetranti di *genius loci* in Grünbein è “Der verschwundene Platz”. Datato maggio 1999, il saggio venne pubblicato nel volume del 2003 *Warum schriftlos leben?* (94-110), indi ripreso, senza modifiche, nella raccolta del 2005 *Antike Dispositionen* (279-291).

²⁵ Sempre sul registro della freudiana *Verleugnung*, di cui alla nota 15.

²⁶ «Le simulacre n’est jamais ce qui cache la vérité – c’est la vérité qui cache qu’il n’y en a pas. Le simulacre est vrai» Così Baudrillard (9).

²⁷ Sono resti, frammenti, schegge di fuoco, cenere, lapilli che Grünbein riconosce per la prima volta a Ercolano e Pompei (“Vulkan und Gedicht”) per poi ritrovarli negli *ostrakoi* (*recte* ostraka) (“Mein babylonisches Hirn” 26) come li chiama nel 1995 pensando a Saffo. Quattro anni dopo pubblica la lirica “Ostrakon Dresden 1284” nella raccolta *Nach den Satiren* (217). La spiegazione che Grünbein dà di questi cocci di parole consiste nel permanere del poetico nel tempo dell’uomo oltre l’uomo e la sua caduca esistenza (“Skizze zu einer Psychopoetik” 41-43).

5. Tra nonno e nipote: illusione / delusione / disillusione

Ci vorrà del tempo perché sorga un nuovo pensiero critico intorno all'immaginazione creativa; per questo l'illusione del fanciullo davanti ai diorami è necessaria tanto quanto la disillusione del nonno la quale, nell'accezione winnicottiana, è altro dalla delusione. Dismettere il *ludus* presuppone la capacità di entrarvi per creare/trovare²⁸ nuove realtà immaginifiche, nuovi miti.

Come dice il suo etimo, la de-lusione induce a uscire dal gioco tra le istanze psichiche, che costituisce il fondamento di ogni processo creativo. La delusione²⁹ chiama pertanto in causa il consumo continuo e compulsivo di oggetti sempre nuovi perché superfetati. Prodotti effimeri e sempre risorgenti, tanto onnivori quanto inconsumabili dacché mai internalizzati.

Alla luce della triade winnicottiana illusione / delusione / disillusione torniamo alle interazioni tra nonno e nipote che abbiamo lasciato nelle sale del Museo di Scienze Naturali a Gotha.

Il bambino non ancora alfabetizzato ("Kindheit im Diorama" 120), accompagnato dall'adulto, non vede l'ora di soddisfare quella sua prima mania dei diorami con animali, incentrata su una consapevolezza ancora tutta «combinatoria» (122).

Mentre il nonno, col gesto tipico degli anziani, snocciola alla cassa le monetine per il biglietto di entrata, ecco già il fanciullo davanti a scenari che lo assorbono facendogli dimenticare spazio e tempo:

Vor mir dehnte sich, *zum Greifen nah, eine unermessliche Ferne*, die ich offenbar lange schon kannte, aus Erzählungen, Träumen und undeutlichen Erinnerungen. *Meinem niedererkennenden Blick* war sie genauso real wie der Stadtpark draußen oder der Thüringer Wald. Was für Großvater allenfalls eine Kopie war, ein Stück Dschungel, täuschend echt imitiert und etwa so interessant wie die Schaufensterauslage in einem Pelzgeschäft, war mir *unmittelbar* mit der Natur draußen identisch. (120 – c. m.)

Con un gesto il nipote mette in guardia il nonno dalla tigre o dai cinghiali che stanno per attaccarli. Senza soluzione di continuità una savana rovente si alterna alle regioni artiche. Tale immediatezza costituisce la pura immanenza dell'infanzia e, per quanto oggi ne sappiamo, della nostra identificazione proiettiva con l'animale. Qui è tutta giocata sulle coppie vicino / lontano – assenza / presenza, combinate in funzione chiasmica dalla fantasia immersiva del bambino.

Per il nonno, che rimane al di qua del vetro, siamo nell'epoca della riproducibilità dell'opera e della natura; per il bambino, che diverrà padre dell'uomo Grünbein, siamo nell'*auraticità* (130), dove natura e suo artefatto sono indissolubilmente legati in quell'alternanza di presenza assente e di assenza presente che anima il mondo della fantasia e della fantasmagoria.

²⁸ Nel capitolo quinto di *Playing and Reality* (1971) Winnicott sviluppa questa funzione creativa indispensabile alla vita psichica dell'*infans* come pure al successivo processo di crescita. Cfr. "Creativity and its origins" e l'ulteriore ampliamento nel capitolo nono, "Mirror-Role of Mother and Family in Child Development".

²⁹ Per la messa in gioco di questi aspetti merita ricordare che per Winnicott lo sviluppo non va verso una fase di delusione, bensì di disillusione. La delusione implica un passaggio repentino da una situazione magica a una situazione di mancanza e deprivazione. La disillusione è invece il percorso seguito da una madre che accompagna il suo bambino nell'abbandonare spontaneamente la condizione, in cui è egli stesso a creare il bisogno e l'immediato soddisfacimento, per iniziare a accettare l'idea che esista un oggetto diverso da sé, fuori di sé e con il quale entrare in relazione. Il passaggio dall'illusione alla disillusione deve procedere in maniera graduale. Si veda il primo capitolo di *Playing and Reality*, "Transitional Objects and Transitional Phenomena". Sul ruolo della disillusione si veda "Interrelating apart from Instinctual Drive and in Terms of Cross-identifications". Se il passaggio dall'illusione alla disillusione è troppo brusco, si verifica la delusione che comporta esiti psicopatologici dello sviluppo affettivo e cognitivo: cfr. "La difesa maniacale".

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

A questa alternanza – appresa con Benjamin e da Baudelaire – resta fedele Grünbein, il quale sa con Celan che anche l'eternità invecchia.³⁰ La caducità è il bene-dire della poesia che, in questo rilancio del transgenerazionale tra nonno e nipote, mette in scena la *vanitas* nell'istanza poetica in grado di governare il gioco.³¹

Soffermiamoci ora sulla struttura chiasmica che origina dai sintagmi *zum Greifen nah e eine unermessliche Ferne* (120): nel nipote non ancora alfabetizzato, per il quale il nonno trova i nomi alle cose, quanto immediatamente prossimo convive con una incommensurabile lontananza. È la coscienza combinatoria (122) a sostanziare l'«antropologia bambina» connaturata al diorama: il fanciullo frequenta quelle lontananze incommensurabili – che gli derivano dai racconti, dai sogni, da ricordi indistinti – come fossero a portata di mano.

Del resto, se ci atteniamo alla definizione di Benjamin, l'aura è quella singolare, unica tramatura, dove spazio e tempo sono strettamente embricati: «Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag» (1931 *Kleine Geschichte der Photographie* 378).³²

Un'altra connotazione dell'aura, nel saggio del 1939 dedicato a Baudelaire, recita: «Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen» («Über einige Motive bei Baudelaire» 646-647).

Ancor più interessante è la spiegazione che Benjamin pone in nota:

Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: «Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück» (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*. München 1912. [Ausgewählte Schriften. 4.] S. 164). («Über einige Motive bei Baudelaire» 647)

Proprio lo sguardo che cattura e, a sua volta, è catturato costituisce una delle caratteristiche dei processi creativi che Grünbein pone in essere nella propria opera:

In Bildern zu denken, das Innere wie eine Landschaft zu ergründen, das ist meine Art, vorübergehend Halt zu finden in einer Welt, die immerfort vor den Augen verschwimmt. Ich habe keine Methode (wie sie die Patriarchen der Philosophie für sie beanspruchen), sowenig wie Kinder eine Methode haben, wenn sie den Ausdruck finden, der ihrer Lage entspricht. Ich höre auf, wenn die Gewißheit zu aufdringlich wird, unterbreche mich, wenn die Rede zu glatt dahingeht.

³⁰ Durs Grünbein, “Vergeblichkeit denken”. La Postfazione di Grünbein all'edizione tedesca del volume di George Steiner, *Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe*, è datata luglio 2005. Per ben due volte in questo scritto (113; 125) il poeta torna sulla sequenza strofica celaniana «DIE EWIGKEIT altert», dalla IV sezione di *Fadensonnen* (1968), una delle raccolte maggiormente segnate dai ricoveri psichiatrici (Celan 249; 936-937).

³¹ Si veda, a titolo di esempio, la lirica “Mesalliance”, nella raccolta del 2007 *Strophen für übermorgen* (197).

³² Anche nella prima stesura del *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, risalente al 1935 (*GS I* 440), di poco variata nella terza stesura, risalente al periodo 1936-1939 (479), di cui si consideri specialmente la nota 7, p. 480, dove viene specificata l'origine rituale-culturale dell'aura. Così pure nella seconda stesura del *Kunstwerk*, risalente al 1935-1936 (*GS VII* 355). Ancora nel saggio “Über einige Motive bei Baudelaire”, pubblicato nel 1939 nell'ultimo numero edito in Europa della *Zeitschrift für Sozialforschung* (ora anche in *GS I* 647). Alla nota 77, p. 647 Benjamin rimanda alla traduzione in francese del *Kunstwerk* per mano di Pierre Klossowski, edita nel 1936 dalla *Zeitschrift für Sozialforschung* (ora in *GS I* 712). Quel che qui con Grünbein preme sottolineare è il *momento auratico* come concepito e sviluppato da Benjamin con solida e comprovata coerenza.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Ich liebe den Zeilenbruch als Bruch mit der Wirklichkeit, die mich immer umgibt. («Das Punktum des Gedichts» 97)³³

A parlare qui non è la *ratio* del calcolo algoritmico, bensì quel che fermenta e fiorisce nel poeta in uno sguardo che *ricosce* le cose per la prima volta («Meinem wiedererkennenden Blick [...]», «Kindheit im Diorama» 120). È la lezione di Baudelaire e delle *correspondances*.

Ciò che per il nonno non è che una copia, imitazione quasi perfetta e ingannevole, nella coscienza combinatoria del fanciullo è im-mediatamente (*unmittelbar*) identico con la natura fuori. Tutto sta a intendere quel “fuori”, che Grünbein ben circonda nella già menzionata lirica “Inside out outside in” dalla raccolta del 1991 *Schädelbasislektion*. Qui incontriamo il verso «Das Diorama der Kindheit ist mit den Bunkern versunken» (42) la cui chiosa, posta dal poeta in appendice (153), costituisce la chiave di lettura del presente lavoro.

L’atmosfera *auratisch* fa il pari con la magia della *Dingwelt* esperita dal bambino e rivissuta ogni volta dal poeta come necessità e interruzione della stessa: «Ich liebe den Zeilenbruch als Bruch mit der Wirklichkeit, die mich immer umgibt» («Das Punktum des Gedichts» 97).³⁴

Se il mondo della *Wirklichkeit*, del sapere pratico-operativo dell’adulto, si fonda sulla certezza, l’interruzione di rigo, l’a capo evoca il rapimento provato dinanzi ai diorami:

Wie unter Hypnose registrierte ich jeden einzelnen Grashalm, die Färbung des Laubs, die Anatomie der Tiere in ihrer jeweiligen Wartestellung: witternd, ruhend, fressend. Standen sie still, weil sie mich gesehen hatten? Würden sie immer nicht dort sein, wenn das Museum geschlossen war? Man mußte den Atem anhalten, um sie nicht zu vertreiben. Bei längerem Hinsehn stellten sich leichte Schwindelgefühle ein. Dieses wie hinter zurückgebogenen Zweigen heimlich Belauschte, dieses auf einer ewigen Lichtung Erstarre — es versetzte mich in kleine Ekstasen und verfolgte mich bis in die Träume, lange bevor ich wußte, was eine *Epiphanie* ist. (122)

Sono quelle vertigini che insorgono quando lo sguardo sosta a lungo sugli oggetti anelati, fantasticati, là dove il mondo del fanciullo non è ancora assorbito dalla *Wirklichkeit*. Solo in seguito verranno le riflessioni dell’adulto, consapevole della finitudine e della inanità dell’umano, che nello scritto in analisi procedono su piani paralleli.

Per ora ecco le variazioni su tema a proposito di un aneddoto che già Benjamin e Bloch³⁵ rielaborarono:

Heute scheint mir, daß in solchen Augenblicken meine ganze Kindheit Eingang ins Diorama fand. Wie der chinesische Tuschemeister, von dem es hieß, daß er am Ende in eine seiner gemalten Landschaften hinübergetreten sei, *schliefte die Imago des Kindes in jene phantastischen Zwischenräume von Nähe und Ferne, ihren idealen Aufenthaltsort*. Wie auf ein Zauberwort vermischte sich, was sie dort antraf, *das exotisch Fremde* ebenso wie *das heimatlich Vertraute*, mit den Erlebnisfragmenten der frühen Jahre. Alle die frischen Augenblicke, von Überraschung geformt, der erste Abstieg in einen stillgelegten Schacht, der Lampionumzug durch den nächtlichen Wald, der Blick über den Rand eines Kreidefelsens am Meer: hier im Museum waren sie als *archetypische Traumbilder* inventarisiert, und es mußte möglich sein, sie dereinst abzurufen, wenn ihre Zeit gekommen war. (122-123 – c. m.)

³³ Per la presenza e l’importanza della componente visiva in Grünbein cfr., in ordine cronologico, Krämer (2007); Reumkens (2013); Auf der Horst e Seidler (2015).

³⁴ A tal proposito si veda Gross, compresa la conversazione “In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein” (222-240).

³⁵ “Der zweimal verschwindende Rahmen” e “Das Tor-Motiv” (149-156) di Ernst Bloch concludono la sezione “Dasein” di *Spuren* (1930). Per Benjamin si rimanda a “Die Mummerehlen”. Il motivo compare anche nel manoscritto del 1935 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (GS I 465); nella terza stesura del 1936-1939 del *Kunstwerk* (GS I 504) e come variante della prima stesura manoscritta (GS I 1043); ancora nell’edizione francese del 1936 (GS I 735).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Il tempo intreccia lo spazio in una dimensione primeva, dove è l'*infantia* a scriversi. Il diorama possiede una malia, nella quale il fanciullo non ancora scolarizzato scivola e si avvolge. Ne scaturisce una narrazione per immagini, quadri di un'esposizione dove le varie fasi dello sviluppo umano si embricano con una natura non ancora violata e con un altrove già da sempre noto.³⁶

È l'incantamento espresso nella lirica "Vocis Imago" che conclude la prima sezione della raccolta del 2007 *Strophen für übermorgen*:

Regenlaut, von Kindheit an vertrauter,
Lieber mir als jeder menschengemachte.
Weiß genau, warum man Häuser baute,
Aber unter freien Himmeln lacht.

Bild der Stimme bist du, frisches Echo
Erster Sprachen aus dem Wälderrauschen.
Wie zurück reicht das, in Urmensch-Schwäche,
Als die Worte mit den Tropfen tauschten.

Leise, Regen. Nein, schwatz lauter, lauter.
Seh im Strömen, wie sie früh erwachten.
Bis nach jedem Guß der Welt vertrauter.
Höre, was die Höhlenflüchter dachten. (35)

Carl Gustav Jung lega la formazione dell'*imago* più che all'oggetto, nella sua mera datità, a vissuti soggettivi che questa presenza assente evoca (658). La carica di vissuto singolare diviene la traccia del protoesteropercepto, legato alla condizione *hilfflos* (neotenuca), qui significantizzata nella «Urmensch-Schwäche». La condizione di prematurazione biologica del piccolo dell'uomo (*Hilfflosigkeit*) si lega alla *vanitas* ("Vergeblichkeit denken") come pure alla riflessione sull'eternità che invecchia ("Die Ewigkeit altert"), perpetuandosi nella trasmissione: da bambino a bambino, da poeta a poeta.

Dinanzi ai diorami per il poeta, ora padre del bambino che sa prestare ascolto alla virgiliana *vocis imago* ("Skizze zu einer Psycho poetik" 39), la condizione neotenuca cede il passo a una condizione edenica presentata come primaria e primeva: «Das Naturtheater ist eröffnet, wenn aus den endlosen Korridoren künstlichen Laubs, den Panoramen gemalten Blaus ihm Szenen einer gemeinsamen Kindheit entgegentreten und er sich wiederfindet wie am ersten Wandertag, ein von Pflanzen und Tieren umzingeltes Kind» ("Kindheit im Diorama" 128).

Il teatro naturale di Oklahoma irrompe con il fascino di quella sua ambivalente innocenza: tra Eden e *infantia* si aprono «phantastische [...] Zwischenräume» (122), dove alberga l'antropologia bambina, cui Kafka e Benjamin diedero corpo e voce e alla quale Grünbein, tenendo

³⁶ Merita sottolineare come il mondo dei diorami presentato da Grünbein sia segnato da proiezioni e fantasie dell'infanzia e come l'autore, impegnato a decostruire false certezze e falsi miti, si mostri ben consapevole delle rimostranze che tali forme di comunicazione visiva sollevano. Ricordiamo la critica che Roland Barthes mosse a *The Family of Man* ("La grande famille des hommes"), le riflessioni di Susan Sontag in *On Photography* nonché lo scritto, quasi un manifesto, di Donna Haraway, "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden. New York City, 1908-1936". Rilevo appena come, nel contesto degli eventi tenutisi in occasione della Mostra *Diorama. Erfindung einer Illusion* (6 ottobre 2017 – 21 gennaio 2018) alla SchirnKunsthalle di Francoforte sul Meno, nel cui catalogo compare il succitato testo di Haraway, Grünbein abbia letto "Kindheit im Diorama" presso lo Schirncafé in data giovedì 23 novembre 2017, ore 20. Risorsa disponibile all'indirizzo https://www.schirn.de/fileadmin/user_upload/04_Schirn_Presse_Diorama_Rahmenprogramm.pdf (ultimo accesso: 4 settembre 2023).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

fede alla constatazione di Baudelaire sulla brutale veracità che i diorami esprimono quali macchine dell'illusione, aggiunge immagini necessarie.

Il pregio del diorama è l'istante eterno, il prezzo di questa magia è l'oggetto inerte:

In den Arrangements erhält sich ein Aggregatzustand mimetischer Starre, wie er dem Toten und Abgelegten in der Natur selbst zu entsprechen scheint; dem gebleichten Knochenskelett, einem versteinerten Rindenstück, der in Bernstein versiegelten Mücke. Wahrgenommen wird er als unmerklicher Schock, in dem die Plötzlichkeit der Begegnung mit der Erkenntnis endgültig erstarrten Lebens zusammenfällt. (123-124)

Tutto qui è concluso, silenzioso, immobile, come in un gabinetto delle cere. A predominare è la malinconia che si prova dinanzi alla mancanza di aperto, di vastità in cui l'animale si muoveva libero e pieno di vita (124-125). E tuttavia il diorama non suscita l'orrore del mattatoio di Dresda, dove il nonno materno, vecchio capomacellaio, conduce il nipote nelle passeggiate sino a Cotta e a Friedrichstadt in *Die Jahre im Zoo*.³⁷

Il fascino, la malìa che promanano da questo spettacolo interno-esterno non si spengono. Malgrado, o forse proprio per via dell'atmosfera malinconica ("Kindheit im Diorama" 125), il diorama non cessa di avvincere e coinvolgere:

Plastischer Vordergrund und gemalter Hintergrund treten optisch meilenweit auseinander, dies und die raummanipulierende Trompe-l'oeil-Malerei machen den untergründig hypnotischen Effekt, der in dem Kind so leicht Schwindelgefühle erweckte. Liegt darin vielleicht einer der Gründe für die psychologische Langzeitwirkung des Dioramas? (123)

Con i suoi effetti di vertigine il diorama con animali rappresenta la poesia che si coglie negli effetti di scarto, negli apparenti vuoti interstiziali; là dove la brutalità vuota e compulsiva della *Wirklichkeit* cede il passo al reale psichico.³⁸

Non per caso, in quell'illuminante dichiarazione poetica che è "Das Punktum des Gedichts", troviamo la seguente riflessione: «Ich zerlege mich, ich nehme mich auseinander wie die wißbegierigen Kinder ihr Spielzeug. Nur daß mein Modellflugzeug, mein Aufziehvogel, mein trommelnder Affe die eigene Psyche ist» (95).

Se c'è una verità, così Baudelaire e Grünbein, essa viene rivelata attraverso le circonvoluzioni caleidoscopiche dell'arte che, nella sua menzogna, è quanto di più prossimo alla vita visuta.

Proviamo a dirlo con Nietzsche: «Die Sphäre der Poesie liegt nicht außerhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns: sie will das gerade Gegenteil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit, und muß eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Kulturmenschen von sich werfen» (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* 58).

L'immaginazione creativa è in contatto con la realtà inconscia mentre la presunta *Wirklichkeit*, oggi costruita su una sensorialità modellizzata e programmata secondo parametri universalmente applicabili, dovrebbe surrogare il mondo affettivo-rappresentazionale legato a vissuti individuali insostituibili.

Le proiezioni dioramiche destano significanti scanditi dalla *vocis imago*, suscettibile di divenire presenza visiva e affettiva intensissima non appena risuoni nel cuore del lettore. Il verso è «das Integral der Persönlichkeit» ("Skizze zu einer Psychopoetik" 40); la poesia caratterizza colui che in essa e da essa prende la parola. E più questa parola è intimamente perlaborata, ricca di sfaccettature, più cresce l'opportunità che altri vi si riconosca in un colloquio che

³⁷ Cfr. in particolare il capitolo "Das große Gehege" (30-57, specialmente 45-47 e seguenti).

³⁸ Nel saggio a lui dedicato, Grünbein ricorda quanto l'ultimo Müller apprezzasse un motto del giovane Novalis: «Die Poesie ist das echt absolut Reelle» ("Bogen und Leier" 113).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

attraversa lo spazio-tempo per trasmettersi alle generazioni future: «Nur was von den Hauptstraßen abweicht, hat Aussicht, irgendwann auf der gemeinsamen Lichtung anzukommen» (40).

Il bambino Grünbein diventa poeta in quella *equidistanza* che conclude e dà il nome all'ultimo suo volume di liriche:

[...]

Viel in Gedanken zu sein, mitten
im Dickicht der Erscheinungen oder auf einer
der Lichtungen, wo die Momente innehielten,
was war so schlimm daran? Es tat keinem weh

... mehr bei den Dingen als bei den Worten
zu sein oder zwischen den Worten
und den Dingen, in einem Niemandsland
zwischen den allzeit vibrierenden Gehirnen.
Innen wie außen, gleich nah und fern,
zwischen den Polen, den Thesen, den Fronten
in mittlerem Abstand, anderswo, anderswo! (*Äquidistanz* 182)

6. “Für die sterbenden Kälber”. Scrivere per i vitelli morenti

In una recente intervista Grünbein propone la seguente definizione della poesia: «Dichtung ist eine Form der Landnahme, eine sehr sanfte» (“Es gibt keine Elfenbeintürme” 35). Che cosa mai ci suggerisce questa conquista territoriale all’epoca del pensiero della post-, ovvero decolonizzazione, che in parallelo assiste all’esplosione dell’intelligenza artificiale generativa?

La poesia è una colonizzazione, per altro molto mite, come indica il sintagma in funzione appositiva chiamato a dissolvere ogni intento bellicista. Il territorio da colonizzare è quello interno-esterno che cointesse la soggettività poetica, tanto prossima alla plasticità immaginativa infantile.

Nel caso di Grünbein la terra da conquistare è quell’altrove tra nonno materno, ex-capo-macellaio, con il suo pacchetto di carne fredda sottobraccio, e nonno paterno che inizia il bambino ai diorami e il cui passato non è così irreprensibile come quello del nonno materno.³⁹ In mezzo a loro si fa strada il nipote, orrificato dai miasmi del carcame, incantato dagli animali che incontra e nei quali si muta: minuscoli girini, pulcini che riceve in dono e prontamente deve restituire perché il padre è contrario⁴⁰; ancora il riccio che gli attraversa la strada per tornare a visitarlo in sogno (*Die Jahre im Zoo* 361-362).

Al nonno materno, che incute terrore ogniquale volta porta il nipote nei pressi del macello di Dresda, dove a lungo aveva lavorato, funge da contraltare, in *Die Jahre im Zoo*, testo del 2015, il nonno di Gotha, padre del padre, appassionato di enigmistica, come leggiamo nel bellissimo ritratto, “Der Rätselmeister” (380-395), che Grünbein gli dedica in *Die Jahre im Zoo*.

³⁹ Oltre alle pagine di *Die Jahre im Zoo* del 2015, si veda il ritratto del nonno materno che Grünbein annota il 10 febbraio 2000 in *Das erste Jahr* (21-23), nonché la lirica “Glockenblumen” (*Strophen für übermorgen* 27-28).

⁴⁰ Nella poesia “Das Huhn”, dalla raccolta del 2022 *Äquidistanz* (164-165), è la madre che interviene a interrompere l’illusione per lasciare al bambino un solo pulcino.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Entrambi sono fonte di ispirazione per il bambino, incantato dai diorami con animali. Un tempo, mentre cresceva, aveva pensato di diventare veterinario e di trasferirsi in Africa.⁴¹ L'immedesimazione con gli animali è e rimane una delle caratteristiche più pregnanti dell'opera grünbeiniana, talora sviluppata nel registro ironico, più spesso in quello della *pietas*.⁴² Una volta adulto, il bambino dei diorami *riparerà*⁴³ lo strazio della macellazione con la scrittura.

Dalla minuscola Hellerau, città-giardino dove si praticarono le prime riforme umanitarie e un comunitarismo cosmopolita, quel bambino finirà per riconoscersi cittadino del mondo, convinto porta-voce della cultura europea che si apre alle istanze ideali, e al contempo pragmatiche, di Ventotene e di Hertenstein.⁴⁴

Nell'ultima delle *Weidenfeld Lectures*, tenute a Oxford nel 2019, parafrasando Deleuze (14) Grünbein dice che si scrive «per i vitelli che stanno morendo». L'origine della citazione, come dichiara l'autore, è nel primo romanzo psicologico della letteratura di lingua tedesca, lo *Anton Reiser* di Karl Philip Moritz: «Man schreibt für die sterbenden Kälber, sagte Moritz» (*Jenseits der Literatur* 136; 138; 154).

Leggendo “Für die sterbenden Kälber” (112-140), ancora più intimamente comprendiamo il fascino che il diorama con animali suscita nel bambino, ora padre del poeta.

Come se l'identificazione con tutta quella sofferenza creaturale fosse necessariamente passata attraverso le passeggiate nella natura della valle dell'Elba insieme all'accompagnatore rude, disincantato eppure impegnato a non farsi assorbire dal nazismo, che fu il nonno materno. Il vecchio capomacellaio, il cui mondo lavorativo rimane barrato al fanciullo, che lo *riparerà* grazie alla passione per le parole appresa dal nonno paterno, appassionato di cruciverba e di lemmari.

Ambivalenza del mondo adulto: l'uno, soddisfatto e senza porsi domande, fa a pezzi gli animali e si sbarazza delle carcasse tanto quanto l'altro, senza curarsi del passato della Germania nazionalsocialista, eccelle nel risolvere rebus, enigmi, parole crociate.

Come dire: il verbo si è fatto carne nel nipote iniziato ai diorami. Carne capace di immensa misericordia, di quella *pietas* verso l'animale straziato che torna a vivere nella scrittura per riscattare la macellazione che la storia – «diese brutale Übersetzung der Zeit in eine kollektive Erzählung» (139) – non si stanca di produrre.

⁴¹ Durs Grünbein, “Kurzer Bericht an einer Akademie”. Discorso pronunciato in occasione della elezione a membro della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Per questi aspetti si veda pure *Die Jahre im Zoo* (357).

⁴² Si pensi alla capacità di immedesimazione della summenzionata lirica “Das Huhn”, tutta da leggere alla luce degli allevamenti intensivi, della innocente crudeltà dei bambini e della studiata ferocia della storia umana (164-165). Si rilevi la grazia infinita dei bambini-passero della lirica “Sperlingssommer” (17), dalla raccolta *Zündkerzen* del 2017. Si ascolti la *pietas* che informa, nella raccolta del 2007 *Strophen für übermorgen*, “Noch eine Regung” (75) e, ancora, si vedano le cinque liriche, intitolate “In der Provinz I-V” (9-13), che aprono la prima sezione, *Historien*, di *Nach den Satiren* del 1999.

⁴³ Intendo qui *riparazione* nell'accezione attribuita al termine da Melanie Klein e come ricevuta e sviluppata da Janine Chasseguet-Smirgel (specialmente 99-114).

⁴⁴ Per l'idea di Grünbein di un'Europa culla delle nostre origini, si legga il saggio “Europas Liebhaber”. Tra i molteplici contributi, che testimoniano l'impegno di Grünbein per un'Europa unita nelle istanze di Ventotene e di Hertenstein, si veda “Ein Brief an Europa – eine Insel, die es nicht gibt”. Discorso pronunciato da Grünbein nell'agosto 2021 agli *Open Days for Poetry and Wine*, Festival di Poesia tra i più prestigiosi dell'Europa Centrale. Lo *Open Letter to Europe Project*, varato nel 2017, è frutto di una cooperazione con il Goethe-Institut di Ljubljana, che si inserisce nella cornice delle iniziative Europe for Citizens (EFC), cofinanziate dall'Unione Europea. Per una acuta analisi del legame di Grünbein con la tradizione europea cfr. Eskin, “Durs Grünbein and the European Tradition”.

7. Conclusioni

Nur Ethologen haben den Komplizenblick
Der Angst begreift. In ihren Studien kommt
Das Tier als Mensch oft vor.⁴⁵

Con “Kindheit im Diorama” Grünbein ci consegna un esercizio di stile che comporta un lavoro di riorganizzazione delle tracce mnestiche in funzione delle esigenze pulsionali interne e degli stimoli esterni. L’indagatore inesausto, che alberga nel poeta, si spinge oltre il limite del mondo adulto che lo ha accompagnato nelle scorriere nella natura e nelle visite al Museo di Scienze Naturali.

Si potrebbe sostenere che il fantasma della attività del nonno materno, coniugatosi con la passione del nonno paterno – maestro della macellazione della carne il primo; maestro nel reperire la parola esatta il secondo – abbia contribuito alla fiorente immaginazione che innerva la poetica grünbeiniana, profondamente legata alla storia e alla responsabilità del passato personale della propria famiglia, come pure della Germania tutta.⁴⁶

Veterinario oppure poeta: queste le uniche strade che si sarebbero aperte nella vita di Grünbein, scrittore di fama internazionale. Salvare la carne nella parola, salvare la carnalità della parola nella cattolica, barocca Dresda, le cui vestigia testimoniano di distruzione tanto quanto di arte e spiritualità.

Con *Kindheit im Diorama* alle pretese assolutizzanti della metafisica Grünbein non risponde più, o non più solo con il ricorso al *σάρκαζω*. Non spolpa la carne dalle ossa del linguaggio, perché trova una via per incarnare la *pietas* per tutta quella vita animale inutilmente macellata dalla storia.⁴⁷ Scrive, giusta la lettura di Deleuze, per i vitelli che stanno morendo e continuano a morire per mano dell’uomo.

In uno stile, che potremmo definire dioramatico-caleidoscopico, Grünbein chiosa l’immanenza e la caducità del vivente *riparando* l’oblio con il corpo della parola poetica. Come la poesia l’inconscio è pura immanenza. Grünbein ne sa cogliere gli effetti in un linguaggio consapevole di come alla frizione pulsionale interiore risponda l’irriducibile problematicità del reale. Il suo diorama, legato all’animale estinto o tuttora vivente e abusato, si trova agli antipodi della *Scheinwelt*, senza per questo sprofondare nelle nebbie di un percorso aletico che, per inseguire l’idea, annienta il vivente.

Descrivere il diorama nella sua dimensione di fenomeno sociale collettivo; prevederne la rinascita su un orizzonte di devastazione della natura causato dall’uomo, risuscitare l’*infantia* e l’incantamento del bambino non ancora alfabetizzato dinanzi a quelle scatole magiche, significa scrivere per i vitelli morenti.

La scoperta è anche trovarsi a essere cosa tra le cose, la cui presenza fa tutt’uno con gli oggetti che si animano e si con-fondono con affetti, protoesteroperetti, emozioni e sentimenti. La poesia è un’incessante traduzione dalla cosa alla parola, traduzione immediata, chiamata a rappresentare una sfida impossibile e, proprio per questo, irrinunciabile.

⁴⁵ I versi in esergo sono tratti dall’ultima poesia del ciclo “Portrait des Künstlers als junger Grenzhund”, inserito nella raccolta del 1991 *Schädelbasislektion* e composto di dodici poesie numerate (93-107). Trattasi della n. 12 (106).

⁴⁶ Cfr., a titolo di esempio, “Due forme di rievocazione. Uno stretto”.

⁴⁷ Per una lettura della metafora dell’animale in relazione alla società della Germania dell’Est, si rimanda a Kandziora, specialmente al paragrafo “Der zoologische Blick” (413-425) che, sempre nella scia di Foucault, dedica particolare attenzione alla fenomenologia dello sguardo.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

Nel diorama di Grünbein parla l'*infantia* secondo coordinate che intrecciano i sensi legandoli agli *Affekte* in maniera caleidoscopica,⁴⁸ secondo combinazioni ogni volta inedite, proiettate in un altrove incollocabile proprio perché carnalmente presente.

La pulsione scopica precipita nella parola e il linguaggio si fa sguardo secondo il dettato di Merleau-Ponty, o forse, e più propriamente, contravvenendone i distinguo: «De même que le rôle du poète depuis la célèbre *lettre du voyant* consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense, ce qui s'articule en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui» (30).

Bibliografia

Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Suhrkamp 1970-1986.

—. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. 1951. *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Suhrkamp 1970-1986.

—. *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. 1964. *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Suhrkamp 1970-1986, pp. 413-526.

—. *Ästhetische Theorie*. 1970. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Suhrkamp 1970-1986.

—. *Noten zur Literatur*. 1958-1961. *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Suhrkamp 1970-1986.

Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Suhrkamp 1970-1986.

Asisi, Yadegar. *DRESDEN. Ein Spiegel europäischer Geschichte: 360°-Panorama von Yadegar Asisi*. Asisi F & E, 2018.

—. „Dresden im Barock“, <https://www.asisi.de/panorama/dresden-im-barock> (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).

—. „Dresden 1945“, <https://www.asisi.de/panorama/dresden-1945> (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).

Barthes, Roland. “La grande famille des hommes.” *Mythologies*. Seuil, 1957, pp. 173-176.

Baudelaire, Charles. “Salon de 1859.” *Ceuvres complètes*. Vol. II. *Curiosités esthétiques*. Michel Lévy Frères, 1868, pp. 245-358, <https://archive.org/details/curiositesehtti00baudgoog> (ultimo accesso: 4 marzo 2023).

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulations*. Galilée, 1981.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989.

⁴⁸ Si veda, a mo' di esempio, la lirica “Das Kaleidoskop” inserita in *Die Jahre im Zoo* (378-379).

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

- . „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.“ 1929. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989, pp. 295-310.
- . *Kleine Geschichte der Photographie*. 1931. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989, pp. 368-385.
- . „Die Mummerehlen.“ 1932. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989, pp. 260-263.
- . *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung*. 1935. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989, pp. 431-469.
- . *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technische Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*. 1936-1939. *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989, pp. 471-508.
- . *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technische Reproduzierbarkeit. (Zweite Fassung)*. 1935-1936. *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989, pp. 350-384.
- . *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. 1936. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989. Trad. par Pierre Klossowski, pp. 709-739.
- . „Über einige Motive bei Baudelaire.“ 1939. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989, pp. 605-654.
- . *Das Passagen-Werk*. Posthum. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und G. Scholem. Suhrkamp, 1972-1989.
- Bloch, Ernst. „Der zweimal verschwindende Rahmen.“ *Spuren*. Suhrkamp, 1969, pp. 149-152.
- . „Das Tor-Motiv.“ *Spuren*. Suhrkamp, 1969, pp. 153-156.
- Celan, Paul. *Die Gedichte*. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Suhrkamp, 2018.
- Chasseguet-Smirgel, Janine. *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*. 1971. Trad. Armando Ceccaroni. Raffaello Cortina Editore, 1989.
- Codeluppi, Vanni. *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione dell'individuo e della società*. Bolzani Boringhieri, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Critica e clinica*. 1993. Raffaello Cortina, 1996.
- Eskin, Michael, Karen Leeder, Christopher Young, eds. *Durs Grünbein. A Companion*. Walter de Gruyter, 2013.
- Eskin, Michael. „Durs Grünbein and the European Tradition.“ Michael Eskin, Karen Leeder, Christopher Young. *Durs Grünbein. A Companion*. Walter de Gruyter, 2013, pp. 23-38.
- . *Descartes der Metapher. Neun Tauchgänge ins Dichterdasein Durs Grünbeins*. Wallstein, 2022.
- „Europe for Citizens“ (EFC), <https://commission.europa.eu/about-european-commission/departments-and-executive-agencies/justice-and-consumers/justice-and-consumers->

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

funding-tenders/funding-programmes/previous-programmes-2014-2020/europe-citizens-efc_en#:~:text=Europe%20for%20Citizens%20is%20the,democracy%20at%20the%20EU%20level (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).

- Felfe, Robert. „Blicke in die Vergangenheit – Naturgeschichte zu Fuß. Kinästhetische Wahrnehmung in musealen Räumen.“ Christina Lechtermann, Carsten Morsch, Horst Wenzel (hrsg. von), *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probandeln in virtuellen Welten*. Peter Lang, 2004, pp. 285-310.
- Freud, Sigmund. „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang.“ 1938. *Schriften aus dem Nachlass (1892-1938). Gesammelte Werke*. Hrsg. von Anna Freud et al. Imago Publishing Co., 1940-1952; ab 1960 S. Fischer Verlag. Bd. XVII, Fischer Verlag 1966, pp. 57-62.
- . *Die Traumdeutung*. 1899. *Gesammelte Werke*, Bd. II-III. 1961.
- Gross, Marek. *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*. LIT Verlag, 2011.
- . „In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein.“ *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik*. LIT Verlag, 2011, pp. 222-240.
- Grünbein, Durs. *Schädelbasislektion. Gedichte*. Suhrkamp, 1991.
- . *Falten und Fallen. Gedichte*. Suhrkamp, 1994.
- . *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996.
- . „Mein babylonisches Hirn.“ *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 18-33.
- . „Vulkan und Gedicht.“ *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 34-39.
- . „Kindheit im Diorama.“ *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 116-128.
- . „Manhattan Monolog.“ *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 129-135.
- . „Transit Berlin.“ *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 136-143.
- . „Chimäre Dresden.“ *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989-1995*. Suhrkamp, 1996, pp. 145-151.
- . *Nach den Satiren. Gedichte*. Suhrkamp, 1999.
- . *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*. Suhrkamp, 2000.
- . *Warum schriftilos leben. Aufsätze*. Suhrkamp, 2003.
- . „Der verschwundene Platz.“ 1999. *Warum schriftilos leben. Aufsätze*. Suhrkamp, 2003, pp. 94-110.
- . *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005.
- . „Kurzer Bericht an einer Akademie.“ Discorso pronunziato in occasione della elezione a membro della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung nel 1995, <https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/mitglieder/durs-gruenbein> (ultimo accesso: 4 febbraio 2023). Ora anche in: *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005, pp. 11-14.
- . „Bogen und Leier.“ *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005, pp. 102-120.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

- . „Die Stimme des Denkers.“ *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005, pp. 181-198.
- . „Der verschwundene Platz.“ 1999. *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005, pp. 279-291.
- . „Europas Liebhaber.“ *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Suhrkamp, 2005, pp. 318-327.
- . „Vergeblichkeit denken.“ George Steiner. *Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe*. Aus dem Englischen von Nicolaus Bornhorn. Mit einem Nachwort von Durs Grünbein. Suhrkamp, 2006, pp. 109-125.
- . *Gedicht und Gebemnis. Aufsätze 1990-2006*. Suhrkamp, 2007.
- . *Strophen für übermorgen. Gedichte*. Suhrkamp, 2007.
- . *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*. Sonderdruck Suhrkamp, 2010.
- . „Skizze zu einer Psychopoetik.“ *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*. Sonderdruck Suhrkamp, 2010, pp. 15-51.
- . *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*. Suhrkamp 2010.
- . „Rom im Traum.“ *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*. Suhrkamp 2010, pp. 179-181.
- . *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Suhrkamp, 2015.
- . „Der Rätselmeister.“ *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*. Suhrkamp, 2015, pp. 380-395.
- . „Kultur und Transzendenz.“ Ein Interview von Konstanze Caysa. *EMPRAXIS (s.i.d.)*, <http://www.empraxis.net/interview-mit-durs-gruenbein-teil-ii-kultur-und-transzendenz/> (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).
- . „Rückkehr vom Mond. Vergesst die Erde nicht! Interview mit Durs Grünbein am 21. Juni 2015, bezeichnenderweise in Paderborn, also hinter dem Mond und auch noch im Hotel Nachtigall.“ Ein Interview von Konstanze Caysa. *EMPRAXIS*, <http://www.empraxis.net/interview-mit-durs-gruenbein/> (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).
- . *Im Bauch der Wörter. Laudatio* pronunciata da Grünbein il 7 dicembre 2016 presso la Bayerische Akademie der Künste di Monaco di Baviera in occasione del conferimento dello Horst-Bienek-Preis für Lyrik al poeta sloveno Aleš Steger, <http://alessteger.com/press/laudatio-auf-ales-steger-von-durs-gruenbein/> (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- . *Zündkerzen. Gedichte*. Suhrkamp, 2017.
- . *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*. Suhrkamp, 2019.
- . „Das Punktum des Gedichts.“ *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*. Suhrkamp, 2019, pp. 90-97.
- . *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*. Suhrkamp, 2020.
- . „Für die sterbenden Kälber.“ *Jenseits der Literatur. Oxford Lectures*. Suhrkamp, 2020, pp. 112-140.
- . „Die Lust am Gedicht ist immer da“, intervista rilasciata a Arno Widmann per la *Frankfurter Rundschau* il 3.11.2020, <https://www.fr.de/kultur/literatur/durs-gruenbein-die-lust-am-gedicht-ist-immer-da-90085831.html> (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- . *Il bosco bianco. Poesie e altri scritti*. Introduzione di Elio Franzini, a cura di Rosalba Maletta. Mimesis, 2020.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

- . „Mailänder Rede. Mailand – Der Bahnhof – Die Freiheit.“ *Il bosco bianco. Poesie e altri scritti*. Introduzione di Elio Franzini, a cura di Rosalba Maletta. Mimesis, 2020, pp. 2-23.
- . “Due forme di rievocazione. Uno stretto.” Traduzione e note a cura di Rosalba Maletta. *Frontiere della Psicoanalisi*, no. 2, 2020, pp. 331-339.
- . „Ein Brief an Europa – eine Insel, die es nicht.“ Discorso pronunciato da Grünbein nell'agosto 2021 agli *Open Days for Poetry and Wine*, <https://www.versoteque.com/upload/media/letter/0001/09/4e97c7b018edd90e1a02c01481b7e9564a68474e.pdf> (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).
- . „Es gibt keine Elfenbeintürme.“ Interview von Tobias Rüter. *Frankefurter Allgemeine Sonntagszeitung* (10.7.2022), p. 35.
- . *Äquidistanz. Gedichte*. Suhrkamp, Berlin 2022.
- Haraway, Donna. “Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden. New York City, 1908-1936.” *SocialText*, no. 11, 1984-1985, pp. 20-64, <http://www.jstor.org/stable/466593> (ultimo accesso: 4 febbraio 2023).
- “Industry 5.0 - Towards a sustainable, human-centric and resilient European industry”, https://research-and-innovation.ec.europa.eu/knowledge-publications-tools-and-data/publications/all-publications/industry-50-towards-sustainable-human-centric-and-resilient-european-industry_en (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).
- Jung, Carl Gustav. *Psychologische Typen*. Rascher & Cie, 1921, https://archive.org/details/Psychologische_Typen (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- Jürgens, Andreas. „Sturz durch die Zeiten. Transhistorie – Zum Werk Durs Grünbeins.“ *Mythos-Geist-Kultur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Christoph Jamme*, hrsg. von Kerstin Andermann, Andreas Jürgens. Wilhelm Fink Verlag, 2013, pp. 349-359, https://doi-org.pros1.lib.unimi.it/10.30965/9783846756560_028 (ultimo accesso: 4 febbraio 2023).
- Kandziora, Matthias. *Christa Wolf und Durs Grünbein: Ostdeutsche Selbstbilder nach 1989*. De Gruyter, 2021.
- Klein, Melanie. “Situazioni d’angoscia infantile espresse in un’opera musicale e nel racconto di impeto creativo.” 1929. *Scritti 1921-1958*. Trad. Armando Guglielmi. Boringhieri, 1978, pp. 239-248.
- Kociszky, Eva. „Vocis Imago. Zur archäologischen Dichtung Durs Grünbeins.“ *Prospero. Rivista di letterature e culture straniere*, vol. XVIII, 2013, pp. 81-102, <https://www.openstarts.units.it/entities/publication/e3e6f41e-7c37-4012-9fcf-3b50ddd9bd60/details> (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).
- Krämer, Olav. „Bildliches Denken als Erkenntnismodus zwischen Poesie und Wissenschaft. Grünbein über Dante, Darwin, Hopkins und Goethe.“ *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, hrsg. von Kai Bremer, Fabian Lampart, Jörg Wesche, Rombach Verlag, 2007, pp. 241-259.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome (1975-1976)*. Seuil, 2005.
- Lipovetsky, Gilles, Jean Serroy. *L’esthétisation du monde. Vivre à l’âge du capitalisme artiste*. Gallimard, 2013.
- Maletta, Rosalba. “Tra poesia e psicoanalisi. Note sull’opera di Durs Grünbein.” *Enthymema*, no. 24, 2019, pp. 433-458.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

- . “Grünbein e Dante. *Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens.*” *Dante nelle Letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, a cura di Emilia Perassi, in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini, Ledizioni, 2021, pp. 285-304.
- . “Durs Grünbein. Un’idea di Dante 3D.” *Enthymema*, no. 28, 2022, pp. 171–203, <https://doi.org/10.54103/2037-2426/16780> (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- Merleau-Ponty, Maurice. *L’Œil et l’esprit*. 1964. Préface de Claude Lefort. Folio, 1985.
- Moritz, Karl Philipp. *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. 1785-1790. Hrsg. von Günther Horst. Insel Verlag, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007. Band 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*.
- . *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. 1872. *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, pp. 9-156.
- . „II. Unzeitgemäße Betrachtung. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ 1874. *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, pp. 243-334.
- “Open Letter to Europe Project.”, <https://www.versoteque.com/open-letter/list> (ultimo accesso: 3 febbraio 2023).
- Orazio. “Epistole.” *Tutte le opere*. Versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, con un saggio di Antonio la Penna. Sansoni, 1978, pp. 450-452.
- „Panometer Dresden.“ <https://www.panometer-dresden.de/> (ultimo accesso: 4 agosto 2023).
- „Panometer Dresden.“ Wikipedia Foundation, de.wikipedia.org/wiki/Panometer_Dresden (ultimo accesso: 4 agosto 2023).
- Reumkens, Noël. *Kunst, Künstler, Konzept und Kontext. Intermediale und andersartige Bezugnahmen auf Visuell-Künstlerisches in der Lyrik Mayröckers, Klings, Grünbeins und Draesners*. Königshausen & Neumann, 2013.
- Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien*. Insel Verlag, 1923.
- Seidler, Miriam, Christoph auf der Horst (hrsg. von). *Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins*. De Gruyter, 2015.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin, 1977.
- Virno, Paolo. *Dell’impotenza. La vita nell’epoca della sua paralisi frenetica*. Bollati Boringhieri, 2021.
- Winnicott, Donald W. *Dalla pediatria alla psicoanalisi*. 1958. Martinelli, 1975.
- . “La difesa maniacale.” 1935. *Dalla pediatria alla Psicoanalisi*. 1958. Martinelli, 1975, pp. 157-174.
- . *Playing and Reality*. Tavistock, 1971.
- . “Transitional Objects and Transitional Phenomena.” *Playing and Reality*. Tavistock, 1971 pp. 1-25.
- . “Creativity and its Origins.” *Playing and Reality*. Tavistock, 1971, pp. 65-71.
- . “Mirror-Role of Mother and Family in Child Development.” 1967. *Playing and Reality*. Tavistock, 1971, pp. 111-118.

Diorama, infanzia, scrittura in Durs Grünbein

Rosalba Maletta

- . “Interrelating apart from Instinctual Drive and in terms of Cross-identifications.” *Playing and Reality*, Tavistock, 1971, pp. 119-137.
- Wittgenstein, Ludwig. *Wittgenstein's Nachlass*. 1933. The Bergen Electronic Edition. Oxford University Press, 2000, <https://wab.uib.no/transform/transformer.php> (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- . *Philosophische Untersuchungen*. 1953. Digitale Ausgabe Reproduktion von *Werkausgabe I*. Hrsg. von Gertrud Elisabeth Margaret Anscombe, Rush Rhees, Georg Hendrik Von Wright. Suhrkamp Verlag, 1999, pp. 231–485, https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Philosophische_Untersuchungen (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- . *Über Gewißheit. On Certainty*. 1949-1959. Edited by Gertrud Margaret Elisabeth Anscombe and George Hendrik Wright. Basil Blackwell, 1969, http://irwish.de/PDF/Wittgenstein-Ueber_Gewissheit.pdf (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- Wolf, Winfried. *Tempowahn. Vom Fetisch der Geschwindigkeit zur Notwendigkeit der Entschleunigung*. Promedia Verlag, 2021.
- Wordsworth, William. “My Heart Leaps Up.” *Poems*. Vol. 2. Longman, 1807, <http://www.public-library.uk/pdfs/8/942.pdf> (ultimo accesso: 4 marzo 2023).
- Zanucchi, Mario. „Das Diorama und der sarkastische Blick.“ *Weimarer Beiträge*, no. 51/2, 2005, pp. 219-235.