

 MIMESIS / DISCORSO FIGURA

Nuova serie

N. 21

Collana diretta da Elio Franzini

COMITATO SCIENTIFICO

Emanuele Arielli (Università Iuav di Venezia)

Simona Chiodo (Politecnico, Milano)

Fosca Mariani Zini (Université Charles-de-Gaulle, Lille 3)

Andrea Staiti (Boston College, Boston)



DURS GRÜNBEIN

IL BOSCO BIANCO

Poesie e altri scritti

con testo tedesco a fronte

Nota introduttiva di Elio Franzini

A cura di Rosalba Maletta



 **MIMESIS**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO
DIPARTIMENTO DI LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE



Consolato Generale
della Repubblica Federale di Germania
Milano



il libro

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Discorso Figura*, n. 21
Isbn: 9788857572987

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383



INDICE

Rosalba Maletta

PRESENTAZIONE

Elio Franzini

NOTA INTRODUTTIVA

Angelo Turco

LA PAROLA ALLA CITTÀ DI MILANO



TESTO DELLA PERGAMENA CONFERITA DALLA CITTÀ DI MILANO
AL POETA DURS GRÜNBEIN NEL TRENTENNALE DELLA CADUTA
DEL MURO DI BERLINO



PARTE I

DISCORSO DI MILANO. MILANO – LA STAZIONE – LA LIBERTÀ
MAILÄNDER REDE. MAILAND – DER BAHNHOF – DIE FREIHEIT

NOTE

PARTE II

IL 23 AGOSTO 1939
DER 23. AUGUST 1939

NOTE



PARTE III

IL BOSCO BIANCO
DER WEISSE WALD

IL FILM ESPRESSIONISTA
DER EXPRESSIONISTISCHE FILM

MERCATO DELLE PULCI
FLOHMARKT

PAESAGGIO IN VIBRAZIONE
LANDSCHAFT IN SCHWINGUNG

MEZZOGIORNO
MEZZOGIORNO



UN NEMICO, INVISIBILE
EIN FEIND, UNSICHTBAR



I DOTTI D'AFFLUSSO D'ARIA DEL POLMONE
DIE LUFTLEITENDEN ANTEILE DER LUNGE

NOTE

POSTFAZIONE

Rosalba Maletta

POESIA E DISCORSO CIVILE. LEGGERE LA CONTEMPORANEITÀ CON
DURS GRÜNBEIN

PRESENTAZIONE

In occasione del Trentennale della Caduta del Muro di Berlino ho pensato, come germanista, che per la mia città e pure per tanti giovani potesse essere importante, davvero significativo ascoltare Durs Grünbein dal vivo.

Al posto di frasi e versi didatticizzati, spiegati in maniera sempre manchevole e incompleta, desideravo creare l'opportunità perché Milano e la Statale conoscessero un testimone dei nostri tempi.

Si trattava non solo di andare incontro a delle parole bensì pure a un corpo-voce, di salutare e essere salutati da un volto, quello di uno dei massimi poeti contemporanei.

Il Progetto è stato reso possibile dalla disponibilità del Magnifico Rettore, Professor Elio Franzini; dal Comune di Milano, che ha accolto la mia proposta di porgere un riconoscimento al poeta per l'impegno della sua parola contro tutti i pregiudizi, e dagli enti che hanno concesso il patrocinio.

Riporto parte del testo di presentazione dell'evento, che ha avuto luogo il 24 ottobre 2019 nell'Aula Magna dell'Università degli Studi di Milano, poiché mi pare riassumere in maniera efficace il valore altissimo della figura di Durs Grünbein e il significato della sua presenza a Milano:

Incontro con uno dei massimi poeti tedeschi contemporanei, il cui impegno per la libera circolazione dei saperi e per l'abolizione di tutti i muri di pietra, di filo spinato e nella mente è testimoniato dalla produzione poetica e saggistica che ne fa, a tutti gli effetti, un cittadino dell'Europa unita che si apre al mondo.

L'evento, che ha visto più di settecento presenze nell'Aula Magna della Statale, ha voluto mettere al centro le parole di un

poeta che è anche un intellettuale profondamente immerso nei mutamenti dell'Europa e del nostro mondo occidentale.

Il Magnifico Rettore ha accolto con entusiasmo la mia proposta. Elio Franzini, peraltro Ordinario di Estetica, ha ricevuto il poeta con parole vibranti e potenti e ci ha donato per il volume un contributo altrettanto significativo.

Il Dottor Angelo Turco, Presidente della Commissione Cultura del Consiglio Comunale, nel consegnare la Pergamena al poeta, ha espresso appieno la partecipazione della Città, come risulta evidente anche dalle parole che pubblichiamo.

L'evento del 24 ottobre 2019 è stato organizzato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e ha visto il patrocinio del Dottorato in Studi Linguistici Letterari e Interculturali in Ambito Europeo e Extraeuropeo. Insieme al Comune e alla città di Milano abbiamo ricevuto il Patrocinio del Consolato Generale della Repubblica Federale di Germania, quello del Goethe-Institut Mailand e de Il Libro, Libreria Internazionale di Anna Kircheis di Milano.

Un ringraziamento speciale va a tutte le docenti e ai docenti di cultura, letteratura e lingua tedesca di atenei e scuole secondarie di secondo grado, convenuti con le loro classi da Milano e provincia, dalla Lombardia e da altre regioni d'Italia.

Quel mare di giovani ha scaldato la sala con una presenza viva, davvero emozionata e desiderosa di conoscere uno dei massimi poeti dei nostri tempi. Convinta e solida è stata la risposta della cittadinanza.

Durante l'Incontro Durs Grünbein ha letto il *Discorso di Milano*, scritto per l'occasione e che qui pubblichiamo quale inedito assoluto insieme a poesie, anch'esse inedite, che non furono presentate in quella giornata.

Per il 24 ottobre 2019 proponemmo infatti una lettura poetica di testi già pubblicati in Germania, ma espressamente tradotti in italiano per l'occasione.

A tal proposito desidero ringraziare il Dottor Francesco Adriano Clerici per la perizia, la sapienza e l'entusiasmo con cui mi ha affiancato nella preparazione e nella conduzione dell'evento.

Il lettore del presente volume trova il testo della Pergamena, con cui la città di Milano stringe un patto con Durs Grünbein; il *Discorso di Milano* e un serto di poesie che riguardano la nostra storia di Europei.

Gli scritti raccolti sono, vale la pena ripetersi, inediti anche per i Paesi di lingua tedesca. Abbiamo deciso di pubblicarli con testo a fronte per dare la massima pregnanza allo scambio che il poeta continua a intrattenere con Milano.

I testi, che Durs Grünbein mi ha affidato, compongono un *corpus* straordinariamente rappresentativo della sua voce poetica nelle diverse fasi e sfaccettature di una produzione capace di mostrare la varietà della vita nell'unicità del timbro poetico.

Nel filo rosso che percorre il volume è nitidamente riconoscibile la nostra storia di Italiani, Tedeschi, Europei.

Il bosco bianco. Poesie e altri scritti è pensato come viatico per i cittadini di un'Europa che si vuole unita negli ideali, ma non per questo trascura di chiedersi come siamo divenuti e continuiamo a divenire ciò che siamo, capaci di produrre in quanto animali pensanti.

All'epoca del *Neuroimaging* e dell'economia manageriale globalizzata, le parole di Grünbein mettono al lavoro l'umano e il disumano che non cessano di abitarci.

Le ultime due poesie sono dedicate ai mutamenti che la diffusione di SARS-CoV-2 ha introdotto nelle nostre vite private e nei rapporti sociali.

Il progetto di un'Europa unita nelle lettere e nella poesia rimane sullo sfondo de *Il bosco bianco. Poesie e altri scritti* senza illusioni, senza polarizzazioni, senza dimenticanze ingenerate dall'ossessione della musealizzazione di una memoria collettiva.

La meta è nettamente indicata dall'autore: cosmopolitismo dell'anima da trasmettere ai giovani, da testimoniare dinanzi all'umanità presa nella matrice di una mutazione antropologica che libera nuove incertezze, angosce ataviche, millenarismi ricorrenti.

Da ultimo due parole sul titolo del volume e sulla poesia che lo ha ispirato.

Il bosco bianco è espressione, immagine, metafora, allegoria del Duomo di Milano, ma è pure precipitato della forza di resistenza dell'arte. Come ignoti scalpellini da secoli *fabbricano* il prodigio della foresta di simboli dal marmo di Candoglia, che fiorisce e gemma, così *Il bosco bianco* è figura della capacità di far emergere, dalle situazioni più prosaiche e dalle percezioni più elementari, la presenza di una trascendenza.

Perché poi questo è infine la poesia: riconoscersi nella quotidianità più umile, accogliere la *humus* dell'umano per stare vicino alla terra nella capacità di esprimere la potenza dell'arte, la sua indispensabile compagnia in una vita caduca e segnata dalla finitudine che accomuna tutto il vivente.

Rosalba Maletta

Milano, 21 settembre 2020



ELIO FRANZINI

NOTA INTRODUTTIVA

Sono numerosi i motivi che sottolineano l'importanza di questo volume. In primo luogo, e va evidenziato con forza, permettono di accrescere la conoscenza di questo poeta e intellettuale tedesco, ancora troppo poco noto in Italia malgrado il suo legame profondo con il nostro Paese. Un poeta che, come nella migliore tradizione della poesia europea, da Eliot a Valéry, da Rilke a Pound, vede l'espressione poetica come esercizio di pensiero, vero inscindibile legame, per riprendere la definizione valeriana, di suono e senso. Vi è qui allora un incontro tra poesia e filosofia, mostrando la natura duplice, e faustiana, di un pensiero che si muove tra gabbie di parole, ma che, al tempo stesso, da questi limiti e da questa gabbia trae una condizione di possibilità per un'intenzionalità che non si esaurisce in "fatti" ed è sempre apertura a sé e al mondo. Il pensiero, appunto, è costitutivo della scrittura poetica, della sua forza operativa, e ciò senza che si creda al suo potere palingenetico. È un tentativo "umano" di impossessarsi con occhi nuovi della realtà e della storia. È una forza simbolica che sfugge alla parola regolata, al concetto definito, al giudizio che tutto rinchioda in categoria. La poesia si offre per immagini, per metafore che ne possano comprendere l'indicibile forza simbolica, il suo simultaneo esibirsi e nascondersi. "Cantare, scrive Rilke, è "altro respiro", è un soffio che anima l'argilla, che supera il tempo – nascita della lira orfica, della capacità ermetica di interpretare e trasformare: è il canto che, sulla terra, celebra, redime, consacra.

Grunbein insegna che il movimento della poesia non pone in essere la staticità di un senso, non ontologizza il valore, bensì



attesta la sua differenza nell'esibire una matrice di senso, una figura che è punto di incrocio di molteplici elementi, la cui unità non può venire resa da altre parole oltre quelle che essa stessa esprime.

Proprio per tale motivo vi è un secondo motivo di grande interesse in questo volume: esso costituisce uno straordinario spaccato della storia europea del Novecento, che ha attraversato – e Grunbein ce ne porta sempre testimonianza – due guerre devastanti, orrendi totalitarismi, la loro scomparsa e, al tempo stesso, le aporie di un capitalismo sfrenato.

Ebbene, in termini “poetici”, cioè costruttivi, Grunbein pone il quesito essenziale: quali sono oggi i modelli per una nuova identità europea? Siamo ormai coscienti, per ricordare Husserl, che l'Europa non è il raggiungimento della pienezza dello spirito, bensì è quell'insieme di differenze culturali che, nel loro movimento costante verso l'identità, indicano la direzione del progetto, la sua teleologia, che si sviluppa a partire da quell'atteggiamento spirituale che l'Europa stessa è stata in grado di costruire nella sua storia. Proprio il carattere progettuale che risulta dominante nella genesi di una nuova idea di comunità, implica la possibilità di contrasti, di fasi successive di comprensione. Fasi che sono tuttavia fondate su un' universale comunanza concettuale, quella stessa che fonda la possibilità della comunicazione con l'altro. Queste pagine ricordano che il dialogo tra le varie anime europee la comprensione dialogica – derivante anche dalle differenti “storie” - non è un rispecchiamento passivo ma un atteggiamento costitutivo, è, come scriveva Bachtin, il “trasferimento dell'esperienza vissuta su un piano completamente diverso di valore, in una nuova categoria di valutazione e di forma”. Siamo su un piano espressivo, parlante, simbolico, appunto poetico: un piano che non può essere monologico e univoco ma che è inesauribile nei suoi propri sensi. Un piano che richiede il dialogo perché la dialogicità è la sua stessa essenza costitutiva: ed è un piano *comunitario*, dove nessun partecipante svolge un ruolo passivo, dove l'esserci personale costituisce il substrato storico e sociale. Il principio dialogico permette così l'instaurazione di un *tempo grande*, cioè di una

temporalità costitutiva per la comunicazione spirituale - e quindi corporea, espressiva, simbolica - con l'altro, un tempo in cui le differenze stabiliscono una durata non omogenea, costituita da parti indipendenti e autonome, che cercano connessioni con le altre, per costituire appunto un piano di valori comuni.

Grunbein descrive la nostra contraddittoria civiltà, e dunque la nostra cultura. Quando si parla di "cultura" si intende il piano costitutivo delle comunità intersoggettive, della sfera spirituale delle persone. Descrivere le trame di senso che annodano i nessi di questo piano significa, oltre che esibire i momenti fondativi del dialogo, mostrare le possibilità stesse dell'incontro con l'altro. Non si nega validità alle contingenze storiche o sociali: ma ciò che in esse si verifica non accade secondo gli impulsi del caso bensì secondo modalità di incontro connesse alla specificità del senso concreto che tali contingenze incarnano. Grunbein ricorda allora che la cultura europea (come peraltro ogni modello culturale) nasce da una serie di ben differenziati apporti specifici: e le singole, e differenti, ancor oggi, culture europee traggono il loro carattere dialogico unitario non da un'identità assoluta, ma da alcune basi comuni originarie, sul cui fondamento le differenziazioni che si manifestano non costituiscono più elementi di frattura insanabile.

Grunbein appare così quasi un esponente contemporaneo di un'interazione che restaura il concetto goetheano di *Weltliteratur*, di letteratura universale. Ci si interroga su quel che l'Europa può oggi offrire non agli orizzonti mutevoli di utopia, ma al dialogo fra le culture e le comunità, traendolo dalle sue lotte filosofiche, dalle sue tragedie storiche. Va inoltre colto come le esperienze psichiche, intuitive, emotive che sono il primo approccio all'altro, al mondo, alle cose possano trasformarsi nella consapevolezza costitutiva di una comunità di senso che non sia solo estetico-emozionale, anche se fondata su questo piano sentimentale e sensibile.

Vi è tuttavia un terzo motivo che induce a leggere le pagine di questo libro, un motivo, se si vuole, più locale, ma non meno significativo. Il saggio centrale del libro è infatti dedicato a Milano. I milanesi sono ovviamente "abituati" a Milano e dunque

spesso non ne colgono pienamente le peculiarità, che certo la rendono un “unicum” nel panorama nazionale. Guardandola con altri occhi, anche cinematografici, Grunbein permette di vederla meglio, e di meglio inserirla nella storia europea, di ricostruirne i luoghi e le tradizioni.

Scoprire dunque il bosco bianco di Grunbein permetterà a noi tutti nuove scoperte, individuali e storiche, una foresta simbolica in cui perdersi e ritrovarsi.

ANGELO TURCO

LA PAROLA ALLA CITTÀ DI MILANO

Nel Trentennale della Caduta del Muro di Berlino e nel cinquecentesimo anniversario della morte di Leonardo, l'incontro e l'abbraccio tra la città di Milano e il poeta Durs Grünbein presso l'Università degli Studi ha rappresentato un momento di altissimo valore simbolico.

Il conferimento della Pergamena della Città al poeta, a nome della Commissione Cultura del Consiglio Comunale di Milano, va al di là della solennità istituzionale dovuta ad uno dei massimi rappresentanti della letteratura europea contemporanea e interseca il suo impegno civile.

Una riflessione puntuale sull'Europa, quella di Durs Grünbein, sulle tensioni culturali e le prospettive di un continente le cui lacerazioni del passato lasciano segni sui quali ancora ci interroghiamo.

I muri, in questo senso, assumono una connotazione ancor più simbolica che storica e politica. Per questo l'incontro con il poeta e lo scambio con gli studenti milanesi ha un valore assoluto nella costruzione di ponti fra le culture, nell'apertura di finestre della mente su un futuro di libera circolazione delle persone e, soprattutto, dei saperi e delle idee.

Le parole del poeta, che ha fatto dono agli studenti della lettura di alcuni suoi scritti inediti, colgono uno spirito cosmopolita che, sempre più, vuole essere prospettiva di apertura e proiezione internazionale da parte della città di Milano e delle sue istituzioni.

Angelo Turco
Presidente della Commissione Cultura
del Consiglio Comunale di Milano



Durs Grünbein

TESTO DELLA PERGAMENA CONFERITA DALLA
CITTÀ DI MILANO AL POETA DURS GRÜNBEIN
NEL TRENTENNALE DELLA CADUTA DEL MURO DI
BERLINO

Milano riconosce in Durs Grünbein uno dei più eminenti rappresentanti della tradizione culturale europea, capace di abbattere le frontiere tra le discipline, le nazioni, gli individui. Erede di una Germania attraversata dal nazismo e divisa dal Muro, concimata nell'utopia socialista della città di Dresda, rasa al suolo e ricostruita, la poesia di Durs Grünbein è l'esempio più eloquente e rigoroso del cosmopolitismo che Milano persegue in ogni ambito. Il legame tra Durs Grünbein e la città di Milano si stringe nel Trentennale della Caduta del Muro di Berlino e nel cinquecentenario della morte di Leonardo. Il *codex atlanticus* e le "tempeste neuronali" che Grünbein celebra nel genio di Vinci fluiscono in un'opera atta a registrare i mutamenti della matrice antropogenetica in cui l'umano si reinventa. La precisione, l'esattezza neurofisiologica di una poesia al servizio del vivente rinsaldano il legame sociale nel nome del gesto artistico, da sempre nomade e avventizio, che Milano assume come compito e mandato di internazionalizzazione. Con questo spirito la Città saluta e accoglie il poeta, lo studioso, l'artista, l'europeo, il cosmopolita Durs Grünbein.

Milano, 24 ottobre 2019

Il bosco bianco



Parte I



DURS GRÜNBEIN

MAILÄNDER REDE

MAILAND – DER BAHNHOF – DIE FREIHEIT*

I.

Der Mailänder Bahnhof wird wohl jeden überwältigen, der zum ersten Mal mit dem Zug dort ankommt. Die gigantomanische Architektur saugt den Reisenden auf wie ein Tempel aus den Urzeiten der Verkehrstechnik.

Er blickt zu ihm auf, studiert die hohen Wände der Schalterhalle mit den Resten faschistischer Ikonographie – nur die riesigen bronzenen Liktorenbündel in der alten Taxiauffahrt, der *Galleria Monumentale*, sind inzwischen beseitigt worden. Draußen auf dem Vorplatz sieht er das Empfangsgebäude in seiner steinernen Pracht und kann sich nur wundern, was da im frühen zwanzigsten Jahrhundert möglich war: ein Hybrid aus assyrischem Art déco und imperial-römischem Monumentalismus, eine Mega-Basilika des Eklektizismus, ein Gletscher aus hellem Naturstein, der aussieht, als wollte er dem Mailänder Dom selber Konkurrenz machen.

Dieser Bahnhof war schon im Moment seiner Einweihung ein Anachronismus, ein historistisches Konglomerat. Begonnen vor dem Ersten Weltkrieg, fertiggestellt im Jahre IX der faschistischen Zeitrechnung, kam Ulisse Stacchinis unheimliches Wunderwerk zu spät zur Feier des neuen Duce-Staates und erhielt doch Mussolinis Segen. Als es 1931 nach fast

* Le scelte ortografiche e morfologico-grammaticali dell'autore non seguono i canoni del tedesco riformato. Ci parlano della sua peculiarità stilistica, ovvero di una soggettività che nell'opera di linguaggio dispiega la propria creatività. Si è ritenuto pertanto indispensabile mantenerle e trasmetterle al lettore come tali.





DURS GRÜNBEIN

DISCORSO DI MILANO

MILANO – LA STAZIONE – LA LIBERTÀ*

I.

È probabile che la stazione ferroviaria di Milano sopraffaccia chiunque vi giunga per la prima volta in treno. L'architettura gigantomanica assorbe il viaggiatore come un tempio dei primordi della tecnica dei trasporti.

Leva lo sguardo su di esso, studia le alte pareti della biglietteria con i resti dell'iconografia fascista – sono stati rimossi solo gli enormi fasci littori di bronzo nella vecchia postazione dei taxi, la Galleria Monumentale. Fuori, sul piazzale antistante, il viaggiatore osserva l'edificio della stazione nel suo sfarzo di pietra e non può fare a meno di domandarsi meravigliato cosa avvenisse là all'inizio del XX secolo: un ibrido di *art déco* assira e di monumentalismo della Roma imperiale, una megabasilica dell'eclettismo, un ghiacciaio di pietra viva chiara che ha tutta l'aria di aver voluto addirittura far concorrenza al Duomo di Milano. Questa stazione era un anacronismo già al momento della sua inaugurazione, un conglomerato storico. Iniziata precedentemente alla Prima guerra mondiale, completata nell'anno IX dell'era fascista, l'inquietante [*unheimlich*] meraviglia di Ulisse Stacchini arrivò troppo tardi per celebrare il nuovo Stato del Duce e tuttavia ricevette la benedizione di Mussolini. Allorché venne inaugurata nel 1931, dopo quasi vent'anni di costruzione, i surrealisti, con il loro papa André Breton, avrebbero dovuto essere i primi a presenziare per salutare questo monumento all'in-





Cartolina illustrata dall'archivio di Durs Grünbein



Cartolina illustrata dall'archivio di Durs Grünbein

zwanzig Jahren Bauzeit eingeweiht wurde, hätten die Surrealisten mit ihrem Papst André Breton als erste vor Ort sein müssen, um dieses Denkmal für das Unbewußte der untergehenden Kultur der Großbourgeoisie zu begrüßen. Mit der modernen Stadt von heute hat die *Stazione Centrale* nicht das geringste zu tun.

Mailand: was verbinden die meisten Menschen heute mit dem Namen dieser ehrwürdigen europäischen Stadt? Ein Stück Weltkulturerbe, einen Wochenendausflug, einen Opernabend an der Scala, die Wiege des Futurismus? Oder die Stadt der Modefirmen, den internationalen Finanzplatz, Sitz der italienischen Börse? Mir fallen als erstes Szenen aus Filmen ein, die mich geprägt haben und manchmal nachts wiederkehren in den Programmkinos und wenn ich träume.

Michelangelo Antonionis *Chronik einer Liebe* (1950): wo von der ersten Szene an, dem Gang über den Domplatz, die Stadt selber zum Protagonisten wird, ein Ort der geheimen Zusammenkünfte im Stil des Film Noir. Oder *Die Nacht* (1961): Bilder der Transformation einer modernen Stadt im wirtschaftlichen Aufschwung, Mailand als Boomtown, Baustellen, Abschied von gestern und die Kälte neuer Architektur, eine Welt der Partys und Nachtclubs, über denen symbolisch die Gesichter der Frauen schweben – Jeanne Moreaus schwungvoller Mund und Monica Vitis melancholischer Blick.

Ein Schriftsteller erhält von einem Industriellen den Auftrag, ein Buch über ihn und die Geschichte seiner Firma zu schreiben. Ein Dialog zwischen Mann und Frau: „Sagen Sie, Resi, wollen Sie unbedingt die Intellektuellen verstehen?“ – „Nein, die anderen auch“. Die erste Filmszene, die in einer Autowaschanlage spielt: das Paar hinter der Windschutzscheibe, vom künstlichen Regen berauscht.

Was Pasolini von Mailand hielt, zeigt seine Antwort darauf, *Teorema* (1968), der Kommentar eines Dichters, Untertitel *Geometrie der Liebe*. Ein mysteriöser Gast, ein Ausländer, Rimbaud-Leser, bricht in die autochthone katholische Familie ein und verführt nacheinander alle Mitglieder des

conscio della cultura grande borghese al tramonto. La Stazione Centrale non ha proprio nulla a che vedere con l'attuale città moderna.

Milano: cosa associa oggi la maggior parte delle persone al nome di questa rispettabile città europea? Una parte del patrimonio culturale mondiale, un fine-settimana, una serata d'opera alla Scala, la culla del Futurismo? Oppure la città delle aziende di moda, il centro finanziario internazionale, la sede della Borsa italiana? La prima cosa che mi viene in mente sono scene dei film che mi hanno plasmato e che, a volte, si ripresentano nei cinema d'essai e quando sogno.

Cronaca di un amore di Michelangelo Antonioni (1950): a partire dalla prima scena, con cui attraversiamo Piazza del Duomo, protagonista è la città stessa, un luogo di incontri segreti nello stile del Noir. Oppure *La notte* (1961): immagini della trasformazione di una città moderna nello sviluppo economico; Milano come città del boom, cantieri edili, il distacco da quanto c'era prima e la freddezza della nuova architettura; un mondo di feste e night club su cui simbolicamente fluttuano volti di donna: la bocca piena e carnosa di Jeanne Moreau e lo sguardo malinconico di Monica Vitti. Uno scrittore riceve da un industriale l'incarico di scrivere un libro su di lui e sulla storia della sua azienda. Un dialogo tra un uomo e una donna: "Dica, Resi, vuole davvero capire gli intellettuali?" "No, anche gli altri." La prima scena del film è ambientata in un autolavaggio: la coppia dietro il parabrezza è inebriata dalla pioggia artificiale.

Ciò che Pasolini pensava di Milano lo mostra la sua risposta. *Teorema* (1968), il commento di un poeta, ha come sottotitolo *Geometria dell'amore*. Un ospite misterioso, uno straniero, lettore di Rimbaud, irrompe nella famiglia autoctona cattolica e, uno dopo l'altro, seduce tutti i membri del clan: il patriarca, la moglie, la domestica, il figlio e la figlia. La regolamentazione

Clans, den Patriarchen, die Ehefrau, die Haushälterin, den Sohn und die Tochter. Die sexuelle Verkehrsregelung ist aufgehoben, am Ende sind alle durch ihr Begehren korrumpt und bloßgestellt. Pasolini bringt die bürgerliche Fassade zum Einsturz, Mailand dient als Kulisse, vor der die Explosion der kapitalistischen Psyche als antikes Drama sich abspielt. Ich zitiere Heiner Müller, den einzigen Lehrmeister, der mir begegnet ist, aus einem der letzten Gedichte, geschrieben im Wissen um seinen sicheren Krebstod:

Notiz 409:

„Gestern habe ich Teorema gesehen
 ICH BIN GESTORBEN FÜR DIESE GESELLSCHAFT
 Sagt der müde Kapitalist auf dem Bahnstrich
 Wie soll die Welt enden, wenn das Geld müde wird
 Der Strichjunge zieht sich schon auf dem Bahnsteig aus
 Mitten unter den Reisenden ins Nichts
 Die Welt ist beschrieben kein Platz mehr für Literatur
 Wen reißt ein gelungener Endreim vom Barhocker.“

II.

Ich bitte um Entschuldigung, daß ich mich zunächst an Filme erinnere, wenn es um Mailand geht. Aber den frühen Ausblick auf die Realwelt des Westens gewann ein junger Mensch hinter dem Eisernen Vorhang nun einmal zuerst in Kinobildern und Photographien. Im Dunkel der Lichtspiel-säle sah man eine Zivilisation, die nur schwer zu deuten war. Die Leinwand war, neben den Büchern, eine Art Fluchttunnel. Das hatten die Machthaber und ihre Zensoren unterschätzt: Filme waren das Fenster nach draußen. Das gilt sowohl zeitlich als auch räumlich, und es gilt für uns alle – auch umgekehrt, der Westen und seine Phantasien von Osteuropa und Rußland. Wir sehen mehr als wir begreifen, und wir entwickeln einen Sinn für Orte, an denen wir selbst niemals waren.

Das Mailand Stendhals, der historische Schauplatz für die Tradition der Musik in Italien und seine unsterbliche Liebe

dello scambio sessuale è abolita; alla fine tutti sono corrotti e messi in ridicolo dalla loro bramosia [*Begehren*]. Pasolini fa crollare la facciata borghese; Milano funge da quinta all'esplosione della psiche capitalista che si svolge come un dramma antico. Cito Heiner Müller, l'unico Maestro che mi sia capitato di incontrare; cito da una delle ultime poesie, scritta nella consapevolezza della morte certa per cancro:

Notizia 409

“Ieri ho visto Teorema
SONO MORTO PER QUESTA SOCIETÀ
Dice il capitalista stanco in cerca di sesso alla stazione
Che fine dovrà fare il mondo, se il danaro si stanca?
Il ragazzo di vita si spoglia già sulla banchina
In mezzo ai viaggiatori diretti verso il Nulla
Il mondo è descritto, niente più posto per la letteratura
Chi strappa allo sgabello del bar una rima finale riuscita?”¹

II.

Mi scuso se, pensando a Milano, mi vengono innanzitutto in mente dei film. Di fatto il primo impatto di un giovane dietro la “cortina di ferro” con la realtà del mondo occidentale avveniva attraverso le immagini del cinema e le fotografie. Nell'oscurità delle sale si poteva vedere una civiltà che interpretavamo non senza difficoltà. Oltre ai libri, lo schermo era una specie di tunnel di fuga. I potenti coi loro censori lo avevano sottovalutato: i film erano la finestra verso l'esterno, il fuori. Questo vale tanto per la dimensione spaziale che per quella temporale e per tutti noi – anche all'inverso, per l'Occidente e le sue fantasie sull'Europa dell'Est e la Russia. Vediamo più di quanto comprendiamo e sviluppiamo una sensibilità per luoghi dove non siamo mai stati.

La Milano di Stendhal, scenario storico per la tradizione della musica in Italia e l'amore immortale dello

zu Matilde Dembowski, das Mailand Carlo Emilio Gaddas, ein modernes Sprachlabyrinth, das Mailand des Zeichentheoretikers Umberto Eco und das der Dichter – Milo de Angelis (dem ich einmal bei einem Festival in Portonovo bei Ancona begegnet bin) und Alda Merini (eines Tages in einer italienischen Anthologie entdeckt), Anna Maria Carpi, die seit zwanzig Jahren meine Gedichte ins Italienische übersetzt. Mailand in tausend Scherben zerbrochen und künstlich gespiegelt.

Die Städte haben ein Ecosystem, mit dem sie untereinander kommunizieren, insofern sind für den Reisenden alle Städte Partnerstädte.

Corso Trieste

In Florenz dunkelt die Via Roma.
In Rom erwacht Piazza Venezia zum Leben.
In Venedig kriechen Nebel durch die Viale Trieste.

Die Städte träumen alle voneinander.
Sie rufen sich beim Markennamen, und das Echo
hallt durch die engen Korridore der Straßen.

Via Roma gehört zu den finsternen Straßen
des an schwarzen Geschichten reichen Florenz.
Auch im Sommer stocken die Schatten dort, brüten
die Stadtpaläste über alten Familienintrigen.
Rom aber schämt sich nicht. An der Piazza Venezia
hängt schlaff die Landesfahne herab vom Balkon.
Über der Adria hat, von Triest herüber
der Himmel aufgeklart. In Venedig entströmen
am Piazzale Roma die Pendler den Morgenzügen.

Die Städte wenden sich ihren Geschäften zu.
Jetzt gibt es nur sie. Keine mischt sich mehr ein
in die inneren Angelegenheiten der andern.
In Rom quietschen Bremsen am Corso Trieste.

Da sieht man es: Pfeilschnell kann der Zeilenschreiber
im Geist von einer Stadt zur anderen springen – so wie ich,

scrittore per Metilde Dembowski²; la Milano di Carlo Emilio Gadda, un moderno labirinto linguistico; la Milano del semiologo Umberto Eco e quella dei poeti – Milo de Angelis (che mi capitò di incontrare una volta a un festival a Portonovo, vicino ad Ancona) e Alda Merini (scoperta un giorno in un'antologia italiana); Anna Maria Carpi, che da vent'anni traduce le mie poesie in italiano. Milano rifratta in mille pezzi e artificialmente rispecchiata.

Le città hanno un sistema di echi mediante il quale comunicano tra loro; in tal senso per il viaggiatore tutte le città sono città gemelle.

Corso Trieste

A Firenze annotta nella via Roma.
A Roma Piazza Venezia prende vita.
A Venezia nebbie si insinuano lungo viale Trieste.

Tutte le città sognano l'una dell'altra.
Si chiamano con il nome di un brand e l'eco
riecheggia negli stretti corridoi delle strade.

Via Roma appartiene alle strade più buie
di Firenze, ricca di storie nere.
Anche in estate le ombre là ristagnano, meditano
i palazzi della città sopra vecchi intrighi familiari.
Roma invece non ha vergogna. A Piazza Venezia
pende floscia dal balcone la bandiera del Paese.
Sopra l'Adriatico, dalla parte di Trieste
il cielo si è rischiarato. A Venezia, su Piazzale Roma,
i pendolari sciamano dai treni del mattino.

Le città attendono ai loro affari.
Adesso non ci sono che questi. Nessuna più si immischia
nelle faccende interne delle altre.
A Roma uno stridere di freni su Corso Trieste.

Prova ne è che chi scrive può sfrecciare mentalmente da
una città all'altra – proprio come me, di nuovo sull'aereo

wieder einmal, im Flugzeug aus Berlin nach Mailand. Wo-
bei der physische Vorgang des Fliegens (unter Verbrauch
von allzu viel Kerosin) ab sofort ein Verstoß gegen die jün-
gsten Klimaschutzbestimmungen ist. Manche würden auch
sagen, ein Verbrechen gegen die Menschheit und ihre Zu-
kunft auf diesem geschundenen Planeten. Kann ich Greta
Thunberg, der Jeanne d’Arc aller Klimaretter, in die Augen
sehen, würde ich ihr erklären, warum ich für eine bloße
Dankesrede eigens nach Mailand eingeflogen bin und eben
nicht auf dem Landweg herkam mit Ankunft in Milano
Centrale? Würde man das in Zukunft nicht besser mit einer
Konferenzschaltung regeln?

Was war der Anlaß? Die Stadt Mailand überreicht mir ein
Pergament, ein Schriftstück der Wertschätzung. Um die Gast-
geber nicht zu kränken, handle ich wider besseres Wissen und
komme mit Turbinenkraft herbeigeschwirrt wie eine Biene,
den Honig der Anerkennung zu saugen. Wie kann ich mich
vor den jungen Leuten, für die das alles ein überflüssiges und
dazu noch umweltschädliches Ritual ist, verteidigen? Ich sehe
mich nicht, wie der Lobestext sagt, als Vertreter eines poe-
tischen Oeuvres. Auch die soziale Bindung, die hier im Na-
men der Kunst angesprochen wird, ist zuallererst doch eine
metaphysische. Literatur ist der Geisterverkehr zwischen den
Lebenden und den Toten, der alle Grenzen, die zeitlichen wie
die räumlichen, überschreitet. Die Zeitgenossen in ihrer phy-
sischen Präsenz nehmen sich dabei immer viel zu wichtig.

Wir sind allenfalls Boten, gerade die Dichter, die unter-
einander etwas weiterreichen, das gelegentlich Kreise zieht.
Ich bin mir nicht sicher, ob die Mehrheitsgesellschaft davon
je etwas wissen wollte.

Halten wir fest, es gibt ein paar Ideen, von denen wir
Idealisten hofften, daß sie niemals aussterben würden.

Eine davon war die der gerechten Demokratie, ihr Kern-
gedanke: die Freiheit des Einzelnen. Und doch ist es so:
Wir können sie durch und durch deklinieren und kommen

da Berlino a Milano. Nel qual caso il processo fisico del prender l'aereo (con un consumo eccessivo di cherosene) costituisce ora una violazione delle ultime normative sul cambiamento climatico. Alcuni lo direbbero persino un crimine contro l'umanità e il suo futuro su questo pianeta esausto. Potendo guardare negli occhi Greta Thunberg, la Jeanne d'Arc di tutti gli apostoli del clima, le spiegherei perché sono volato a Milano appositamente per un semplice discorso di ringraziamento invece di arrivare, via terra, a Milano Centrale. Non sarebbe meglio regolare la cosa in futuro con una videoconferenza?

Qual è stata l'occasione? La città di Milano mi consegna una Pergamena, un documento di stima e apprezzamento. Per non offendere gli ospiti, agisco contro ogni buon senso e giungo con la potenza del turbine, ronzando come un'ape per suggerire il miele del riconoscimento. Come posso difendermi dinanzi ai giovani, per i quali tutto ciò è un rituale superfluo e per di più dannoso per l'ambiente? Non mi vedo, come dice il testo elogiativo, quale rappresentante di un'opera poetica. Anche il legame sociale, qui menzionato nel nome dell'arte, è prima di tutto metafisico. La letteratura è il commercio spirituale tra i vivi e i morti, che trascende tutti i confini, quelli temporali come quelli spaziali. In questo i contemporanei, con la loro presenza fisica, si danno sempre troppa importanza.

Siamo tutt'al più messaggeri, specialmente i poeti: essi si trasmettono l'un l'altro qualcosa che di quando in quando si allarga in cerchi concentrici. Non sono sicuro che la maggior parte della società ne abbia mai voluto sapere alcunché.

Teniamolo a mente: ci sono alcune idee che noi idealisti speravamo non sarebbero mai venute meno.

Una di queste era l'idea della democrazia giusta; il suo concetto chiave la libertà del singolo. Eppure va così: possia-

niemals zu einem Schluß, weil jeder sie anders interpretiert und der Egoismus aller sie annulliert. Aber immer noch gilt Immanuel Kants Satz vom Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit, der den Akzent gerade auf den Einzelnen legt: Komm heraus aus deinem Schneckenhaus, sieh sie dir an, die Welt, wie sie ist, und Sorge dafür, daß sie besser wird, besser für alle. Dabei ist es geblieben, jeder muß sehen, wie er sich aus den vorgefundenen Fesseln befreit. Kein Kompaß hilft ihm, er muß die historische Situation, in die er hineingeboren wurde, überwinden und kann sich, auf stets schwankendem Boden, dabei auf nichts berufen als auf sich selbst, das unwahrscheinliche, zufällige Individuum mit seinen idiotischen Ambitionen.

III.

Heute vor dreißig Jahren ist die Berliner Mauer gefallen. Ein Teil der Bevölkerung Ostdeutschlands, ein paar Hunderttausend hatten dem Regime die Gefolgschaft aufgekündigt. Das war die Erneuerung der Freiheitsidee aus dem Geist der schlechten Erfahrung. Die Eingesperrten, in ihren Grundrechten Unterdrückten wollten so nicht mehr weiterleben. Es waren die Demonstranten in den Oktobertagen von 1989, die den Gedanken der Freiheit aufs neue entzündeten – mitten in einem Europa des Status Quo. Während die Freiheit im westlichen Teil des Kontinents längst zur Normalität geworden war, ein Spektakel der Ökonomie, in dem der Idealismus täglich Schiffbruch erlitt. („Aus Ideen werden Märkte“).

Damals haben wir Aufständischen die Freiheit von ferne begrüßt. Wir Narren des korrumpierten Sozialismus sahen in ihr etwas, für das sich zu kämpfen lohnte.

Heute ist das alles wie weggeblasen, die Feiern zum Mauerfall, staatlich inszeniert, sind ein einziger Katzenjammer. In einer Zeit der allgemeinen Ideenkrise wirkt die Erinne-

mo declinarla in lungo e in largo questa idea senza giungere mai a una conclusione, poiché ciascuno la interpreta in modo diverso e l'egoismo di tutti la rende vana. Vale pur sempre la proposizione di Immanuel Kant sulla minorità di cui si è responsabili, frase che pone l'accento proprio sul singolo: esci dal guscio, guarda il mondo così com'è e fai in modo che diventi migliore, migliore per tutti. Qui siamo rimasti; ciascuno deve capire come liberarsi dalle catene che ha trovato già bell'e fatte. Nessuna bussola viene in aiuto; costui deve superare la situazione storica in cui è nato e, su un terreno sempre malfermo, non può fare affidamento che su se stesso: l'individuo improbabile, accidentale, con le sue ambizioni idiote.

III.

Trenta anni fa è caduto il Muro di Berlino. Una parte della popolazione della Germania orientale, alcune centinaia di migliaia di persone, aveva smesso di seguire il regime.. Fu il rinnovamento dell'idea di libertà dallo spirito della cattiva esperienza³. Chi viveva rinchiuso, conculcato nei propri diritti fondamentali non voleva più continuare a vivere così. Furo-no i manifestanti dei giorni dell'ottobre del 1989 a riaccendere l'idea di libertà nel cuore di un'Europa dello *status quo*, mentre nella parte occidentale del continente la libertà era da tempo divenuta la norma, uno spettacolo dell'economia, in cui l'idealismo naufragava quotidianamente. ("Le idee diventano mercati")⁴.

A quel tempo, noi insorti abbiamo salutato la libertà da lontano. Noi, gli illusi del socialismo corrotto, vedevamo in essa qualcosa per cui valeva la pena lottare.

Oggi tutto ciò è come spazzato via; le celebrazioni per la Caduta del Muro, con la regia dello Stato, sono soltanto un risveglio coi postumi della sbornia. In un'epoca di crisi generale delle idee il ricordo dell'autunno tedesco-orientale (che di fatto fu una primavera) risulta fuori luogo. Il credo politico nel progresso è andato in frantumi; tutte le

rung an den ostdeutschen Herbst (der eigentlich ein Frühling war) deplaziert. Der politische Fortschrittsglaube ist gebrochen, die Visionen laufen nun alle in die Gegenrichtung: Retrotopia, Reaktion, Regression auf ganzer Linie.

In allen seinen subtileren Formen aber erhebt er nun wieder sein freches Haupt, ein Faschismus 2.0.

Wir haben die Haßpropaganda und das Intransigente des alten Faschismus, sprich die unbedingte Ablehnung des demokratischen Mainstreams und der „System-Medien“. Wir haben den schamlosen Populismus, das Verdrehen der Fakten, um bei den Geschichtsvergessenen Stimmen zu fischen, und auch der Nationalismus wird wieder laut. „Volksverräter“, „vaterlandslose Gesellen“, Agenten der „Umvolkung“, des ethnischen Austauschs – das sind die neuen Schlagworte, es kann wieder losgehen. Vom rechten Rand her frißt er sich in die Mitte durch, wie seinerzeit in Italien 1919. Und nun drohen sie wieder mit einem „Marsch auf Rom“. Korrigiert mich, wenn ich übertreibe. Die Künstler neigen manchmal zur Hysterie, sie sind die Alarmsirenen der Gesellschaft. Am besten, man hört nicht auf sie. Die gegenwärtige Verachtung Europas in so vielen Ländern und Bevölkerungen des Kontinents ruft einen bösen Schatten herauf, das Gespenst des Faschismus.

Nicht aus Sensationshascherei las ich dieser Tage noch einmal Iginzio Silone, *Der Faschismus. Seine Entstehung und seine Entwicklung*, Europa-Verlag, Zürich 1934, sondern um den Geist der Zeit zu begreifen. „Der Faschismus war“ – so schrieb Mussolini im Jahre 1919 „ein Mailänder Phänomen. Sein Umfang beschränkte sich auf einige Dutzend großer Städte. Die programmatische Losung dieses ‚Manipule‘ war einfach: Inanspruchnahme der Interventionsinitiative, Lobpreisen des Sieges, Kampf gegen den Bolschewismus.“ Die heutigen Ungeheuer gebiert das Unbehagen in der Globalisierung, deren Nutznießer man eben noch war. Man forciert die Grenzen,

visioni del mondo ora corrono nella direzione opposta: retrotopia, reazione, regressione su tutta la linea.

Eppure, in tutte le sue forme più sottili e raffinate, in maniera sfrontata ora solleva di nuovo la cresta: un fascismo 2.0.

Ecco allora la propaganda di odio e l'intransigenza del vecchio fascismo, ovverosia il rifiuto incondizionato del *mainstream* democratico e del "sistema mediatico" ["*System-Medien*"]⁵. Ecco il populismo senza vergogna, i fatti travisati per andare a caccia di voti presso chi dimentica la storia, e ecco che anche il nazionalismo torna a alzare la voce. "Traditori del popolo" ["*Volksverräter*"], "soggetti antipatriottici" ["*vaterlandlose Gesellen*"], agenti della ibridazione forzata ["*Umvolkung*"], dello scambio etnico – queste sono le nuove parole d'ordine. Tutto può ricominciare. Questo fenomeno si fa strada dalle frange della Destra per erodere il Centro, come a suo tempo nell'Italia del 1919. E ecco che ora si torna a minacciare una "marcia su Roma". Correggetemi se esagero. Talora gli artisti sono inclini all'isteria; sono le sirene di allarme della società. Meglio non dar loro retta. L'attuale disprezzo dell'Europa in così tanti Paesi e popolazioni del continente richiama un'ombra malvagia, lo spettro del fascismo.

Non per inseguire un effetto sensazionalistico ho riletto in questi giorni Ignazio Silone, *Der Fascismus. Seine Entstehung und seine Entwicklung*, Europa-Verlag, Zurigo 1934, bensì per comprendere lo spirito del tempo. "Il fascismo fu" – così scriveva Mussolini nel 1919 – "un fenomeno milanese. Le sue diramazioni si limitavano a qualche decina di grossi centri urbani. La parola d'ordine programmatica di questo manipolo fu semplice: *rivendicare l'intervento, esaltare la vittoria, lottare contro il bolscevismo*."⁶ I mostri odierni sono generati dal disagio nella globalizzazione, di cui beneficiavamo solo fino a qualche tempo fa. Rafforziamo i confini, abbandoniamo al loro destino i profughi che giungono

überläßt die Flüchtlinge aus den Kriegs- und Elendszonen ihrem Schicksal, läßt sie im Mittelmeer ertrinken, hetzt gegen den Humanismus und alles Kosmopolitische (auch wieder die Juden) und vergißt allmählich die universellen Menschenrechte. „Das erste Fascio wurde am 23. März 1919 in Mailand gegründet“. Ob die Stadt darauf stolz ist? Wird dieses Gründungsdatum heute in den touristischen Stadtführungen thematisiert?

Wohin kommen wir, wenn wir alles der Poesie überlassen, die nur noch wenige lesen und die so gut wie nichts bewirkt, nur immer für Feststunden taugt?

Ich danke Ihnen für diese Minuten des Zuhörens und daß ich so lange sprechen durfte in die gespannte Stille. Ich danke Ihnen für diesen friedlichen Vormittag in Mailand, der modernsten Großstadt Europas, wie eine deutsche Zeitung 1962 schrieb, dem Jahr, in dem ich geboren wurde.

(Mailand, den 24. Oktober 2019)

da zone di guerra e di miseria, lasciamo che anneghino nel Mediterraneo, sobilliamo contro l'umanismo e tutto quanto esiste di cosmopolita (ancora una volta gli Ebrei) e a poco a poco dimentichiamo i Diritti Universali dell'Uomo. "Il primo Fascio fu fondato a Milano il 23 marzo 1919."⁷ La città ne va fiera? Per caso questa data di fondazione oggi viene tematizzata nelle visite turistiche guidate della città?

Dove andiamo a finire se lasciamo tutto alla poesia che solo pochi leggono e che non produce praticamente nulla, che va bene solo per le ore di festa?

Vi ringrazio per questi minuti di ascolto e per avermi permesso di parlare così a lungo nel silenzio teso. Vi ringrazio per questa pacifica mattinata a Milano, la metropoli più moderna d'Europa, come scriveva un quotidiano nel 1962, l'anno in cui sono nato.

(Milano, 24 ottobre 2019)



Cartolina illustrata dall'archivio di Durs Grünbein



Costruzione del Muro vicino alla Porta di Brandeburgo, Berlino, estate 1961,
veduta aerea Bundesarchiv B 145 BP061246

NOTE

- * Discorso di Ringraziamento pronunciato il 24 ottobre 2019 nell'Aula Magna dell'Università degli Studi di Milano.
- 1 Sono le battute finali di *Notiz 409* di Heiner Müller (H. Müller, *Die Gedichte*, hrsg. v. F. Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1998, p. 320). Heiner Müller (Eppendorf, 9 gennaio 1929 – Berlino, 30 dicembre 1995) scrive *Notizia 409* nell'ottobre 1995, pochi mesi prima di morire. La presenza di Pasolini, assassinato e col corpo scempiato, costituisce il fulcro di un discorso poetico di grande potenza. *Notiz 409* fu pubblicata per la prima volta nel 1996 in "Drucksache 18", la Rivista del Berliner Ensemble, fondata dallo stesso Müller che fu anche redattore: "Drucksache 18", hrsg v. Berliner Ensemble GmbH, Redaktion T. Heise, Holger Teschke, Alexander Verlag, Berlin 1996.
 - 2 Metilde Viscontini Dembowski (Milano, 1° febbraio 1790 – Milano, 1° maggio 1825) è stata una patriota italiana, affiliata all'associazione segreta dei Federati. Viene ricordata anche per l'amore non corrisposto suscitato nel Foscolo e in Stendhal, il quale si invaghi della donna a prima vista, ma fu respinto e mai si stancò di ritrarla nelle sue opere. A Milano, il 22 ottobre del 1819, ricevendo da Metilde una fredda accoglienza lo scrittore concepì l'idea sottesa a *De l'amour*. Stendhal vide per l'ultima volta Metilde il 7 giugno 1821. Il 13 giugno lasciò Milano per la Svizzera, diretto in Francia, dove l'anno successivo pubblicò, appunto, *De l'amour* (1822).
 - 3 Il riferimento *e contrario* è al celeberrimo testo di Ernst Bloch, *Der Geist der Utopie*, Duncker & Humblot, München-Leipzig 1918; sec. ed. Paul Cassirer, Berlin 1923. Quest'ultima da considerarsi la versione definitiva, come specifica l'autore nella Prefazione. Grünbein tocca qui un punto determinante per comprendere la sua poetica e il suo impegno civile, come pure il suo inesausto interesse per la figura e il pensiero di Cartesio. L'idea di utopia è definitivamente tramontata alla luce dell'esperienza ed è proprio dall'esperienza che prende le mosse la scrittura di Grünbein.
 - 4 *Aus Ideen sollen Märkte werden* è il titolo dell'intervista rilasciata a "Themen Magazin" il 15 maggio 2014 da Günther Oettinger, attuale Commissario europeo per il bilancio e le risorse umane, all'epoca Commissario europeo per l'economia e le società digitali: <https://www.themen-magazin.de/artikel/aus-ideen-sollen-maerkte-werden/> (consultaz. 20.8.2020). Indicato dal Governo federale tedesco, Oettinger entra in carica nella Commissione Barroso II il 10 febbraio 2010 con il portafoglio per l'energia. Nel 2011 le sue dichiarazioni sul commissariamento formale della Grecia e sugli Stati membri deficitari suscitano polemiche tali da spingere 151 membri del Parla-

mento europeo a chiedere una rettifica. Nel 2014 è confermato Commissario europeo per la Germania con il portafoglio all'economia e alle società digitali. Jean-Claude Juncker lo designa a succedere alla dimissionaria Kristalina Georgieva nella gestione del bilancio e delle risorse umane a partire dal 1° gennaio 2017. Il portafoglio per l'economia e le società digitali, affidato ad interim al vice-presidente Andrus Ansip, passa il 7 luglio 2017 alla nuova commissaria bulgara Marija Gabriel. Le dichiarazioni di Oettinger sul governo Conte e sul bilancio deficitario italiano non cessano di suscitare perplessità e polemiche, alimentando le cronache quotidiane.

- 5 Nel periodo della Guerra Fredda la locuzione "System-Medien" veniva occasionalmente impiegata nella RFT per screditare la stampa e i media bundesrepubblicani. Dall'inizio del nuovo millennio il composto "Lügenpresse" (stampa mendace) viene utilizzato soprattutto da gruppi della Destra estrema, populista come pure da circoli nazionalisti, divenendo di fatto veicolo di rivendicazione etnica e islamofobia. A partire dal 2014 il termine compare come slogan nelle manifestazioni di *Pegida* – acronimo di *Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes* –, movimento fondato a Dresda nell'ottobre 2014, come pure nelle manifestazioni di *Alternative für Deutschland*.
- 6 I. Silone, *Il fascismo. Origini e sviluppo*, a cura di M. Franzinelli, trad. di M. Buttarelli, Mondadori, Milano 2002, p. 70, il corsivo è nel testo. La fonte dello scritto di Mussolini, che Silone cita a piè pagina, è: G. A. Chiurco, *Storia della Rivoluzione fascista 1919-1922*, vol. I, Vallecchi, Firenze 1929, p. 52.
- 7 *Ibidem*. Sono parole di Ignazio Silone.

Parte II

DER 23. AUGUST 1939

War ein unauffälliger Tag,
einer der letzten Sommertage im Frieden.
Den Spaziergängern im Tiergarten, Touristen
Unter den Linden wandelnd, zu Besuch in Berlin,
Reichshauptstadt, fest im Griff der Propaganda,
den verliebten Paaren in den Sperlingsbergen,
Lieblingsort Mandelstams, hoch über Moskau,
blieb er kaum im Gedächtnis.

Flieg zurück an den Anfang, Seele, zurück
zu den Jahren der Formation, Jahren der Illusion
für Millionen, an die unheimliche Schwelle,
als die Drachen sich beinah küßten, wie in Paris
auf der Weltausstellung die turmhohen Pavillons,
und der *Polyp Cosmocrator*, unheilbringend,
als Schatten sich über die Massen legte.
Dreh deine Runden überm Europa der Friedenszeit
bevor die Massaker begannen, die Säuberungen
im Paranoiagelände der neuen Arbeiterparadise,
in der Weltsekunde des Zitterns, wo alles möglich war
zwischen Faschismus und Kommunismus,
der psychotischen Weltaufteilung in Links und Rechts.
Wie in den Schweizer Alpen der Bartgeier kreist,
denk dir „Die Welt von gestern“, noch unzerstört.

Es war ein unauffälliger Tag, als ein paar
untersetzter Männer, inferiore Typen, Tyrannen,
unter sich ganze Völker austauschten,

IL 23 AGOSTO 1939

Era un giorno che passa inosservato,
uno degli ultimi giorni d'estate in pace.
Ai passanti nel Tiergarten, ai turisti
a spasso su Unter den Linden, in visita a Berlino,
capitale del Reich, stretta nella morsa della propaganda,
alle coppie innamorate sulla Collina dei Passeri,
il luogo prediletto di Mandel'stàm, sopra Mosca,
non ne rimase pressoché memoria.

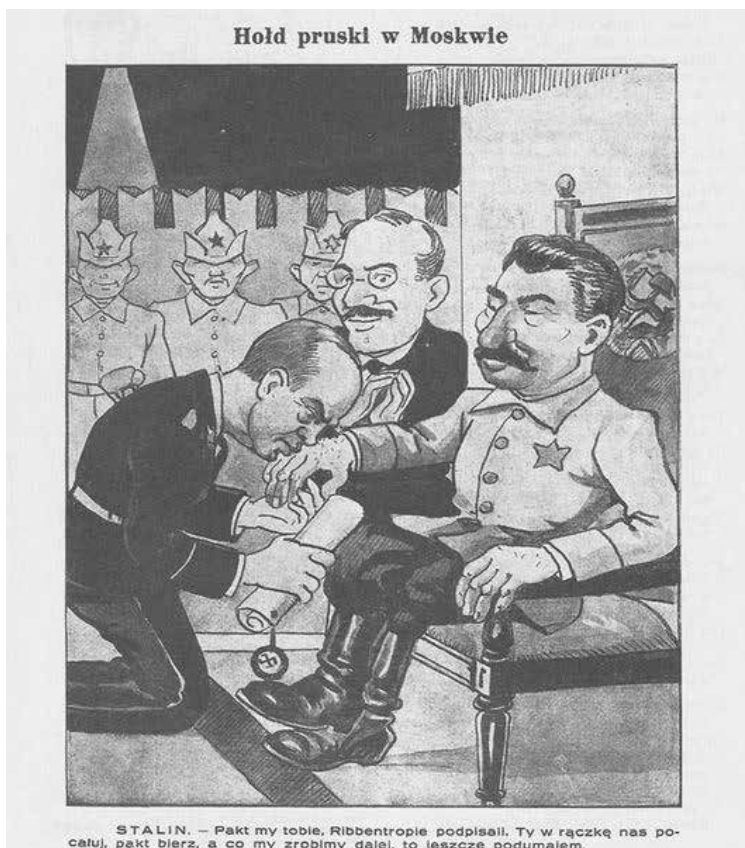
Vola indietro all'inizio, anima, indietro
agli anni della formazione, per milioni
anni dell'illusione, a quella soglia sinistra,
quando i draghi-aquiloni sembravano quasi baciarsi come
i torreggianti padiglioni dell'Esposizione universale
di Parigi

e il *Polipo Cosmocratore* funesto
si stendeva come ombra sopra le masse.
Fai un giro sopra l'Europa del tempo di pace
prima che i massacri cominciassero, le purghe
nei recinti della paranoia, i nuovi paradisi dei lavoratori,
nell'istante in cui il mondo tremò, in cui tutto fu possibile
tra fascismo e comunismo,
nella suddivisione psicotica del mondo in Sinistra e Destra.
Come il gipeto volteggia nelle Alpi svizzere,
immagina "Il mondo di ieri", ancora intatto.

Era un giorno che passa inosservato, quando un paio
di maschi tarchiati, tipi da poco, tiranni,



Esposizione universale di Parigi 1900 – Ingresso principale con la porta monumentale in Place de la Concorde, realizzata da René Binet



Il tributo prussiano a Mosca – caricatura del patto Molotov- Ribbentrop nella rivista satirica polacca “Mucha” (8 settembre 1939)

als die Blindenführer des Jahrhunderts beschlossen,
ihre Bevölkerungen als Geiseln zu nehmen,
mit den Grenzen zu spielen, den Landschaften.
Stunde der Kartographen in ihren Büros,
Stunde der Aktenkonzentration (NKWD, Gestapo),
Erfassung der Menschen im eigenen Reich
wie in allen besetzten Gebieten
mit Kenn-Nummern, Photos, Fingerabdrücken,
zur Weiterverwendung (Arbeit oder Tod).

Tauch hinab in die Zeitentiefen, Untiefen der Zeit,
sieh sie dir an, die Völker damals, von Politik
erstickt, betrogen um einen Völkerbund.
Um den Frieden, die Arbeit, den eigenen Tod,
als das Wüten begann.
Sieh sie dir an, die Chancen, die Liebesgeschichten,
aus denen nichts wurde, die Konferenzen
(Rapallo, Locarno, zuletzt Evian),
als die Schwachen verschachert wurden
und niemand sie haben wollte: das Boot war voll.

Denk an den Tag, einen Sommertag,
als in den Städten Europas die Menschen
zum letzten Mal unüberwacht, beinah arglos
in ihren Cafés saßen, lachten und diskutierten
mit den hektischen Gesten, den scheuen Blicken
der Leute im Zeitraffer von Archivfilmaufnahmen,
im blauen Dunst ihrer Zigaretten überm Trottoir.
Denk an das Picknick der Surrealisten,
die Erwachsenenspiele an den Ufern
von Cote d'Azur, Timmendorf, auf der Krim
das große Retardierende Moment
bevor der letzte der Humanisten
an der spanischen Grenze
in einem trockenen Flußbett elend verreckte.

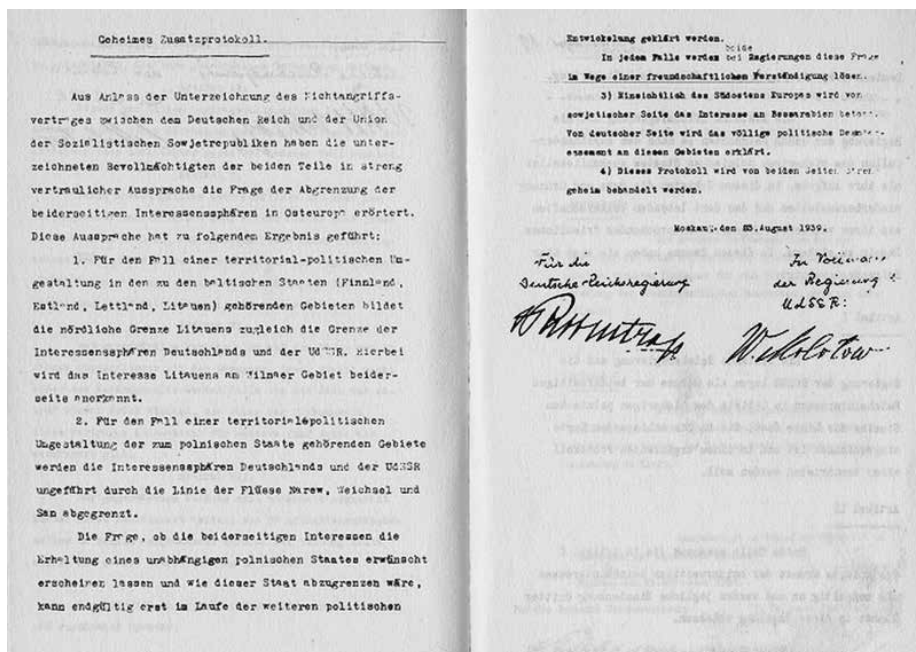
barattarono tra loro popoli interi,
 quando i duci per ciechi del secolo decisero
 di prendere in ostaggio le loro genti,
 di giocare con i confini, con le terre.
 Tempo dei cartografi nei loro uffici,
 tempo degli atti concentrazionari (NKVD, Gestapo)¹,
 schedatura degli uomini nel Reich,
 così come in ogni territorio occupato,
 con numero di riconoscimento, foto, impronte digitali,
 per il reimpiego (lavoro o morte).

Immergiti nell'abisso dei tempi, Voragine del Tempo,
 guarda i popoli di allora, soffocati
 dalla politica, defraudati di un Patto tra le Nazioni.
 Della pace, del lavoro, della propria morte,
 quando il furore imperversò.
 Guarda le occasioni, le storie d'amore
 abortite, le Conferenze
 (Rapallo, Locarno, da ultimo Évian),
 quando i deboli venivano svenduti
 e nessuno a volerli: la barca era piena.

Pensa a quel giorno, un giorno d'estate,
 quando le genti nelle città d'Europa
 per l'ultima volta senza sorveglianza, pressoché ignare
 sedevano nei caffè, ridevano e discutevano
 con i gesti frenetici, gli sguardi schivi
 delle persone nel tempo accelerato dei filmati d'archivio,
 nell'azzurra coltre delle sigarette sopra il marciapiede.
 Pensa al picnic dei surrealisti,
 ai giochi degli adulti sulle rive
 della Costa Azzurra, di Timmendorf, della Crimea
 al grande momento ritardante ²
 prima che l'ultimo degli umanisti ³
 al confine spagnolo
 miseramente crepasse nel letto di un fiume in secca.



Mappa della Polonia all'indomani del trattato sui confini e l'amicizia tra URSS e III Reich (secondo patto Molotov-Ribbentrop, 28 settembre 1939) con il nuovo confine tra i due Stati. Riconoscibili le firme di Stalin e Ribbentrop



Ultima pagina del protocollo aggiuntivo segreto del trattato di non aggressione tra URSS e Terzo Reich con la data del 23 agosto 1939 e le firme dei due contraenti



Walter Benjamin nel 1929 (foto Charlotte Joël archivio Adorno Institut für Sozialforschung Johann Wolfgang Goethe-Universität di Francoforte sul Meno)

NOTE

- 1 NKVD (Народный комиссариат внутренних дел, НКВД, traslitterato: *Narodnyj komissariat vnutrennich*) è l'acronimo che designa il Commissariato del popolo per gli affari interni, responsabile delle purghe, degli spostamenti forzati e dei gulag. Attivo dal 1917 al 1930 nella Russia dei Soviet, dal 1934 al 1946 venne riorganizzato e centralizzato per l'URSS. Gestapo è la sigla di *Geheime Staatspolizei*, la polizia segreta del regime nazionalsocialista. Fondata da Hermann Göring nel 1933 con la finalità di consolidare strutture burocratiche basate sulla legge che escludeva dagli uffici pubblici tutti gli appartenenti a partiti e associazioni politiche sgradite alla NSDAP, la Gestapo rimase attiva sino al 1946 sotto il controllo del capo delle SS (*Schutzstaffeln*), Heinrich Himmler, il quale nel giugno 1936 ottenne la direzione di tutti gli organi della polizia tedesca.
- 2 La storia della prima metà del Novecento è un dramma, di cui Grünbein enuncia il "momento ritardante" prima della catastrofe. La rappresentazione è la scena del mondo, le località che il poeta enumera definiscono la tragedia di popoli che si videro improvvisamente privati del luogo di appartenenza, di una lingua, di un'identità. L'isola di Timmendorf nel Mar Baltico, la penisola di Crimea, bagnata dal Mar Nero, fanno segno alle deportazioni nonché ai grandi movimenti dei profughi nei territori dell'Est, con conseguenze sulla divisione della Germania all'indomani della vittoria degli Alleati. Colonie balneari, luoghi di svago e di sollazzo divennero obiettivi da conquistare o distruggere, lager in cui stipare, trucidare o far morire di stenti creature ignare e inermi. Nel 1942 i tedeschi occuparono la Costa azzurra, nel 1944 gli Alleati sbarcarono a Saint-Raphaël e a Saint-Tropez.
- 3 Già profondamente minato nella salute a causa di una vita di stenti e di difficoltà di ogni genere, Walter Benjamin (Berlino 1892 - Port Bou 1940) fu internato da settembre a novembre 1939 a Vernuche, il castello del distretto di Nevers, nella Nièvre, trasformato in campo di lavoro. Sono gli ultimi due anni in cui lavora alle *Tesi sul concetto di storia* e incessantemente al *Passagen-Werk*. Rientrato a Parigi, in una lettera del 5 maggio 1940 a Stephan Lackner esprime la seguente considerazione: "Ci si chiede se la storia non sia sul punto di fabbricare una brillante sintesi di due concetti nietzscheani, vale a dire del buon europeo e dell'ultimo uomo. Il risultato potrebbe essere l'ultimo europeo. Tutti noi lottiamo per non diventarlo." – "Man fragt sich, ob die Geschichte nicht im Begriff ist, eine geistreiche Synthese von zwei nietzscheanischen Begriffen zu schmieden, nämlich die des guten Europäers und die des letzten Menschen.

Dies könnte den letzten Europäer ergeben. Wir alle kämpfen darum, nicht zu einem solchen zu werden.” La lettera è tratta dal volume: A. Gisinger, N. Raoux, *KONSTELLATION. Walter Benjamin en exil 1933-1940*, éd. bilingue français / allemand. Nachwort v. G. Didi-Huberman, Trans Photographie Press / Bücher Verlag, Hohenems 2009, di cui per concessione degli autori al link: <https://web.archive.org/web/20140227085633/http://www.zintzen.org/2010/12/31/salon-litteraire-arno-gisinger-walter-benjamin-en-exil/> (consultaz. 20.8.2020).

Parte III

DER WEISSE WALD

Wimperge bauten sich vor uns auf,
als wir die Lichtung betraten.
Über dem Tausendtürmchenwerk
stand ein kaltes unabsehbares Blau.

Halt versprochen sie, die Fialen,
steinerne Pflanzen, härteste Flora.
Der Stein blühte, Ranken sprühten,
Strebepfeiler so weit das Auge reichte.

Ein weißer Wald schloß sich, begehbar
zum Himmel hin, rings um uns.
Meer und Gebirge lagen, von hier aus
geordnet in einem tröstlichen Dunst.

(Mailand, 2019)

IL BOSCO BIANCO

Timpani ci si piantarono dinanzi,
quando mettemmo piede nella radura.
Sopra la Fabbrica delle mille torrette
era un azzurro freddo a perdita d'occhio.

Appiglio promettevano loro, le guglie,
piante di pietra, durissima flora.
La pietra fioriva, cirri si sprigionavano,
contrafforti fin dove giungeva l'occhio.

Intorno a noi, accessibile sino al cielo,
si chiudeva un bosco bianco.
Da qui mare e monti giacevano
schierati in una foschia confortante.

(Milano, 2019)

DER EXPRESSIONISTISCHE FILM

Wir kamen im Dunkel ans Ziel,
über die Avus. Das grüne Auge
des Funkturms blinkte, als wir
die Stadt vor uns liegen sahen.

Die breiten Straßen griffen alle
strahlenförmig auf eine Mitte zu,
Finger von Stummfilmmonstern,
die sich um eine Gurgel schließen.

Die Fahrt ging an Gruben vorbei,
frischen Baustellen, Häuserlücken,
in denen die Erde ausgeschachtet
wie Schlachtvieh am Haken glänzte.

Unter S-Bahn-Brücken thronten
in Decken gehüllt, auf Matratzen
Nachtgestalten aus allen Ländern
Europas, die Fürsten des Alkohols.

Zackige Schatten aus Hinterhöfen
kreuzten sich über Plakaten
für eine Retro mit UFA-Filmen,
betitelt: *Von Caligari bis Hitler*.

IL FILM ESPRESSIONISTA

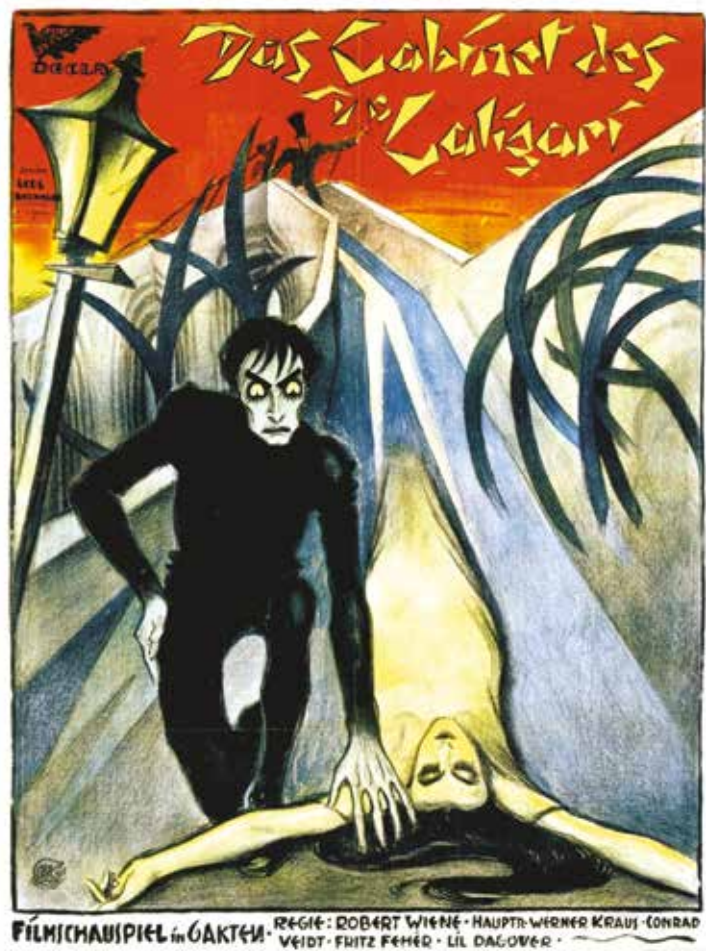
Giungemmo alla meta nell'oscurità,
passando per l'Avus¹. L'occhio verde
della Torre della Radio lampeggiava, quando
davanti a noi scorgemmo la città.

Le ampie strade, tutte protese
a raggiera verso un centro,
dita di mostri di film muti,
che si chiudono attorno a una gola.

Il percorso continuò davanti a buche,
cantieri freschi, falle tra le case,
in cui la terra scavata
luccicava come bestie appese al macello.

Sotto i ponti della ferrovia urbana
troneggiavano, avvolti in coperte sopra
materassi, figure della notte da tutti i Paesi
d'Europa: i Signori della bottiglia.

Da cortili interni ombre spavalde
si incrociavano sopra i cartelloni
di una retrospettiva di film UFA²
intitolata: *Da Caligari a Hitler*.



Cartellone pubblicitario del film *Il Gabinetto del Dottor Caligari*



Sequenza da *Il Gabinetto del Dottor Caligari* - Senza titolo (Cesare / Conrad Veidt trascina Jane / Lil Dagover sui tetti)

FLOHMARKT

Genug von Silberlöffeln und Tropenhelmen,
von Witwenbroschen und Porzellan,
genug von verbogenen Vogelkäfigen
und den Photoportraits toter Kinder.
Auf wackligen Tischen aufgereiht,
unter Planen bei Wind und Wetter, was
sagen sie, was verschweigen sie, diese
Überbleibsel namenloser Verbrechen,
von denen die Uniformen, die Ehrendolche
so gut wie nichts erzählen.
Wie sollen, bei den Haufen von Brillen
und alten Lederkoffern die Gedanken
nicht auf Abwege geraten?
Trauriges Zeug! Der klägliche Krempel
erinnert an seine Vorbesitzer, alle längst tot.

Wir sind die abgelegten Dinge, rufen sie.
Zeit hat uns besiegt. Wunderbar,
die Moderne hat niemals stattgefunden.

MERCATO DELLE PULCI

Basta cucchiaini d'argento e caschi coloniali,
spille di vedove e porcellana,
basta voliere schiacciate
e foto-ritratto di bambini morti.
Allineati su tavoli malcerti,
tra carte dei venti e del tempo, cosa
dicono, cosa sottacciono questi
rimasugli di crimini senza nome,
di cui le uniformi, i pugnali d'onore¹
non raccontano un bel niente.
Come potrebbero i pensieri, tra cumuli
di occhiali e vecchie valigie in cuoio,
non prendere una brutta piega?
Meste cianfursaglie! Quella roba scadente
ricorda i proprietari di prima, tutti morti da un pezzo.

Siamo le cose dismesse, esclamano.
Il tempo ci ha vinto. Splendido,
la modernità non ha mai avuto luogo.



Milano. La Galleria Vittorio Emanuele II nell'agosto del 1943, dopo i bombardamenti. Foto Pessina



Dresda dopo i bombardamenti del 13-14 febbraio 1945. Vista verso sud dalla Torre del Municipio con allegoria della Bonitas di August Schreitmüller (1908-1910) – Richard Peter Senior (1895-1977) realizza lo scatto tra il 17 settembre e il 31 dicembre 1945. Deutsche Fotothek

MEZZOGIORNO

Für Paula Doepfner

„Schau: eine tote!“, rief sie. Gemeint
war die Pinie im Niemandsland
von Industriezone und Autobahn,
von Leitplanken zweigeteilt.

Aschgrau ihr Schirm, schütteres Haar:
Eine Obdachlose am Straßenrand,
vor der Zeit gealtert. Von all dem Gift
in der Luft, Chemikalien im Boden.

Die Mafia-Pinie, die Müllhalden-Pinie.
Sie stand da, weil niemand sie fällte,
vergessen und sonnenverbrannt
mit dem Rücken zur Himmelswand.

MEZZOGIORNO

Per Paula Doepfner¹

“Guarda: un morto!”, esclamò lei. Intendeva
il pino nella terra di nessuno
tra la zona industriale e l’autostrada,
bipartita da guardavia.

Chioma grigio cenere, peli radi:
un senzatetto al bordo della strada,
invecchiato anzitempo. Per tutto il veleno
nell’aria, per le sostanze chimiche nel terreno.

Il pino-della-mafia, il pino-delle-discardie.
Stava là perché nessuno lo tagliava,
dimenticato e arso dal sole
dava le spalle alla parete celeste.

LANDSCHAFT IN SCHWINGUNG

Der Schnellzug schießt durch ein Waldgebiet:
die Reisenden sehen von ihren Lichttafeln auf,
erstaunt, wie lange der grüne Tunnel sich hinzieht.
Rasender Stillstand. Sind das, von Schatten-
heeren durchquert, die Eichenwälder Germaniens?
Das Land wird als Puzzle zusammengesetzt.

Immer fehlt noch ein Teil, als hätte ein Riesenkind
das Dorf hinter den sieben Hügeln verschluckt.
Und war, über Theodoliten und Meßtischblättern,
der Ritt auf Messers Schneide nicht mitbedacht?

Es dehnt sich, das Land, dehnt sich über den Rand,
der den Augen die Grenze ist, die es nicht gibt.
Die Tische beben, in Schwingung versetzt, klirren
Gläser und Tassen, die Gehirne der Reisenden.
Über dem Kraftwerk steht eine verschleierte Sonne.

PAESAGGIO IN VIBRAZIONE

Il direttissimo sfreccia attraverso un'area boschiva:
 i viaggiatori levano lo sguardo dagli schermi luminosi,
 sbalorditi per la lunghezza del tunnel verde¹.
 Stasi frenetica². Sono questi, attraversati
 da eserciti di ombre, i querceti della Germania³?
 Il Paese si compone come un puzzle⁴.

Ne manca sempre un pezzo, come se un bambino
gigantesco
 avesse inghiottito il villaggio dietro i sette colli.
 E al di là di teodoliti e fogli di tavola pretoriana, non era
 da prendere in considerazione la cavalcata sul filo del
rasoio⁵?

Si estende il Paese, si estende oltre il margine
 che per gli occhi è il confine che non c'è.
 Soggetti a vibrazione, sussultano i tavoli, tintinnano
 tazze e bicchieri, i cerebri dei viaggiatori.
 Sopra la centrale elettrica⁶ ristagna un sole velato.

EIN FEIND, UNSICHTBAR

Die Ampeln schalten nachts weiter,
auch ohne Verkehr.
Es gibt kein Theater mehr,
Kinos und Bars sind geschlossen
in den Zeiten der Pandemie.
So sicher war die Stadt nie.
In den Warenhäusern trauern die Waren.
Sogar die Tempelbezirke des Konsums
sind mitten am Tag menschenleer.

Einzelne Passanten, chirurgisch maskiert,
ziehen in Zeitlupe um die Wohnblocks
wie Mimen auf einer leeren antiken Bühne.
Verhärtet sind jetzt die Straßenfronten
mit ihren Friseursalons, den klinikweißen
Büros nackt unterm Röntgenblick.

Jemand oder etwas belagert die Stadt,
ein Feind, der unsichtbar bleibt.
Nur von ihm ist die Rede,
von nichts anderem mehr.
Alles zivile Leben erloschen
bis auf die tägliche Pressekonferenz,
die schütteren Reihen vorm Supermarkt.

So schnell kann es gehen,
schreibt ein kleines Mädchen ins Tagebuch,
und etwas von einem bösen Traum,
der den Frühling verschlingt,
von Hausarrest, der bald enden soll.
Nicht alle werden sich wiedersehen.

UN NEMICO, INVISIBILE

Anche senza traffico la notte
i semafori restano accesi.
Non si fa più teatro,
cinema e bar sono chiusi
al tempo della pandemia.
Mai la città fu più sicura.
Intristisce la merce nei grandi magazzini,
persino i sacri distretti del consumo
vanno deserti in pieno giorno.

Singoli passanti, mascherati come chirurghi¹,
girano a *ralenti* intorno agli isolati
come mimi su un'antica scena vuota.
Adesso le facciate sono aspre,
con i saloni da parrucchiere, gli uffici
bianchi come cliniche, nudi sotto lo sguardo a raggi X.

Qualcuno o qualcosa stringe d'assedio la città,
un nemico che resta invisibile.
Solo di lui si parla,
più di nient'altro.
La vita civile è tutta spenta
a parte la conferenza-stampa quotidiana,
le file rade davanti al supermercato.

Succede così in fretta,
scrive una bambina nel diario,
e qualcosa come un brutto sogno,
che divora la primavera,
come arresti domiciliari che presto finiranno.
Non tutti si rivedranno.

DIE LUFTLEITENDEN ANTEILE DER LUNGE

April, schon den ganzen Tag
zetert die Amsel im Hinterhof,
als hadere sie mit dem Amselsein.
April, und ein eisblauer Himmel,
der sich an nichts erinnern wird,
nicht an dich, nicht an mich.
Was soll das werden, ein Lied?

Mit dem Griff an der Kehle, April?
Ein gewaltiger Schatten segelt
mit der Urange vor Fledermäusen
über die Landschaften hin.
Gesichter, Gesten verkrampfen
in ritueller Starre. Die Grenzen
der Gemeinschaft treten schmerzhaft
hervor, Knöchel im kalten Wasser.

Das hat keiner so kommen sehen,
das ist frisch wie ein Alpdruck,
der beim Luftholen jeden erfaßt.
Die Phantasie vom Ersticken
zieht weite Kreise. Pneumonie
ist ein Fremdwort, das umgeht
in den Fluren der Intensivstationen.

Im Bronchialgeäst verfängt sich
die Sorge mit jedem Atemzug
um den nächsten. Den Nächsten.
Als wüßten wir nun: der Tod kommt
zielsicher, ein kollektiver Trieb,
der alle Körper hetzt, alle vernetzt.
Erzähl uns vom Frühling, April.

I DOTTI D'AFFLUSSO D'ARIA DEL POLMONE

Aprile, tutto il giorno che
il merlo strilla nel cortile interno,
come litigasse con la sua natura di merlo.
Aprile e un cielo azzurroghiaccio
che non si ricorderà di nulla,
non di te, non di me.
Un canto, che ne viene?

Con la stretta alla gola, Aprile?
Un'ombra smisurata si libra,
con la paura ancestrale dei pipistrelli,
traversando contrade.
Volti, gesti si contraggono
in rituale rigidità. Dolorosamente
affiorano i confini della comunità,
nocche nell'acqua fredda.

Nessuno lo ha visto arrivare così,
fulmineo come un incubo che
tutti cattura mentre respirano.
La fantasia di asfissia
dilaga. Pneumonia¹
è parola straniera che si aggira
nei corridoi delle terapie intensive.

Nell'albero bronchiale a ogni respiro
si impiglia l'apprensione
per il prossimo. Il Più Vicino.
Come se oramai sapessimo: la morte
arriva sicura, una spinta collettiva
che dà la caccia a tutti i corpi, tutti in rete
li connette.
Raccontaci della primavera, Aprile.

NOTE

Il film espressionista

- 1 AVUS è l'acronimo per *Automobil-Verkehrs und Übungs-Straße*. Inaugurata nel 1921, è la prima autostrada progettata e la prima aperta al traffico in Europa, oggi parte dell'autostrada tedesca A 115. Dal 1921 fino al 1998, con chiusura temporanea del percorso al traffico, fu circuito automobilistico. Il primo Gran Premio di Germania si tenne l'11 luglio 1926, sotto un violento temporale. La gara, vinta da Rudolf Caracciola su Mercedes Benz, fu funestata da incidenti con morti e feriti. L'automobile di Adolf Rosenberger piombò sulla struttura in legno dei segnalatori di gara uccidendo tre dei cinque occupanti. Il Gran Premio si disputò su quel circuito una seconda volta nel 1959, la prima dopo la nascita della Formula 1. In quell'occasione il podio fu della Ferrari con Tony Brooks e i piazzamenti d'onore di Dan Gurney e Phil Hill. Dal 1998 l'AVUS è utilizzata esclusivamente come autostrada, dato che la chiusura al traffico per i fine-settimana di gara – nell'ultimo periodo solo per un fine-settimana all'anno – aveva cominciato a sollevare problemi di viabilità e a suscitare le proteste dei residenti nei quartieri adiacenti.
- 2 UFA (acronimo di Universum Film AG) designa una celeberrima società di produzione cinematografica tedesca. Fu costituita il 13 gennaio 1917 dalla Oberste Heeresleitung – l'Alto Comando delle Forze Armate tedesche durante la Prima guerra mondiale –, ente che aveva lo scopo di ideare e diffondere filmati propagandistici. Il capitale dell'azienda, al quale parteciparono il governo, il ministero della guerra e la Deutsche Bank, ammontava a 7 milioni di Reichsmark. Il periodo d'oro della UFA è quello degli anni Venti e Trenta del Novecento, durante i quali furono realizzati degli autentici capolavori, tra cui *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi* 1924) di Fritz Lang, *Der letzte Mann* (*L'ultima risata* 1924) di Friedrich Wilhelm Murnau, *Metro-polis* (1927) di Fritz Lang, *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro* 1930) di Josef von Sternberg. Dal 1933 la UFA venne statalizzata e posta al servizio del Ministero della Propaganda di Joseph Goebbels. Denazificata dagli Alleati, dal 1994 afferisce al Gruppo Bertelsmann.

Mercato delle pulci

- 1 Al pari dell'anello col teschio ("Totenkopfring", anche "Ehrenring") il pugnale d'onore ("Ehrendolch") entra a far parte della dotazione

delle SS quale segno distintivo di un ordine elitario, votato all'obbedienza assoluta alla causa nazionalsocialista.

Mezzogiorno

- 1 Paula Doepfner (Berlino 1980) attualmente vive e lavora tra Roma e Berlino. Ha studiato al Chelsea College of Art and Design di Londra con Roger Ackling e all'Universität der Künste di Berlino con Rebecca Horn. Profondamente legata alla natura e ai temi della continuità del vivente, nel 2018 ha iniziato il colossale lavoro di contare tutti i pini di Roma. Artista composita, performer e autrice di innumerevoli installazioni, è particolarmente interessata ai processi cognitivi e alle reti neurali che illustra con minuscole scritture alfabetiche. Ha all'attivo collaborazioni con Durs Grünbein, il quale nel 2016 ha scritto per lei *Arktisches Violett. Sieben Blätter für Paula Doepfner*: <https://www.pauladoepfner.com/text/arktisches-violett-7-blatter-fur-paula-doepfner-by-durs-grunbein/> (consultaz. 20.8.2020).

Paesaggio in vibrazione

- 1 Qui il poeta allude alla visione a tunnel, il cui effetto si crea quando viaggiamo a velocità molto alte perdendo la visione periferica, essenziale per il controllo percettivo e per i movimenti del corpo soggetto alla forza di gravità.
- 2 L'espressione ossimorica "stasi frenetica" è stata coniata da Paul Virilio nel saggio *L'inertie polaire* (Cl. Bourgeois éd., Paris 1990), tradotto in lingua tedesca con "rasender Stillstand". Quindici anni dopo il concetto è ripreso da Hartmut Rosa per indicare quel movimento adirezionale che inibisce qualsivoglia progettualità. Apportando minime modifiche, affatto prive di uno sviluppo sostanziale, un'accelerazione acefala disattende le finalità etico-politiche della modernità che, secondo il sociologo tedesco, erano volte alla creazione di società autonome e responsabili (Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, p. 479 e *passim*).
- 3 Il tedesco "Germanien" fa riferimento alle origini dei Germani nell'opera di Tacito e, in seguito, nella costruzione del mito autotono che sfocia nella purezza "del sangue e della zolla". Impossibile sottacere *Germanien* (1801-1803) di Friedrich Hölderlin con le immagini di miseria e salvezza che lo connotano e la lettura filosofico-politica che ne dà Heidegger nel Semestre invernale 1934-1935: cfr. M. Heidegger, *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"* (*Wintersemester 1934/35*), hrsg. von S. Ziegler, 1999³,

Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, in Id., *Gesamtausgabe II Abteilung: Vorlesungen* Bd. 39 (GA 39).

- 4 L'immagine del puzzle caratterizza la poetica grünbeiniana in confronto dialettico con la globalizzazione.
- 5 Dalla prima attestazione nell'*Iliade* di Omero (X, 173) l'espressione giunge sino al famoso discrimine posto dal "rasoio di Occam".
- 6 Come molti monumenti recuperati dalle rovine della Seconda guerra mondiale anche la centrale elettrica della città di Dresda (Kraftwerk Mitte), a ridosso della Frauenkirche e dello Zwinger, è stata riconvertita per inserirsi nella vita culturale della città e nel territorio circostante: <https://www.kraftwerk-mitte-dresden.de/> (consultaz. 20.8.2020).

Un nemico, invisibile

- 1 L'originale tedesco "chirurgisch maskiert" è variato rispetto alla versione della poesia pubblicata nella *Süddeutsche Zeitung* dell'8 aprile 2020: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-von-durs-gruenbein-ein-feind-unsichtbar-1.4872346> (consultaz. 20.8.2020), dove leggiamo "asiatisch maskiert". Quest'ultima locuzione compare pure nell'opuscolo *Auf Distanz*, prodotto dal Görres-Gymnasium di Düsseldorf nella primavera del 2020, in occasione del Concorso "Schreiben gegen Langeweile" ("Scrivere contro la noia"), organizzato in seguito alla chiusura forzata causata dall'emergenza pandemica. Nella pubblicazione Durs Grünbein viene espressamente ringraziato per aver fatto dono alla scuola di una sua poesia: <https://www.gorres.de/auf-distanz/> (consultaz. 20.8.2020).

I dotti d'afflusso d'aria del polmone

- 1 Il lemma *Penumonie* è *terminus technicus* dal gr. *πνευμονία*, der. di *πνεύμων* "polmone".

Postfazione



Gläserne Frau (1936) – Durante la “Jugendstunde” presso Deutsches Hygiene-Museum di Dresda un operatore del museo, il signor Brunner, illustra ai giovani scolari la *Donna di vetro*. La foto di Giso Löwe è stata scattata l’8 febbraio 1958 (Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst – Zentralbild – Bild 183)



ROSALBA MALETTA

POESIA E DISCORSO CIVILE
LEGGERE LA CONTEMPORANEITÀ
CON DURS GRÜNBEIN

*In jede Richtung reicht Raum, aber Zeit ist die Klammer,
Die nach vorn spannt die Stirnen, die Deichseln und jedes Lied,
Das in Strophen zerfällt wie ein Menschenleben in Anekdoten.¹*

In un'intervista del giugno 2019 Grünbein rileva come la poesia non entri nei circuiti del consumo. Per il fatto di essere esclusa da un'economia manageriale, la poesia vive del paradossoso con cui il presente volume, composto di testi inediti anche per il mondo germanofono, ci apostrofa: "Come può ciò che significa così tanto e che per molti singoli individui significa qualcosa, costare così poco?" – "Wie kann etwas, das soviel bedeutet und so vielen Einzelnen etwas bedeutet, so wenig kosten?"².

Durs Grünbein, classe 1962, nasce a Dresda 17 anni dopo i bombardamenti del febbraio 1945, che rasero al suolo la città, e un anno dopo la costruzione del Muro di Berlino, quando la Repubblica Democratica Tedesca cerca di mettere

-
- 1 "In ogni direzione giunge lo spazio ma il tempo è la parentesi / che tende innanzi gli astri, i timoni e ogni canzone che in strofe si dissolve come in aneddoti una vita umana" (D. Grünbein, *Aporie Augustinus (Über die Zeit)*, in Id., *Nach den Satiren*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 36. Oltre agli inediti, che compongono il volume, le traduzioni dal tedesco che qui presento sono sempre a mia cura. Le opere oggetto del presente volume sono citate direttamente nel testo con la pagina di riferimento tra parentesi tonde.
- 2 D. Kaindl, *Durs Grünbein. Der zündende Funke der Poesie. Der Lyriker im Gespräch*, in "Buchkultur" del 26 giugno 2019: <https://www.buchkultur.net/durs-gruenbein/> (consultazione 20.8.2020).



sottovuoto pensieri e azioni, vigilando in particolare sugli intellettuali. La sua poesia, scabra e asciutta, è profondamente legata alla lingua materna e alle origini.

Al pari della prosa, capace di un passo sorprendentemente caustico, è in grado di dominare un universo esterno vieppiù caotico e frattalizzato. Impone le leggi del *κόσμος* al guazzabuglio esterno dell'iperliberismo che promuove la libertà incondizionata del consumatore.

Le opere di Grünbein sono mondi conclusi all'epoca del "capitalismo felice" (Lipovetsky) che si gode nell'accelerazione e nella parcellizzazione. Si pensi a *Paesaggio in vibrazione / Landschaft in Schwingung*, dove la *contradictio in adiecto* "rasender Stillstand" ovvero "stasi frenetica", che il sociologo Hartmut Rosa mutua da Paul Virilio, pare proprio porsi in antitesi alla *strenua inertia* oraziana³.

Se la smaniosa indolenza getta gli umani in uno stato di prostrazione, impedendo loro di portare a termine qualsivoglia attività, tuttavia costituisce quel pungolo che spinge a non sentirsi mai appagati. Il mondo attuale, riunificato nella globalizzazione e nella digitalizzazione, ci inchioda a una condizione di febbrile ipomaniacalità che anestetizza i pensieri mentre la storia ci passa davanti come in un acceleratore di particelle. Ognuno è solo con la propria "stasi frenetica" che produce isolamento e indifferenza.

Nella summenzionata intervista del giugno 2019, Grünbein dichiara che il verso, il singolo verso, viene da sé e nessuna manipolazione è in grado di evocarlo. La poesia vive nell'attesa, può giungere con facilità, ma la sua natura è di un *ubi consistam* che resiste e si oppone.

3 "tu quamcumque deus tibi fortunaverit horam / grata sume manu neu dulcia differ in annum, / ut quocumque loco fueris vixisse libenter / te dicas; nam si ratio et prudentia curas, / non locus effusi / late maris arbiter aufert, / caelum non animum mutant, qui trans mare currunt. / strenua nos exercet / inertia: navibus atque / quadrigis petimus bene vivere. quod petis hic est, / est Ulubris, animus si te non deficit aequus." (*Epist.* I, 11, vv. 22-30, in Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*. Versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Sansoni, Firenze 1978³, p. 452).

Refrattaria alle soluzioni semplicistiche come pure alla scrittura per concetti, la poesia sorprende e si sorprende. Mai pago delle formule precostituite, il poeta vive sotto pressione. La poesia non è un saper fare bensì la costante tensione verso un poter saper fare. Per questo il poeta rischia l'afasia, talora addirittura di precipitare in una grande instabilità psichica⁴.

Per Grünbein il mestiere del poeta sembra proprio non essere riconducibile a quanto Michel Foucault chiama "il bel rischio"⁵. Esso testimonia piuttosto di un legame con le origini capace di individuare il soggetto dello psichico come unico e insostituibile.

Per questo intellettuale di ascendenze sassoni e apertamente cosmopolita, che ha conosciuto l'ortopedia pedagogica nel corpo e nello spirito, viene piuttosto in mente il motto che Freud mutua dal *Faust* di Goethe e che già molto piaceva a Schopenhauer: "Quanto Tu dai padri hai ereditato, / acquisiscilo per possederlo!" – "Was Du ererbt von deinen Vätern hast, / Erwirb es, um es zu besitzen!" (*Faust I, Nacht*, vv. 682-683).

Con queste premesse la produzione grünbeiniana si staglia nella lirica mondiale come uno degli apporti più fecondi della cultura europea. Consapevole dei debiti contratti con i predecessori, Grünbein è capace di sostare in quel futuro anteriore che, negli echi deflagrati del Novecento, interroga, insieme al Benjamin delle *Tesi*, la Storia dei vincitori, con la consapevolezza che la poesia testimonia nella caducità oltre la contingenza: "Al futuro anteriore tutto sarà stato placato." – "Im Futur II wird alles still geworden sein."⁶

Il poeta di Grünbein, che fa rivivere il tempo, non è l'apprendista stregone della ballata di Goethe. Proprio perché conosce il disincanto, non rinuncia a esporsi alle pieghe del *reale*, corpo e anima.

4 D. Kaendl, *Durs Grünbein. Der zündende Funke der Poesie. Der Lyriker im Gespräch*, cit.

5 M. Foucault, (2011) *Il bel rischio*, traduz. A. Moscati, Cronopio, Napoli 2013.

6 Così *Gedicht über Dresden*, dedicata alla sua città nel breve ciclo: *VI O Heimat, zynischer Euphon* (D. Grünbein, *Schädelbasislektion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 112).

La scrittura vive di spazio-tempo permeato di carne e linguaggio prima e dopo il silenzio: “Tre forme di Presente in te sono serbate. / L’una si chiama Ieri, l’altra Oggi e Domani la terza. / Tutte in te sono vive, in te solamente, da nessun’altra parte.” – “Drei Arten Gegenwart sind in dir aufgespart. / Die eine heißt Gestern, die andere Heute und Morgen die dritte. / Sie alle sind rege in dir, nur in dir, nirgendwo sonst”⁷.

È quanto accade anche per il *Discorso di Milano*⁸ e per le liriche che qui pubblichiamo, testi inediti anche nei Paesi di lingua tedesca.

Se tutta la poesia è poesia d’occasione, come a più riprese sottolinea Goethe⁹, il patto che Durs Grünbein ha stretto con la città di Milano nel Trentennale della Caduta del Muro di Berlino è un patto sancito nel nome della poesia che non salva e non sana, ma trasmette, connette e serba memoria.

Come la presenza dell’ospite inatteso e sconcertante di *Teorema*, che Grünbein evoca nel *Discorso di Milano*, la parola del poeta ossessiona la quotidianità imperturbabile, retta da norme livellanti, estrapolate in base ad algoritmi di massimizzazione del profitto.

Potremmo applicare alla produzione grünbeiniana la definizione che Johann Christian August Heinroth, Professore di Psichiatria a Lipsia, concepisce per Goethe nel suo *Lehrbuch der*

7 D. Grünbein, *Aporie Augustinus (Über die Zeit)*, cit., p. 35.

8 Con *Discorso di Milano* mi riferisco al discorso pronunciato dal poeta nell’Aula Magna della Statale il 24 ottobre 2019, in occasione del riconoscimento conferitogli dalla città di Milano per il suo impegno contro tutti i muri che l’umano non smette di erigere. Il titolo completo del discorso è: *Mailand – Der Bahnhof – Die Freiheit*.

9 Per Goethe la poesia d’occasione è “la prima e la più autentica di tutte le forme poetiche” – “die erste und echteste aller Dichtarten” (*Dichtung und Wahrheit II*, 10, p. 28). Anni dopo egli ribadisce l’idea e dichiara a Eckermann: “Tutte le mie poesie sono poesie d’occasione, sono sollecitate dalla realtà e hanno colà base e fondamento” – “Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden” (Goethe a Eckermann, 17 settembre 1823). Per entrambi i passaggi si veda la voce “Gelegenheitsdichtung” in G. von Wilpert, *Goethe-Lexikon*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1998, pp. 364-365.

Anthropologie (1822). Secondo Heinroth il pensiero di Goethe è “attivo concretamente” (*gegenständlich tätig*).

La locuzione non vale solo per gli studi sulla morfologia delle piante e il corpo umano bensì pure per le ballate e le poesie che risultano pertanto *attive* ovvero efficaci ed effettuali in una dimensione concreta, che potremmo quasi dire “operativa”¹⁰.

Che cosa significa tutto ciò nel caso di Durs Grünbein e per gli inediti che qui pubblichiamo?

Un pensiero che origina da un evento e crea occasioni di riflessione per la comunità – come è avvenuto a Milano il 24 ottobre 2019 con l’Aula Magna della Statale ricolma di giovani, studenti, cittadini convenuti per ascoltare le parole di un poeta – produce emozioni e conoscenza¹¹. Ne discende un’opera in prosa e in poesia che nulla ha di programmatico, proprio perché l’impegno di Grünbein è volto all’osservazione *attiva e concreta* di accadimenti passati e presenti.

Ed è con altri occhi e inedite sollecitazioni che Grünbein ci fa vedere Milano, a partire dalla Stazione Centrale, inaugurata troppo tardi per celebrare lo Stato fascista. Grünbein la definisce “inquietante meraviglia” (“unheimliches Wunderwerk”) nonché “monumento all’inconscio della cultura grande borghese al tramonto” (“Denkmal für das Unbewußte der untergehenden Kultur der Großbourgeoisie”) che “proprio nulla ha a che vedere con l’attuale città moderna.” (DISC. MILANO, p. ?)

10 J. W. Goethe, *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort* (1823), in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von K. Richter in Zusammenarbeit mit H. G. Göpfert, N. Miller, G. Sauder. Band 12: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden*, hrsg. von H. J. Becker, G. H. Müller, J. Neubauer, P. Schmidt, Hanser Verlag, München-Wien 1989, pp. 306-309, p. 306.

11 Mi sono occupata distesamente dell’evento in Aula Magna – di cui al link <https://lastatalenews.unimi.it/durs-grunbein-statale> per il quale ringrazio il formidabile Ufficio Stampa e Grafica della Statale di Milano – nello scritto R. Maletta, *Durs Grünbein a Milano nel trentennale della caduta del Muro di Berlino. Anima poetica, europea, cosmopolita*, in “Materiali di Estetica. Terza Serie. Anime europee”, n. 6.2, 2019, pp. 1-23: <https://doi.org/10.13130/mde.vi6.2.12893> (consultaz. 20.8.2020).

L'interesse di Grünbein per il mondo è quello di un individuo che non si pone limiti e confini, se non quelli legati a un'etica della relazione e della trasmissione. L'autore fa rivivere il passato e nel mentre fornisce al lettore la propria visione delle cose e degli accadimenti.

Così *Il 23 agosto 1939 / Der 23. August 1939* – data del patto Molotov-Ribbentrop – traspone in versi quanto il poeta articola nei dieci punti dello scritto *Vom Stellenwert der Worte* (*Della rilevanza delle parole*), in particolare al punto 9:

La poesia proietta la lingua in uno stato onirico, in cui questa meditando si sincera delle realtà sgradevoli. Le poesie sono voli ad alta quota della coscienza, giri extra che un pilota innamorato effettua sopra la terra, dopo che essa tanto tempo prima già fu popolata da tutti gli altri.

Dichtung versetzt die Sprache in einen Traumzustand, in dem sie sich der zudringlichen Realitäten meditierend vergewissert. Gedichte sind Höhenflüge des Bewußtseins, Extrarunden, die ein verliebter Pilot über der Erde dreht, nachdem sie vor langer Zeit schon von allen anderen besetzt wurde.¹²

Cinque strofe invitano a immergersi nelle pieghe della storia, passando in rassegna le vicende che hanno scandito il “secolo breve” e continuano a influire sul nostro presente. Anche in questo tempo, in cui le scienze del cervello conseguono risultati inimmaginabili solo fino a qualche decennio or sono, la scrittura di Grünbein non cessa di sondare “la coscienza e i suoi antagonisti”¹³.

L'Europa del terzo millennio trova in Grünbein uno dei suoi cantori più lucidi e ispirati; un poeta cosmopolita capace di traghettare la tradizione occidentale nel XXI secolo tra nuove pestilenze, “era onlife” (Floridi), neo-costruttivismi e resistenza dello psichico¹⁴.

12 D. Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Suhrkamp, Berlin 2010, p. 57.

13 J. Starobinski, (1992) *La coscienza e i suoi antagonisti*, tr. M. Astrologo e S. Cigliana, SE, Milano 2000 (prima ed. Theoria 1995).

14 Mi sia concesso rinviare in tale contesto a due miei studi recenti: R. Maletta, *Tra poesia e psicoanalisi. Note sull'opera di Durs Grünbein*,

Forte di una parola sintomatica, perché consapevole delle sue proprie idiosincrasie, il canzoniere grünbeiniano si volge alla dimensione preconsa e propriamente onirica esplorando tanto le potenzialità creative quanto gli arcaici furori del rimosso collettivo, che assediano lo spazio di una civile convivenza:

Era un giorno che passa inosservato,
 uno degli ultimi giorni d'estate in pace.
 Ai passanti nel Tiergarten, ai turisti
 a spasso su Unter den Linden, in visita a Berlino,
 capitale del Reich, stretta nella morsa della propaganda,
 alle coppie innamorate sulla Collina dei Passeri,
 il luogo prediletto di Mandel'stàm, sopra Mosca,
 non ne rimase pressoché memoria. **INS. PAGINA?**

War ein unauffälliger Tag,
 einer der letzten Sommertage im Frieden.
 Den Spaziergängern im Tiergarten, Touristen
 Unter den Linden wandelnd, zu Besuch in Berlin,
 Reichshauptstadt, fest im Griff der Propaganda,
 den verliebten Paaren in den Sperlingsbergen
 Lieblingsort Mandelstams, hoch über Moskau,
 blieb er kaum im Gedächtnis. **INS. PAGINA?**

Il 23 agosto 1939 si apre nel nome di Mandel'stàm, morto di stenti nei gulag, e si chiude col suicidio di Benjamin a Port Bou. L'umanesimo, che ha retto "il mondo di ieri", finisce suicidato nel letto asciutto di un fiume, ai confini tra Francia e Spagna, a pochi chilometri dalla salvezza, che giungerà per altri solo poche ore dopo senza per questo liberare l'Europa.

Il patto di non aggressione tra Hitler e Stalin fu firmato a Mosca dai ministri degli esteri Joachim Ribbentrop e Vjačeslav Michajlovič Molotov, il quale era subentrato a Maxim Litvinov, sgradito al Führer in quanto ebreo:

in "Enthymema. International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature", N. 24, 2019, pp. 1-26: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/12599> (consultaz. 20.8.2020); R. Maletta, *Durs Grünbein a Milano nel trentennale della caduta del Muro di Berlino. Anima poetica, europea, cosmopolita*, cit., pp. 1-23: <https://doi.org/10.13130/mde.vi6.2.12893> (consultaz. 20.8.2020).

Vola indietro all'inizio, anima, indietro
 agli anni della formazione, per milioni
 anni dell'illusione, a quella soglia sinistra,
 quando i draghi-aquiloni sembravano quasi baciarsi come
 i torreggianti padiglioni dell'Esposizione universale di Parigi
 e il *Polipo Cosmocratore* funesto
 si stendeva come ombra sopra le masse.
 Fai un giro sopra l'Europa del tempo di pace
 prima che i massacri cominciassero, le purghe
 nei recinti della paranoia, i nuovi paradisi dei lavoratori,
 campi di lavoro, grandi cantieri, acciaierie
 nell'istante in cui il mondo tremò, in cui tutto fu possibile
 tra fascismo e comunismo,
 nella suddivisione psicotica del mondo in Sinistra e Destra.
 Come il gipeto volteggia nelle Alpi svizzere,
 immagina "Il mondo di ieri", ancora intatto. **INS. PAGINA**

Flieg zurück an den Anfang, Seele, zurück
 zu den Jahren der Formation, Jahren der Illusion
 für Millionen, an die unheimliche Schwelle,
 als die Drachen sich beinah küßten, wie in Paris
 auf der Weltausstellung die turmhohen Pavillons,
 und der *Polyp Cosmocrator*, unheilbringend,
 als Schatten sich über die Massen legte.
 Dreh deine Runden überm Europa der Friedenszeit
 bevor die Massaker begannen, die Säuberungen
 im Paranoiagelände der neuen Arbeiterparadise,
 der Arbeitslager, Großbaustellen, Hüttenwerke,
 in der Weltsekunde des Zitterns, wo alles möglich war
 zwischen Faschismus und Kommunismus,
 der psychotischen Weltaufteilung in Links und Rechts.
 Wie in den Schweizer Alpen der Bartgeier kreist,
 denk dir „Die Welt von gestern“, noch unzerstört. **INS. PA-
 GINA**

Al posto dell'angelo delle *Elegie duinesi* di Rilke, dell'*angelus novus* di Benjamin, il poeta, figlio della "suddivisione psicotica del mondo", si richiama al gipeto, pronto a nutrirsi di cadaveri, e al *Polipo Cosmocratore*.

Cosmocrator è il nome gnostico attribuito al demiurgo che regna sui demoni. Il riferimento visionario è individuabile nella battaglia di *Efesini* 6, 12: "[...] non si tratta per noi di una lotta

contro sangue e carne, ma contro i Principi, contro le Autorità, contro i dominatori di questo mondo di tenebre, contro gli spiriti della malvagità nelle sfere celesti”¹⁵.

Stalin, Hitler, i loro alleati, i patti segreti, le folle idolatre. Il franchismo, sostenuto dalla Germania nazista e dall’Italia fascista con le potenti flotte aeree che rasero al suolo Guernica.

È la presenza oscura, diabolica e oscena cui Picasso dà corpo, a partire dal 1937, nelle incisioni ad acquatinta della serie *Sueño y mentira de Franco* e nel poema surrealista che le accompagna, per delineare ancor meglio la crudeltà di Franco¹⁶.

Il gipeto – noto anche come avvoltoio barbuto o degli agnelli, per via dell’imponente apertura alare e della forza che gli permette di sollevare carcami di notevoli dimensioni – volteggiava non già sopra bensì dentro le Alpi svizzere, per perlustrarne ogni angolo con furia necrofaga:

Immergiti nell’abisso dei tempi, la voragine del Tempo,
guarda i popoli di allora, soffocati
dalla politica, defraudati di un Patto tra le Nazioni.
Della pace, del lavoro, della propria morte,
quando il furore imperversò.
Guarda le occasioni, le storie d’amore
abortite, le Conferenze

15 *La Bibbia concordata. Nuovo Testamento. Atti degli Apostoli. Lettere di Paolo*, vol. IX, a cura della Società Biblica Italiana, Oscar Mondadori, Milano 1996, pp. 264-265.

16 Cfr. L. Csató Gasman, *War and The Cosmos in Picasso's Texts 1936-1940*, iUniverse Inc., New York-Lincoln-Shanghai 2007. Le incisioni ad acquatinta di *Sueño y mentira de Franco*, in due parti, ciascuna 38,2 x 54,5 cm, si trovano nella Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York): <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-dream-and-lie-of-franco-1/> – <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-dream-and-lie-of-franco/> (consultaz. 20.8.2020). La riproduzione è strettamente vietata. Affinché il lettore abbia un’idea dell’opera, si segnala il video “*Exposición relaciona Sueño y mentira de Franco con cartelismo de guerra*”, prodotto in occasione dell’inaugurazione della Mostra “*Viñetas en el frente*”, allestita dal Museo Picasso di Barcellona nel 2011 (18 marzo-29 maggio 2011): <https://www.youtube.com/watch?v=hvAn7MldkEk> (consultaz. 20.8.2020).

(Rapallo, Locarno, da ultimo Évian),
quando i deboli venivano svenduti
e nessuno a volerli: la barca era piena. **INS. PAGINA**

Tauch hinab in die Zeitentiefen, Untiefen der Zeit,
sieh sie dir an, die Völker damals, von Politik
erstickt, betrogen um einen Völkerbund.
Um den Frieden, die Arbeit, den eigenen Tod,
als das Wüten begann.
Sieh sie dir an, die Chancen, die Liebesgeschichten,
aus denen nichts wurde, die Konferenzen
(Rapallo, Locarno, zuletzt Evian),
als die Schwachen verschachert wurden
und niemand sie haben wollte: das Boot war voll. **INS. PA-
GINA**

Neutrale e custode dei tesori degli Stati in guerra, la Svizzera fu in qualche modo l'avvoltoio d'Europa: Rapallo, Locarno, Évian segnano le tappe della storia del Novecento che si avvia al massacro.

La Conferenza Internazionale di Évian (6-15 luglio 1938), promossa da Franklin Delano Roosevelt, si propone di trovare una soluzione al numero crescente di Ebrei e altri profughi della Germania nazionalsocialista e dell'Austria, ma rimane lettera morta. Il legame con il mondo di oggi è esplicito. È sufficiente considerare i bollettini, le cronache quotidiane su avvistamenti e sbarchi di migranti, richiedenti asilo, perseguitati politici per capire che la storia si ripete e non è una farsa.

L'immagine del volo caratterizza la poetica dell'autore sin dalle prime prove. Sovente significa la leggerezza di una lirica riuscita. Gioco dell'adulto e del bambino, superamento di ogni confine rispetto alle flotte aeree che si preparavano a bombardare l'Europa da una parte e dall'altra, l'aquilone dona libertà non ostante le brutture dell'umano, come accade per il passero, messaggero di versi compiuti nella monotonia di una vita

incurante, come nello splendido *Sperlingssommer / Estate dei passerai*, presentato in originale e in traduzione a Milano¹⁷.

Nella polivalenza semantica il lessema *der Drache*, al plurale nella seconda strofa de *Il 23 agosto 1939*, vale tanto “aquilone” quanto “drago”. Sono i draghi che travolgono tanto il gioco del bambino quanto quello delle potenze mondiali.

Perse nel trastullo con la vita dei popoli che sono chiamate a governare, le nazioni favoriscono – per inerzia, malevolenza, insipienza – la carneficina della Seconda guerra mondiale. Dresda, in cui il poeta nasce, fu rasa al suolo nel febbraio del 1945; Milano, la città in cui è venuto a tenere il suo *Discorso*, venne pesantemente bombardata nell’agosto del 1943.

Il fanciullo di Hellerau, che gioca nei pressi della montagna di macerie e rifiuti della storia del Novecento¹⁸, trasforma quei rimasugli in versi, strofe, clausole e cadenze ritmiche con cui si fa cantore e memoria attiva del mondo.

Come Simonide di Ceo l’adulto non può e non vuole dimenticare¹⁹. Senza enfasi e proclami Grünbein non dismette l’impegno civile che anima i grandi lirici corali:

Vale pur sempre la proposizione di Immanuel Kant sulla minorità di cui si è responsabili, frase che pone l’accento proprio sul singolo: esci dal guscio, guarda il mondo così com’è e fai in modo che diventi migliore, migliore per tutti. Qui siamo rimasti; ciascuno deve capire come liberarsi dalle catene che ha

17 D. Grünbein, *Sperlingssommer*, in Id., *Zündkerzen. Gedichte*, Suhrkamp, Berlin 2017, p. 17.

18 Si veda D. Grünbein, *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*, Suhrkamp, Berlin 2015. In questo suggestivo e pregnante racconto autobiografico in prosa, versi, immagini Grünbein torna nei luoghi dell’infanzia e di una storia personale intrinsecamente legata a quella dell’Europa all’ombra del Muro.

19 Per Simonide di Ceo cfr. D. Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, in Id., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, pp. 18-33, pp. 23-24. A Simonide il poeta fa riferimento pure in J. Kaiser, D. Grünbein, M. Osten (Moderator), *Auf Tauchgang im Abendland*, Edition Stiftung Schloss Neuhausen-Theater der Zeit, Berlin 2009, pp. 23-24.

trovato già bell'e fatte. Nessuna bussola viene in aiuto; costui deve superare la situazione storica in cui è nato e, su un terreno sempre malfermo, non può fare affidamento che su se stesso: l'individuo improbabile, accidentale con le sue ambizioni idiote. **DISC. MILANO, p. 6**

Aber immer noch gilt Immanuel Kants Satz vom Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit, der den Akzent gerade auf den Einzelnen legt: Komm heraus aus deinem Schneckenhaus, sieh sie dir an, die Welt, wie sie ist, und Sorge dafür, daß sie besser wird, besser für alle. Dabei ist es geblieben, jeder muß sehen, wie er sich aus den vorgefundenen Fesseln befreit. Kein Kompaß hilft ihm, er muß die historische Situation, in die er hineingeboren wurde, überwinden und kann sich, auf stets schwankendem Boden, dabei auf nichts berufen als auf sich selbst, das unwahrscheinliche, zufällige Individuum mit seinen idiotischen Ambitionen. **DISC. MILANO, p. 6**

Il *Discorso di Milano* mostra in maniera icastica e potente quanto la produzione grünbeiniana sia volta a sollecitare il singolo a che si liberi dalle catene del conformismo e dell'indifferenza.

A Milano Mussolini fonda i Fasci di combattimento nel 1919. A Rapallo, il 16 aprile 1922, Germania e URSS riprendono le relazioni diplomatiche e gli scambi commerciali dopo aver rinunciato alle rispettive riparazioni. A Locarno (15-16 ottobre 1925) la Conferenza per la sicurezza e la pace prepara l'ingresso della Germania nella Società delle Nazioni (1926).

A Évian si promuove *de facto* il massacro degli Ebrei d'Europa con la connivenza di tutti gli Stati che lasciano i profughi in balia della barbarie.

Il 23 agosto 1939 si chiude sulla figura dell'"ultimo degli umanisti". Se Benjamin non è espressamente nominato, il suo pensiero informa la poesia dalle *Tesi sul concetto di storia* a *Parigi capitale del XIX secolo*. Nelle immagini dell'Esposizione universale di Parigi del 1900 i padiglioni dell'ingresso sveltano "torreggianti" come per alludere al trionfo delle merci e dell'umano in vendita.

Non è poi inutile ricordare come in quello stesso 1939 della poesia la città di Dresda, dove il poeta nascerà il 9 ottobre 1962, ospitasse, in piena espansione aggressiva nazionalsocialista, l'Esposizione coloniale Tedesca (21 giugno-10 settembre 1939)²⁰.

La poesia è lavoro di memoria, via di ritorno di quanto si è inscritto nel soggetto, il quale scrivendo padroneggia la propria storia. In *Warum schriftlos leben* (*Perché vivere senza scrittura*) Grünbein constata che la scrittura è il solo procedimento in grado di fotografare la coscienza²¹.

Durante il soggiorno milanese Grünbein mi ha fatto notare che la differenza tra testo in poesia e in prosa è definita dalle spazieggature e dalla superficie utilizzata per la composizione della pagina, quel che con *terminus technicus* chiamiamo “luce di composizione”.

André Green, psicoanalista che si è a lungo intrattenuto sulle origini della creazione poetica e letteraria come corpo che si scrive e si iscrive in una cornice strutturante, imposta la propria metapsicologia sul bianco necessario a che si dia rappresentazione (*Vorstellung*)²².

Il bianco della pagina è importante per Grünbein ed è quel bianco a dettare, nella concessione dei suoi margini, più o meno ampi, nella definizione delle sue linee, più o meno spaziate e spazieggiate, e nella disposizione dei versi e dei paragrafi, passo e modi del poetico.

Proprio nel *Discorso di Milano* incontriamo un esempio eloquente di quanto appena argomentato. Mentre il poeta parla delle metropoli odierne la prosa trascorre, senza soluzione di

20 Si veda Swen Steinberg, *Lebensraum – aber wo? Die Deutsche Kolonial-Ausstellung 1939 in Dresden*, nel sito “Dresden postkolonial – Eine Spurensuche”: <https://dresden-postkolonial.de/kolonial-ausstellungen/> (consultaz. 20.8.2020).

21 D. Grünbein, *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, p. 64.

22 A. Green, *Le travail du négatif*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993.

continuità, nella poesia. *Corso Trieste* chiosa in scansione strofica quanto Grünbein ha più sopra organizzato nel paesaggio discorsivo.

In un altro passaggio, a commento e ulteriore conferma della verità di *Teorema*, il film scritto e diretto nel 1968 da Pier Paolo Pasolini, Grünbein inserisce *Notizia 409* (1995) di Heiner Müller, potentissimo quadro poetico sulla fine della *grandeur* borghese nella Milano del miracolo economico²³. Forse solo *La vita agra* (1962) del nostro Bianciardi potrebbe completare lo scenario evocato da Grünbein con tanta icaistica precisione.

Il bianco è tuttavia pure quanto, aprendo prospettive inedite, si dà al di là di ciò che è meramente visibile²⁴. Non dobbiamo dimenticare che Grünbein è docente di Poetica alla Kunstakademie di Düsseldorf, per tanto in grado di levare sul mondo uno sguardo allenato e consapevole.

Si legga nel presente volume *Il bosco bianco / Der weiße Wald*:

Timpani ci si piantarono dinanzi,
quando mettemmo piede nella radura.

- 23 *Notiz 409* risale all'ottobre 1995, Müller spira il 30 dicembre di quell'anno. Strutturata intorno alla morte violenta di Pasolini, la lirica costituisce un atto di denuncia aspro e sarcastico nello stile di Müller, che risente pure della lettura della *σφοδρά* e dei *Cantos* di Pound. In un crescendo temperato e ritmico le battute finali assumono movenze minacciose e profetiche: "Das letzte Aben-teuer ist der Tod / Ich werde wiederkommen außer mir / Ein Tag im Oktober im Regensterz." – "L'ultima avventura è la morte / Tornerò fuori da me / Un giorno di ottobre nel rovescio di pioggia" (H. Müller, *Die Gedichte*, hrsg. v. F. Hörnigk, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, p. 321). *Notiz 409* fu edita per la prima volta dalla Rivista del Berliner Ensemble, fondata e diretta sino alla morte da Müller stesso: cfr. "Drucksache 18", hrsg. v. Berliner Ensemble GmbH, Redaktion T. Heise, Holger Teschke, Alexander Verlag, Berlin 1996.
- 24 Rimando, a tal proposito, a D. Grünbein, *Arktisches Violett. 7 Blätter für Paula Doepfner*, testo in prosa che il poeta compone per l'artista visiva, performer e pittrice Paula Doepfner: <https://www.pauladoepfner.com/text/arktisches-violett-7-blatter-fur-paula-doepfner-by-durs-grunbein/> (consultaz. 20.8.2020).

Sopra la Fabbrica delle mille torrette
era un azzurro freddo a perdita d'occhio. **INS. PAGINA**

Wimperge bauten sich vor uns auf,
als wir die Lichtung betraten.
Über dem Tausendtürmchenwerk
stand ein kaltes unabsehbares Blau. **INS. PAGINA**

La visionarietà onomaturgica attribuisce al Duomo di Milano
una fattura ibrida mirabilmente sviluppata, come appartenesse
alla specie *Sassifragaceae*:

Appiglio promettevano loro, le guglie,
piante di pietra, durissima flora.
La pietra fioriva, cirri si sprigionavano,
contrafforti fin dove giungeva l'occhio. **INS. PAGINA**

Halt versprochen sie, die Fialen,
steinerne Pflanzen, härteste Flora.
Der Stein blühte, Ranken sprühten,
Strebe Pfeiler so weit das Auge reichte. **INS. PAGINA**

Poesia e potenza del nome dicono l'intreccio di natura e cultura,
irrimediabilmente nel mondo, ricomposte nell'arte che le eterna
eternandosi.

Per Grünbein il Duomo è "il bosco bianco", la radura dove
l'arte promette l'iniziazione a una foschia che *sa* confortare:

Intorno a noi, accessibile sino al cielo,
si chiudeva un bosco bianco.
Da qui mare e monti giacevano
schierati in una foschia confortante. **INS. PAGINA**

Ein weißer Wald schloß sich, begehbar
zum Himmel hin, rings um uns.
Meer und Gebirge lagen, von hier aus
geordnet in einem tröstlichen Dunst. **INS. PAGINA**

Quel che si dà oltre, nell'oltre, è della consistenza del poetico.
In ciò Grünbein è erede – nel senso più vero, proprio

e creaturale – di Jean Paul e di Hölderlin, di Mandel'stàm e di Celan.

La poesia è datata 2019, allorché il poeta viene a Milano per ricevere il riconoscimento che la città gli conferisce per il suo impegno contro tutti i muri che l'umanità non smette di erigere dentro e fuori di sé.

Quanti scrittori, poeti, artisti, viaggiatori di lingua tedesca si siano soffermati sul Duomo di Milano dopo averlo visitato, non è qui possibile riassumere: i nomi più noti sono quelli di Goethe, Rilke, Kafka, Hesse, Benjamin²⁵.

Consapevole di ascendenze e discendenze, in *Transit Berlin* Grünbein passa in rassegna le differenti accezioni del lessema latino *transitio*.

Se *transitio* è quanto si trasmette dell'eredità poetica, un ulteriore significato interessa il passaggio dall'ambito della politica a quello della medicina, nella fattispecie dell'infettivologia. *Transitio* come contagio, un contagio che già nel 1996 scatuisce per Grünbein da efficientismo e accelerazione, dettati da ipertrofia tecnologica²⁶.

Leggendo le ultime due poesie – *Un nemico, invisibile / Ein Feind, unsichtbar* e *I dotti d'afflusso d'aria del polmone / Die luftleitenden Anteile der Lunge* –, legate all'incandescente attualità della presenza di SARS CoV-2 nelle nostre vite, torna alla mente una considerazione di Paul Celan che, come Grünbein, tanto ha riflettuto su respiro e poesia²⁷.

Negli appunti preparatori al *Discorso di Darmstadt* leggiamo: "Padronanza tecnica e arte della parola – può darsi abbiano qualcosa di occiduo-riempitivo-di-serate. La poesia è lingua grigiocuore, intorbidata di respiro, concresciuta nel re-

25 Cfr. R. Maletta, *A Milano con Benjamin. Soglie ipermoderne tra flânerie e Time-Lapse*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

26 D. Grünbein, *Transit Berlin*, in Id., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, cit., pp. 136-143, p. 142.

27 Si veda il saggio di D. Grünbein, *Artistik und Existenz*, in Id., *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*, Suhrkamp, Berlin 2019, pp. 356-364.

spiro che la attraversa nel tempo.” – “Artistik und Wortkunst, – das mag etwas Abendländisch-Abendfüllendes für sich haben. Dichtung ist herzgraue, atemgetrübte atemdurchwachsende Sprache in der Zeit”²⁸.

Nel canzoniere celaniano la barbarie, prodotta dalla *Kultur* e dal processo di incivilimento, giunge da Auschwitz sino ai disastri che coprono di petrolio le piume del pulcino di gabbiano, goffo fratello spiaggiato del poeta, consegnato alla morte ancor prima di aver vissuto²⁹. Nel canzoniere grünbeiniano la minaccia che piomba sul mondo globalizzato nell’era della religione del *Management* ferma le grandi cattedrali del consumo.

Tanto in *Un nemico, invisibile* quanto in *I dotti d’afflusso d’aria del polmone* la primavera è anelata per portare gioia e vita su un registro che rimanda alle *Stanze* del Poliziano, mentre aprile è invocato a che l’assedio finisca, perché il merlo smetta di imprecare contro la sua natura di merlo che deve misurarsi con il ciclo interrotto delle stagioni:

Aprile, tutto il giorno che
il merlo strilla nel cortile interno,
come litigasse con la sua natura di merlo.
Aprile e un cielo azzurroghiaccio
che non si ricorderà di nulla,
non di te, non di me.
Un canto, che ne viene? **NUMERO PAGINA**

April, schon den ganzen Tag
zetert die Amsel im Hinterhof,
als hadere sie mit dem Amselsein.

28 P. Celan, *Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien*, Tübinger Ausgabe, hrsg. von B. Böschstein, H. Schmall unter Mitarbeit von M. Schwarzkopf, C. Wittkop, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 110 – N. 546.

29 Il riferimento è alla poesia *Möwenküken* nella raccolta *Fadensonnen* (1968), in P. Celan, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. und kommentiert von B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018, p. 252.

April, und ein eisblauer Himmel,
 der sich an nichts erinnern wird,
 nicht an dich, nicht an mich.
 Was soll das werden, ein Lied? **NUMERO PAGINA**

La scrittura di Grünbein compone un profilo preciso e sarcastico secondo coordinate che intrecciano il frutto più maturo di una fiducia nel *decorum* oraziano con le scienze esatte e il sapere medico. Sono gli strumenti che gli permettono di leggere l'eruzione inarrestabile della civiltà nella lava che custodisce cose, gesti, scene come sigillati, strappati al flusso incessante delle merci che saturano cervelli e mercati.

Qualcosa si conserva sottovuoto per comporsi in una "immagine pensante", uno di quei *Denkbilder* che ci ha lasciato Benjamin, archeologo del capitalismo al colmo della sua fiducia nell'umana perfettibilità.

Il *decorum* oraziano è allora tanto la secrezione civilizzatrice quanto quella lava in cui i Primi Attimi, Cose e Gesti, Scene e Pensieri sono conservati come esseri viventi sorpresi dal cataclisma³⁰.

Alcune di queste *immagini pensanti* si apprendono a creare costellazioni di richiamo che sostanziano il presente volume. *Mercato delle pulci / Flohmarkt* potrebbe ambientarsi in qualsivoglia cittadina tedesca, non fosse per quelle porcellane che associamo a Dresda, la città del poeta³¹.

30 D. Grünbein, *Vulkan und Gedicht*, in Id., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, cit., pp. 34-39, p. 39.

31 Abbiamo già ricordato come nel 1939 fosse proprio la città di Dresda a ospitare l'Esposizione coloniale Tedesca (21 giugno-10 settembre 1939). La presenza di Dresda, del suo territorio, dei suoi dintorni è strutturante la poetica grünbeiniana. Mi limito qui a menzionare: D. Grünbein, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, con cui il poeta ci consegna uno splendido serto poetico dedicato alla madre e nel cui

La lieve ironia verso quei poveri oggetti vira presto al sarcasmo:

Basta cucchiari d'argento e caschi coloniali,
spille di vedove e porcellana,
basta voliere schiacciate
e foto-ritratto di bambini morti. **NUMERO PAGINA**

Genug von Silberlöffeln und Tropenhelmen,
von Witwenbroschen und Porzellan,
genug von verbogenen Vogelkäfigen
und den Photoportraits toter Kinder. **NUMERO PAGINA**

Si respira un'aura gozzaniana, priva tuttavia della bonomia necessaria ad accogliere quelle "cose di pessimo gusto!" che "buone" proprio non sono se, tra voliere sformate e porcellane, lo sguardo si imbatte in elmi coloniali e pugnali d'onore, segno distintivo delle SS nella creazione del "mito nazi":

Allineati su tavoli malcerti,
tra carte dei venti e del tempo, cosa
dicono, cosa sottacciono questi
rimasugli di crimini senza nome,
di cui le uniformi, i pugnali d'onore
non raccontano un bel niente. **NUMERO PAGINA**

Auf wackligen Tischen aufgereiht,
unter Planen bei Wind und Wetter, was
sagen sie, was verschweigen sie, diese
Überbleibsel namenloser Verbrechen,
von denen die Uniformen, die Ehrendolche
so gut wie nichts erzählen. **NUMERO PAGINA**

Il nazismo – scrivono Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy – "deve ancora, senza alcun dubbio, dimostrarci per quali ragioni il mondo moderno non sia riuscito a identificarsi con

titolo risuona il nome di Paul Celan. Si veda pure il succitato *Die Jahre im Zoo* (2015).

la ‘democrazia’ – o meglio, a conferire un’identità alla democrazia stessa”³².

La produzione poetica, saggistica, pubblicistica di Durs Grünbein, figlio di un mondo diviso da cortine di ferro e muri, risponde ai rigurgiti di anti-umanesimo con il richiamo alle radici europee.

Nel suo incedere tra Luciano e Catullo, tra Cartesio e Pascal, tra Eliot e Pound, tra Dante e Leopardi, tra Goethe e Heiner Müller, tra Celan e Giovenale, tra Seneca e Brodsky, tra Brecht e Benjamin, il *corpus* del poeta disfa e dissolve il mito identitario, prepotentemente tornato alla ribalta e sempre più incentrato sul passo del gambero: a ogni inclusione un’ulteriore, inedita esclusione.

Come già *Mercato delle pulci* anche *Il film espressionista / Der expressionistische Film* attiva il ritorno del rimosso nel tempo stesso della lettura. Sono da poco trascorsi i festeggiamenti per i cento anni del film di Wiene: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. L’opera-simbolo del cinema espressionista tedesco si sviluppa intorno al tema del Doppio e della sovrapposizione di allucinazione e realtà. La scenografia, caratterizzata da forme zigzaganti e movimenti a scatto, è volta a sollecitare e ampliare la sfera delle percezioni endopsichiche e sensoriali.

Il film espressionista si dispiega nella Berlino delle corti interne che celebra l’apogeo del cinema tedesco con i capolavori della UFA:

Da cortili interni ombre spavalde
si incrociavano sopra i cartelloni
di una retrospettiva di film UFA
intitolata: *Da Caligari a Hitler*. **NUMERO PAGINA**

Zackige Schatten aus Hinterhöfen
kreuzten sich über Plakaten
für eine Retro mit UFA-Filmen,
betitelt: *Von Caligari bis Hitler*. **NUMERO PAGINA**

32 P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, (1991) *Il mito nazi*, a cura di C. Angelino, il melangolo, Genova 1992, p. 21.

Chiudendo sul sintagma *Da Caligari a Hitler*, la poesia non sfugge al mandato della memoria. Il nome di Sigfried Kracauer, presente *in absentia* – come il sottotitolo del suo libro: *Una storia psicologica del film tedesco*, uscito in lingua inglese nel 1947 per i tipi della Princeton University Press – apre un campo rappresentazionale vastissimo: “L’ombra che Hitler e il suo regime proiettano sulla storia del cinema weimariano è solo un pallido riflesso di quella che viene proiettata sull’Europa e sulle sue tradizioni storiche e culturali”³³.

Nelle *silouhettes* che si incrociano sui cartelloni dei film UFA, il poeta si tende e ci tende agguati. Supera il tempo-freccia; viaggia nello spazio-tempo piegandolo ai suoi versi con un intento di profondo impegno civile. Ora che la Germania, protagonista dell’Unione Europea, detta le priorità geo-politiche e le coordinate geo-economiche del Vecchio Continente, Durs Grünbein non rinuncia a tornare alle origini del Novecento.

A proposito del tentativo di archiviare la *shoah* come un evento tra altri, caratterizzante la storia europea del passato e al passato, Grünbein ci consegna una riflessione sulla “co-siddetta *Aufarbeitung*” che smonta la vulgata della memoria collettiva risanata:

Da una parte pessimo materiale iconografico, immagini in bianco e nero delle vittime sfiancate, che appaiono come alieni, suggeriscono una lontananza irraggiungibile come se tutto ciò fosse avvenuto in qualche valle di lacrime fuori dal tempo, in ogni caso non nel bel mezzo della nostra società. Ecco che intanto i film a colori hanno scoperto i notabili nazisti come buoni vecchi conoscenti o star dei film UFA, nel mentre gli assassinati si spostano come montagne di cadaveri pixelate in una galassia sempre più distante.

33 S. Kracauer, (1947) *Da Caligari a Hitler, una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2001, p. 27. Intrecciando filmati d’epoca con interviste ad autori contemporanei, Rüdiger Suchsland realizza, a partire dal libro di Kracauer, il documentario *Von Caligari zu Hitler. Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen*, con Siegfried Kracauer, Fritz Lang, Thomas Elsaesser, Elisabeth Bronfen, Volker Schlöndorff, Eric D. Weitz, Fatih Akin, Robert Wiene (Germania, 2014, durata 114’).

Da suggeriert schlechtes Bildmaterial, Schwarz-Weiß-Aufnahmen der ausgemergelten Opfer, die wie Außerirdische erscheinen, eine unholbare Ferne, als wäre das alles in irgendeinem Jammertal außerhalb der Zeit, jedenfalls nicht in der Mitte der eigenen Gesellschaft geschehen. Während die Nazibonzen inzwischen im Farbfilm entdeckt wurden wie gute alte Bekannte oder UFA-Stars, rücken die von ihnen Ermordeten als verpixelte Leichenberge in eine immer entferntere Galaxie.³⁴

Nella poesia la retrospettiva della UFA ci parla delle origini della società tedesca contemporanea evocandone i fantasmi che restano, indigeriti, ben presenti sullo sfondo. Il Noi poetante giunge dall'Avus nella città immersa nella notte, illuminata dai fasci di luce della Torre della Radio, orgoglio della tecnica teutonica, fotografata in vertiginose prospettive da Moholy-Nagy e che, in altezza e portamento, supera la Torre Eiffel:

Giungemmo alla meta nell'oscurità,
passando per l'Avus. L'occhio verde
della Torre della Radio lampeggiava, quando
davanti a noi scorgemmo la città.

Le ampie strade, tutte protese
a raggiava verso un centro,
dita di mostri di film muti,
che si chiudono attorno a una gola. **NUMERO PAGINA**

Wir kamen im Dunkel ans Ziel,
über die Avus. Das grüne Auge
des Funkturms blinkte, als wir
die Stadt vor uns liegen sahen.

Die breiten Straßen griffen alle
strahlenförmig auf eine Mitte zu,
Finger von Stummfilmmonstern,
die sich um eine Gurgel schließen. **NUMERO PAGINA**

34 D. Grünbein, *Der Spiritus des Lebendigen*, in Michael Eskin (hrsg. v.), *„Schwerer werden, leichter sein.“ Gespräche um Paul Celan* – mit Durs Grünbein, Gerhard Falkner, Aris Fioretos und Ulrike Draesner, Wallstein Verlag, Göttingen 2020, pp. 13-51, p. 45.

L'approdo nella città, mai espressamente nominata, fa venire in mente *Metropolis* di Fritz Lang (1927), ambientato in un distopico 2026, e *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. Il documentario di Walter Ruttmann, prodotto da Fox Europe nel 1927, chiude sulle immagini dei fuochi d'artificio nel cielo illuminato dal fascio di luce del Funkturm, gloriosamente inaugurato il 3 settembre 1926:

Il percorso continuò davanti a buche,
cantieri freschi, falle tra le case,
in cui la terra scavata
luccicava come bestie appese al macello.

Sotto i ponti della ferrovia urbana
troneggiavano, avvolti in coperte sopra
materassi, figure della notte da tutti i Paesi
d'Europa: i Signori della bottiglia. **INS PAGINA**

Die Fahrt ging an Gruben vorbei,
frischen Baustellen, Häuserlücken,
in denen die Erde ausgeschachtet
wie Schlachtvieh am Haken glänzte.

Unter S-Bahn-Brücken thronten
in Decken gehüllt, auf Matratzen
Nachtgestalten aus allen Ländern
Europas, die Fürsten des Alkohols. **INS PAGINA**

Nelle immagini poetiche che si dipanano sotto i nostri occhi
echeggia ancora una volta l'analisi di Kracauer:

In *Berlin* gli uomini assumono il carattere di materia, neppure levigata. La materia consumata viene gettata via. Per imprimere nella mente del pubblico questa condanna, si vedono primi piani di tombini e di bidoni della spazzatura e, come in *Die Strasse*, le strade sono imbrattate di carta straccia. La vita della società è un processo brutale, meccanico.³⁵

35 S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 244.

Quinta ideale, set appropriato per una Hollywood allestita con gli elementi scenici mobili della storia europea più feroce. Realtà fittizia messa in piedi in tutta fretta da due potenze che hanno retto il mondo nella divisione e nella contrapposizione, la Berlino descritta ne *Il film espressionista* è la trasposizione in versi di quanto il poeta scrive circa venticinque anni prima, allorché la città si avvia a divenire capitale della Germania riunificata³⁶.

Come già in *Transit Berlin* Grünbein non cede all'immagine da cartolina della metropoli, gloria del terzo millennio, appositamente confezionata per visite guidate. Il Noi poetante giunge in città dalla prima autostrada europea, progettata e aperta al traffico nel 1921. Si muove in mezzo a cantieri, terra scavata per porre nuove fondamenta ed eccolo imbattersi in quella similitudine, dettagliata e sinistra: "Il percorso continuò davanti a buche, / cantieri freschi, falle tra le case, / in cui la terra scavata / luccicava come bestie appese al macello." – "Die Fahrt ging an Gruben vorbei, / frischen Baustellen, Häuserlücken, / in denen die Erde ausgeschachtet / wie Schlachtvieh am Haken glänzte."

La sovradeterminazione di versi come questi è potente e costituisce una delle peculiarità dello stile grünbeiniano. Accentuando la visionarietà della scena la sintassi franta, la semantica essenziale, il *ductus* prosastico ci inchiodano all'attualità più scottante. Con un sorprendente balzo in avanti – una forma di precognizione insatura la diremmo con Bion, "un salto mortale nel non-detto"³⁷ lo chiama Grünbein – la poesia divampa nelle cronache sui focolai di SARS-CoV-2 nei macelli Tönnies di Rheda-Wiedenbrück, nel circondario di Gütersloh e in altri luoghi della Germania.

Nitidamente riconoscibili i riferimenti a *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*La Santa Giovanna dei Macelli*, 1931 – prima insc. 1959) di Brecht. Nelle fibre dei significanti risuonano pure gli echi della lettera che Rosa Luxemburg scrive nel dicembre 1917 dal carcere di Breslavia a Sophie Liebknecht. Qui

36 D. Grünbein, *Transit Berlin*, cit., p. 141.

37 Id., *Mein babylonisches Hirn*, cit., p. 29.

la miseria vissuta nel corpo umiliato, affamato, recluso si mischia alla compassione per i bufali rumeni che la donna scorge da una finestra della prigione.

Privati della libertà, picchiati a sangue, muti come bambini in punizione, quegli animali sono le uniche creature ad accompagnare i pensieri contro il disumano nell'umano che Rosa combatte³⁸. A Berlino la Luxemburg viene assassinata dai Freikorps insieme a Liebknecht il 15 gennaio 1919.

In un doloroso palinsesto il lettore di Grünbein intuisce pure le interferenze di *Coagula* di Paul Celan³⁹.

Il sangue innocente del bufalo rumeno e il nome Rosa sono stigma e *magen David*. Il richiamo al racconto *Ein Landarzt* (*Un medico di campagna* 1917) di Kafka, con la ferita al fianco del giovane roso dai vermi, completa questo mirabile mosaico della storia e della civiltà europee⁴⁰.

Alla città di Dresda, riconoscibile per la centrale elettrica, cui approdiamo dopo una traversata nel cuore dei querceti panger-

38 Rosa Luxemburg, Lettera a Sonja Liebknecht, Breslau, metà dicembre 1917: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Rosa-Luxemburg-Briefe-aus-dem-Gefaengnis/Breslau-Mitte-Dezember-1917> (consultaz. 20.8.2020).

39 *Et pour cause* se nella conversazione con Michael Eskin, a cento anni dalla nascita e a cinquanta dalla morte di Celan, Grünbein rileva in *après-coup* quanto questo poeta sia penetrato nel corpo della sua opera. Nella fattispecie Grünbein definisce *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (2005) “un abbraccio nel vuoto” con il poeta di Czernowitz a partire dal nome della propria madre Rosi, dedicataria dell'opera, il cui nome rinvia alla Rosa di *Coagula* (D. Grünbein, *Der Spiritus des Lebendigen*, cit., pp. 38-39).

40 “Anche la tua / ferita, Rosa. // E la luce delle corna dei tuoi / bufali rumeni / in luogo della stella sopra il / letto di sabbia, nel / calcio del fucile / che parla violento- / rossocenero.” – “Auch deine / Wunde, Rosa. // Und das Hörnerlicht deiner / rumänischen Büffel / an Sternes Statt überm / Sandbett, im / redenden, rot- / aschengewaltigen / Kolben.” Dalla raccolta *Atemwende* del 1967: P. Celan, *Die Gedichte*, cit., p. 207.

manici che sfilano sotto gli occhi disattenti di viaggiatori assorbiti da schermi luminosi, è dedicata *Paesaggio in vibrazione / Landschaft in Schwingung*.

Eserciti di ombre nei querceti di una Germania immota, complemento e rovescio del bosco in movimento del *Macbeth*:

Il direttissimo sfreccia attraverso un'area boschiva:
i viaggiatori levano lo sguardo dagli schermi luminosi,
sbalorditi per la lunghezza del tunnel verde.
Stasi frenetica. Sono questi, attraversati
da eserciti di ombre, i querceti della Germania?
Il Paese si compone come un puzzle. **NUMERO PAGINA**

Der Schnellzug schießt durch ein Waldgebiet:
die Reisenden sehen von ihren Lichttafeln auf,
erstaunt, wie lange der grüne Tunnel sich hinzieht.
Rasender Stillstand. Sind das, von Schatten-
heeren durchquert, die Eichenwälder Germaniens?
Das Land wird als Puzzle zusammengesetzt. **NUMERO PAGINA**

Il nome Dresda in origine significa “insediamento di gente del bosco” ovvero “chi abita vicino al bosco”⁴¹. Il lettore si figura che la battaglia di Arminio, i tormenti del principe di Homburg, le perorazioni di Kohlhaas, le allegorie di Hölderlin appaiano in realtà aumentata o come videogiochi dentro a dispositivi digitali di ultimissima generazione:

Si estende il Paese, si estende oltre il margine
che per gli occhi è il confine che non c'è.
Soggetti a vibrazione, sussultano i tavoli, tintinnano
tazze e bicchieri, i cerebri dei viaggiatori.
Sopra la centrale elettrica ristagna un sole velato. **NUMERO PAGINA**

41 Il toponimo *Drezd'ane* è di origine slava, per esattezza alto soraba: https://www.onomastik.com/on_geschichte_dresden.php#:~:text=Dresden%20ist%20ein%20slawischer%2C%20genauer,%2C%20Dickicht%22%20zur%C3%BCckgeht%2C%20zugrunde (consultaz. 20.8.2020).

Es dehnt sich, das Land, dehnt sich über den Rand,
 der den Augen die Grenze ist, die es nicht gibt.
 Die Tische beben, in Schwingung versetzt, klirren
 Gläser und Tassen, die Gehirne der Reisenden.
 Über dem Kraftwerk steht eine verschleierte Sonne. NU-

MERO PAGINA

Il virtuale cede all'immagine del sole velato che si leva sopra la centrale elettrica dismessa, in piena riconversione per la candidatura di Dresda a capitale europea della cultura 2025.

La polisemia della chiusa è anche qui assai potente. È come se il lettore fosse invitato a percorrere insieme al poeta le ferite della Firenze sull'Elba, la perla del Barocco tedesco. Si pensi allo splendido ciclo *Europa nach dem letzten Regen*⁴², con esplicito riferimento a Max Ernst. Il sole velato, che ristagna sopra la centrale elettrica, assurge a emblema di melanconia e lavoro del lutto. Al tempo della "stasi frenetica" *El Desdichado* di Nerval intercetta il basso continuo di *Qohelet*.

Ogni poeta ha un suo mito fondativo e un destino che si conferma nella dimensione di una retroattività sedimentata nell'opera per divenire patrimonio comune dell'umanità: sarò stato questa mia storia, questi miei versi, queste mie parole. Il mito personale, la scena primaria che contiene *in nuce* l'opera di Grünbein, il suo modo di guardare al mondo e ai casi della vita è individuabile nella chiusa del discorso tenuto a Darmstadt il 21 ottobre 1995 in occasione del Conferimento del Premio Georg-Büchner, significativamente intitolato *Den Körper zerbrechen* (*Schiantare il corpo*)⁴³.

42 Il ciclo, scritto tra agosto e ottobre del 1996, si articola in XI quadri: D. Grünbein, *Nach den Satiren*, cit., pp. 143-153.

43 D. Grünbein, *Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995. Mit der Laudatio "Portrait des Künstlers als junger Grenzhund" von Heiner Müller*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, pp. 21-22.

La sera del 7 ottobre 1989 Grünbein è a Berlino, sopraffatto dall'euforia generale, dal trambusto che prepara la "fine della storia" e, insieme al Muro, spazza via la DDR.

Appoggiato a un carro armato sovietico che punta il cannone su Alexanderplatz, il poeta sente il bisogno di dormire. Il corpo cede a un'impellente necessità che produce una latenza, una spazieggiatura, un bianco della coscienza. Addossato al mostro asiatico, oramai privo di equipaggiamento adeguato, Grünbein cade in un sonno senza sogni.

Riconosciamo la disposizione d'animo, lo scetticismo nei confronti delle utopie, di ogni ideologia che morde il freno, ben esplicitato nel *Discorso di Milano*, eppure possiamo leggere qualcosa di più. La postura appoggiata (in psicoanalisi per *Anlehnung*, impropriamente anche anaclitica), volta a soddisfare i bisogni primari del corpo, ricorda quella di Belacqua.

Il liutaio amico di Dante migra con Grünbein dal *Canto IV* del *Purgatorio* (vv. 95-139) per entrare a pieno titolo nel terzo millennio. A Belacqua l'Anonimo Fiorentino attribuisce la frase di derivazione aristotelica: *Sedendo et quiescendo animus efficitur sapiens*⁴⁴. Postura e frase implicano tutt'altra disposizione all'ascolto del corpo proprio e dell'ambiente circostante rispetto alla "stasi frenetica" dei viaggiatori di treni ultraveloci, stupiti della lunghezza del tunnel verde, la cui presenza definisce il mutamento antropologico nel quale siamo immersi nella lirica *Paesaggio in vibrazione*, da cui siamo partiti:

Il direttissimo sfreccia attraverso un'area boschiva:
i viaggiatori levano lo sguardo dagli schermi luminosi,
sbalorditi per la lunghezza del tunnel verde. **INS. PAGINA**

Der Schnellzug schießt durch ein Waldgebiet:
die Reisenden sehen von ihren Lichttafeln auf,
erstaunt, wie lange der grüne Tunnel sich hinzieht. **INS. PAGINA**

44 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. Vol. II *Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 42-43, nota 98.

Il riferimento sottinteso al composto “*Tunnelblick*” introduce una valenza polisemica che sappiamo caratterizzare l’idioletto grünbeiniano. La *visione a tunnel* si origina quando viaggiamo ad alte velocità e perdiamo i riferimenti della visione periferica, importante per distinguere le forme, per il controllo percettivo e per i movimenti del corpo soggetto alla forza di gravità. La *visione a tunnel* del mondo circostante, che ignora i margini e le linee di confine, enfatizza la frattura natura/cultura dell’umano digitalizzato.

In senso traslato vale pure “procedere coi paraocchi”⁴⁵, ancorati a una visione unilaterale e univoca degli eventi. “*Tunnelblick*” si riferisce pure a un disturbo visivo indotto da uno stato alterato di coscienza.

L’allusione al celebre aforisma dal *Terzo quaderno in ottavo* di Kafka nonché all’effetto tunnel della meccanica quantistica, ora impiegato in diversi circuiti elettronici, concorre alla sovra-determinazione di un fare poetico che sa misurarsi con il sapere scientifico registrandone gli effetti sul corpo umano, l’unico di cui possa avere conoscenza diretta.

Per il poeta è sempre il momento in cui l’Io ha perso una maestà e un controllo meramente fittizi, che giammai possedette. L’Io, per dirla con Freud, non è padrone in casa propria; vive nel dubbio perenne su se stesso e sulle proprie esperienze. Proprio per questo la bipolarità di fondo è arricchente e guadagna alla parola poetica il suo vigore, la sua efficacia, la sua forza⁴⁶.

La poesia non cade nel dimenticatoio degli artefatti; sta in una tensione che è quella del volo degli uccelli ovvero del mare di cielo in cui si staglia *Il bosco bianco* o dove veleggiano le nuvole.

Nel *Brief über die Wolken* (*Lettera sopra le nuvole*) Grünbein statuisce la durezza della voce poetica che non

45 Si vedano le molteplici accezioni del composto in *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*: <https://www.dwds.de/wb/Tunnelblick> (consultaz. 20.8.2020) nonché in ONLINE-DUDEN: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tunnelblick> (consultaz. 20.8.2020).

46 D. Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, cit., p. 20.

è permutabile con l'Io poetico e che nel presente volume fiorisce in inediti in cui la dimensione creaturale è centrale⁴⁷. Il luogo della poesia risulta compiutamente dislocato rispetto alle esigenze ipermoderne:

Qui nulla si deposita, nulla si erode nell'aria, le nuvole non sono consumate dal tempo, tutto comincia di nuovo, attorno alla terra, con slancio incessante. Si procede per cicli, in maniera rigorosamente globale e addirittura beffardamente transstorica.

Hier wird nichts abgelagert, nichts erodiert in den Lüften, Wolken verwittern nicht, alles fängt immer von neuem an, rings um die Erde, in unablässigem Schwung. Es geht zyklisch zu, streng global und geradezu höhnisch transhistorisch.⁴⁸

La parola poetica si muove ai margini della teologia e della retorica⁴⁹. Ricupera quei margini nelle figure della vita quotidiana. A più riprese Grünbein esprime la propria idiosincrasia verso il concetto di *Zeitgeist*.

Per il poeta esistono i “fantasmi del tempo” che divorano l'oggi, inteso come istante da godere, pronto al consumo immediato e senza resti⁵⁰. Il poeta è e sempre è stato un traditore, un dissipatore del tempo (“*Zeitverräter, Zeitverschwender*”), poiché in qualche modo per sua fortuna sa, per averlo esperito, che “le vere epifanie si sollevano dalla poltiglia della quotidianità.” – “Zum Glück habe ich erlebt, daß die wahren Epiphanien sich aus dem Brei des Alltags erheben”⁵¹.

47 Si vedano, a tal proposito, le risposte di Grünbein alle sollecitazioni dell'amico e sodale Aris Fioretos nell'intreccio a due voci di *Verabredungen*: D. Grünbein, A. Fioretos, *Verabredungen. Gespräche und Gegensätze über Jahrzehnte*, Suhrkamp, Berlin 2013, pp. 129-133.

48 Id., *Brief über die Wolken*, in Id., *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, cit., pp. 105-115, p. 107.

49 D. Grünbein, *Mein babylonisches Hirn*, cit., p. 30.

50 D. Grünbein, A. Fioretos, *Verabredungen*, cit., pp. 228-229.

51 Ivi, p. 229.

Questa è la lezione che Grünbein trae dal suo essere stato al centro di un evento storico inatteso e gravido di conseguenze ancora tutte da misurare. Di questo continuano a parlare i suoi scritti, le sue poesie. Ne discende un'impareggiabile lezione di umiltà, nel senso della *humus* che ci fa creature tra le altre, capaci di un'attenzione particolare per il vivente e la sostanza delle cose. Le più semplici, le più quotidiane, quelle che ci circondano mentre viviamo e non ce ne accorgiamo.

Le poesie testimoniano della propensione dell'essere umano per il trascendente⁵². Questo attaccamento, questo *penchant* (*Anhänglichkeit*) per l'elemento trascendente anima gli scritti che qui raccogliamo senza per questo trascurare la fedeltà alla ricchezza e varietà di dettagli che compongono il mondo in cui viviamo.

Il bosco bianco e Mezzogiorno esemplificano in maniera eloquente la convivenza di questi aspetti: nell'incontro con il Duomo di Milano c'è la consapevolezza della finitudine dell'uomo tanto quanto della perennità dell'arte, un'arte prodotta da maestranze, delle quali in molti casi ignoriamo i nomi dei singoli.

Nel dialogo sul pino, isolato in mezzo al cemento e all'autostrada, diviso a metà e con le fronde arse dal sole, la chiusa indirizza il nostro sguardo al cielo. Il poeta, che insieme all'artista Paula Doeplner si propone di contare i pini di Roma, intreccia la voce di *Qohelet* con quella del Salmista che celebra la parete celeste:

Il pino-della-mafia, il pino-delle-discardie.
Stava là perché nessuno lo tagliava,
dimenticato e arso dal sole
dava le spalle alla parete celeste. **INS. PAGINA**

52 Riporto le parole del poeta: "Ich persönlich glaube, was in Gedichten sich zeigt, ist die Anhänglichkeit an das Transzendente im Menschen – bei gleichzeitiger Treue zum ungeheuren Detailreichtum dieser Welt." (D. Grünbein, *Das Gedicht und sein Geheimnis* in Id., *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, pp. 84-94, p. 92).

Die Mafia-Pinie, die Müllhalden-Pinie.
 Sie stand da, weil niemand sie fällte,
 vergessen und sonnenverbrannt
 mit dem Rücken zur Himmelswand. **INS. PAGINA**

Come già nella III Parte del *Discorso di Milano* anche in *Mezzogiorno* domina la consapevolezza che l'uomo può rivelarsi il peggiore animale sulla terra. Lavorando contro se stessa, la natura ha creato questa specie in grado di distruggerla, come scrive Grünbein con la mordacia dei grandi moralisti in un'annotazione datata 5 agosto 2000⁵³.

Vorrei ora soffermarmi sulla chiusa del *Discorso di Milano* che propone un ulteriore corto-circuito tra l'oggi e il "secolo breve". A Milano, in un contesto geo-economico definito dai programmi di internazionalizzazione, nell'Aula Magna della Statale, colma di giovani menti che si avviano alla riflessione critica, Durs Grünbein ha pronunciato quanto segue:

Non per inseguire un effetto sensazionalistico ho riletto in questi giorni Ignazio Silone, *Der Fascismus. Seine Entstehung und seine Entwicklung*, Europa-Verlag, Zurigo 1934, bensì per comprendere lo spirito del tempo. "Il fascismo fu" – così scriveva Mussolini nel 1919 – "un fenomeno milanese. Le sue diramazioni si limitavano a qualche diecina di grossi centri urbani. La parola d'ordine programmatica di questo manipolo fu semplice: *rivendicare l'intervento, esaltare la vittoria, lottare contro il bolscevismo.*" I mostri odierni sono generati dal disagio nella globalizzazione, di cui beneficiavamo solo fino a qualche tempo fa. Rafforziamo i confini, abbandoniamo al loro destino i profughi che giungono da zone di guerra e di miseria, lasciamo che anneghino nel Mediterraneo, lasciamo annegare i migranti, sobilliamo contro l'umanismo e tutto quanto esiste di cosmopolita (ancora una volta gli Ebrei) e a poco a poco dimentichiamo i Diritti Universali dell'Uomo. "Il primo Fascio

53 D. Grünbein, *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, pp. 107-109.

fu fondato a Milano il 23 marzo 1919.” La città ne va fiera? Per caso questa data di fondazione oggi viene tematizzata nelle visite turistiche guidate della città?

Dove andiamo a finire se lasciamo tutto alla poesia che solo pochi leggono e che non produce praticamente nulla, che va bene solo per le ore di festa? (DISC. DI MILANO, p. ?)

Nicht aus Sensationshascherei las ich dieser Tage noch einmal Iginzio Silone, *Der Fascismus. Seine Entstehung und seine Entwicklung*, Europa-Verlag, Zürich 1934, sondern um den Geist der Zeit zu begreifen. „Der Fascismus war“ – so schrieb Mussolini im Jahre 1919 – „ein Mailänder Phänomen. Sein Umfang beschränkte sich auf einige Dutzend großer Städte. Die programmatische Losung dieses ‚Manipule‘ war einfach: Inanspruchnahme der Interventionsinitiative, Lobpreisen des Sieges, Kampf gegen den Bolschewismus“. Die heutigen Ungeheuer gebiert das Unbehagen in der Globalisierung, deren Nutznießer man eben noch war. Man forciert die Grenzen, überläßt die Flüchtlinge aus den Kriegs- und Elendszonen ihrem Schicksal, läßt sie im Mittelmeer ertrinken, läßt die Migranten ertrinken, hetzt gegen den Humanismus und alles Kosmopolitische (auch wieder die Juden) und vergißt allmählich die universellen Menschenrechte. „Das erste Fascio wurde am 23. März 1919 in Mailand gegründet“. Ob die Stadt darauf stolz ist? Wird dieses Gründungsdatum heute in den touristischen Stadtführungen thematisiert?

Wohin kommen wir, wenn wir alles der Poesie überlassen, die nur noch wenige lesen und die so gut wie nichts bewirkt, nur immer für Feststunden taugt? (DISC. DI MILANO, p. ?)

Il *Discorso di Milano*, di cui è difficile fornire un resoconto adeguato, si apre con l'ospite inatteso di *Teorema* e si chiude con un richiamo ai fascismi 2.0 e all'analisi che Silone, già nel 1934, produsse del fenomeno fascista. *Der Fascismus. Seine Entstehung und seine Entwicklung* fu pubblicato da Europa-Verlag di Zurigo, in Italia il testo esce per la prima volta nel 1992 benché la versione ufficiale, ricostruita da Mimmo Franzinelli nelle diverse redazioni legate alla tribolata esistenza dell'autore, debba addirittura attendere il 2002⁵⁴.

54 Una prima edizione italiana non autorizzata – I. Silone, *Il fascismo. Origini e sviluppo*, trad. di M. G. Canonico, introduzione di D. Susi,

Le polemiche volte a inficiare l'impegno dello scrittore abruzzese non riescono a oscurare una voce⁵⁵ che in Italia fatica ad affermarsi fuori dai circoli specialistici e che viene ricordata da un ospite tedesco, un poeta di Dresda, nato e cresciuto a est del Muro di Berlino. In fondo anche in questa occasione Grünbein si schiera contro il fantomatico *Zeitgeist*, a favore della capacità di leggere le categorie del sociale e del politico alla luce dell'impegno civile.

Il *Discorso di Milano* dimostra che la duttilità e la disponibilità espresse da Grünbein nel discutere e confrontarsi con i portavoce di *Pegida* (2015) e *Alternative für Deutschland* – si pensi al dibattito con Uwe Tellkamp al Kulturpalast di Dresda – non possono essere relegate a mero incidente di una cronaca sempre più urlata⁵⁶.

a cura di C. E. Bazzani, SugarCo, Carnago 1992 – venne ritirata per volontà di Darina Silone, secondo quanto scrive Mimmo Franzinelli, curatore del volume riproposto da Mondadori nel 2002 con il medesimo titolo, ma compiutamente rivisto: I. Silone, *Il fascismo. Origini e sviluppo*, trad. di M. Buttarelli, a cura di M. Franzinelli, Mondadori, Milano 2002, p. LI.

- 55 G. Tamburrano, G. Granati, A. Isinelli, *Processo a Silone. La disavventura di un povero cristiano*, Piero Lacaita Editore, Manduria 2001; G. Tamburrano, *Il "caso" Silone*, UTET, Torino 2006. M. Moscardelli, *Identità di Ignazio Silone*. Contributo alla Giornata di studio (L'Aquila, 18 marzo 2006) "Silone aveva ragione: l'attualità del pensiero dell'intellettuale socialista che per tutta la vita ha lottato contro il fascismo e contro il comunismo": <http://amici-silone.net/biografie-deviate/lennesimo-caso-silone/> (consultaz. 20.8.2020).
- 56 La videoregistrazione dell'incontro dell'8 marzo 2018 è disponibile per intero in rete: *Kulturpalast Dresden: "Streitbar mit Uwe Tellkamp und Durs Grünbein"*: <https://www.youtube.com/watch?v=xIFUi0Zbr-g> (consultaz. 20.8.2020). Si veda pure l'intervista a Grünbein di Adam Soboczynski, "'Was wir von Uwe Tellkamp hören, kennen wir von Pegida'. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Durs Grünbein über die umstrittenen Positionen seines Kollegen Uwe Tellkamp, über Fehler des Suhrkamp Verlags, angebliche Meinungszensur und rechte Verlage auf der Buchmesse", in *"Die Zeit"*, N. 12 (15 marzo 2018), pp. 47-48, disponibile anche online: <https://www.zeit.de/2018/12/durs-gruenbein-uwe-tellkamp-rechtspopulismus-interview/komplettansicht> (consultaz. 20.8.2020). Soppesando con rigore e senza partigianeria le circostanze e le con-

Con ciò stesso, se Grünbein si iscrive nella *lignée* di Müller e Pasolini, altrettanto potentemente la sua opera risente della presenza di Joyce, Musil e Beckett, i grandi visionari del Novecento che, a differenza del pur amato Pound, non si lasciarono incantare dai tanti “duci per ciechi” che incontriamo in questo volume di inediti e che ci vengono espressamente incontro dalla terza strofa de *Il 23 agosto 1939*⁵⁷.

La capacità di sostare presso la *humus* feconda del creato, di saperne cogliere il trascorrere e i moti di rinnovamento, è rinvenibile nelle ultime due liriche che qui presentiamo, dedicate al fenomeno pandemico tuttora in corso. Lo sguardo del poeta non può e non vuole attenersi al goethiano “eufemismo confacente” (*gebührende[r] Euphemismus*) proprio perché non disdegna il bisturi⁵⁸.

La percezione rivolta all’interno del corpo produce quelle che chiamerei delle vere e proprie autoscopie poetiche. In *I dotti d’afflusso d’aria del polmone* / *Die luftleitenden Anteile der Lunge* e in *Un nemico, invisibile* / *Ein Feind, unsichtbar* – ed è qui più che mai opportuno citare i titoli in originale – Grünbein ci fa vedere quanto il corpo del singolo e della città siano condizionati dalla presenza del virus e dallo stato di emergenza.

L’invocazione alla primavera e al mese di aprile – che caratterizza entrambe le liriche – risulta antifrastica rispetto al *Waste Land* dell’amatissimo Eliot senza per questo mancare di farci

seguenze di quel dibattito, il poeta vi torna in *après-coup* nello scritto: D. Grünbein, *Die süße Krankheit Dresden*, in Id., *Aus der Traum (Kartei). Aufsätze und Notate*, Suhrkamp, Berlin 2019, pp.185-200.

57 Debbo la resa dell’originale “Blindenführer” con “duci per ciechi” al Dottor Francesco Adriano Clerici, che qui espressamente ringrazio anche per avermi affiancato nella preparazione e nella presentazione dell’incontro milanese in Aula Magna.

58 Durs Grünbein, *Den Körper zerbrechen*, cit., p. 17.

misurare il cammino che l'umanità ha percorso dal 1922 a oggi nel processo di distruzione della specie e di danno alla natura⁵⁹.

L'ur-fenomeno delle autoscopie poetiche – questa l'idea che mi sono fatta e l'ipotesi che avanzo – è forse da rinvenire nelle visite di Durs scolaro al *Deutsches Hygiene-Museum* di Dresda. Inaugurato nel 1912, il Museo rappresentava per l'epoca un *unicum* nel panorama europeo.

Una delle meraviglie di maggior richiamo, dinanzi alle quali sostava e andava formandosi Grünbein fanciullo, era rappresentata dalla *Gläserne Frau* (1935-1936), la diremo la *Donna di vetro*. A tutt'oggi una delle principali attrazioni dell'Esposizione permanente⁶⁰.

Nell'ultima lettera da Berlino (20 settembre 1991), significativamente intitolata *Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept* (*Lettera sopra il sarcasmo e la poesia come progetto*) Grünbein, oramai adulto affermato, se ne ricorda.

C'è da pensare che l'ispirazione derivi da queste *lectures d'enfances*, dove la personalità del poeta a venire già volge sensi, anima, corpo all'altrove del linguaggio:

Durante la lezione di biologia noi scolari sfilavamo davanti alla *Donna di vetro* e potevamo ammirare la circolazione del sangue quale ingegnoso (*sinnreich*) intrico metallico. Modelli di grande effetto illustravano malattie dalle quali bisognava guardarsi. Ovunque c'erano tavole esplicative sul tema "sana alimentazione" ovvero "sana sessualità", redatte in un linguaggio trasparente quanto le vetrine illuminate a giorno. Ancora anni dopo era questa freschezza, il bianco radioso di questa

59 Si veda la summenzionata riflessione consegnata alle annotazioni di *Das erste Jahr* in data 5 agosto 2000, pp. 107-109, nonché gli argomenti presentati nel *Discorso di Milano* a proposito dei movimenti promossi da Greta Thunberg (pp. 12-13). **INS. PAGINA DISCORSO MILANO**

60 „Die Gläserne Frau“ – Deutsches Hygiene Museum, Dresden: [https://www.dhmd.de/emuseum/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.tl.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=4&sp=Slightbox_4x5&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](https://www.dhmd.de/emuseum/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.tl.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=4&sp=Slightbox_4x5&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) (consultaz. 20.8.2020).

propaganda di disinfezione che, nel lavarmi i denti, mi rammentava i miei doveri...

Im Biologieunterricht wurde man als Schüler an der *Gläsernen Frau* vorbeigeführt und konnte den Blutkreislauf als sinnreiches Drahtgeflecht bestaunen. Eindrucksvolle Moulagen veranschaulichten Krankheiten, vor denen man sich zu hüten hatte. Überall gab es Erklärungstafeln in einer Sprache, so transparent wie die hellerleuchteten Vitrinen zum Thema „Gesunde Ernährung“ oder „Saubere Sexualität“. Noch Jahre später war es diese frische, das strahlende Weiß dieser desinfizierenden Propaganda, die mich beim Zähneputzen an meine Pflichten erinnerte...⁶¹

L'aggressività necessaria alla fase della dentizione diviene perizia nel masticare una lingua poetica di grande rigore e precisione tanto nella versificazione quanto nella capacità di coinvolgere il corpo-*σῶμα*. L'ortopedia di regime è proficuamente rovesciata a favore di una produzione poetica e letteraria che non si pone divieti nel mordere tutti i registri, nel frequentare gli anditi più riposti della natura umana, nell'indagare e rappresentare mediante la scrittura i meccanismi neurofisiologici e i circuiti cerebrali più raffinati e complessi, nella consapevolezza che il cervello non è lo psichico⁶².

Il bianco ineccepibile, la cura per l'igiene e la disinfezione ci guardano dalle facciate inespressive dei palazzi inanimati di *Un nemico, invisibile*:

Adesso le facciate sono aspre,
con i saloni da parrucchiere, gli uffici
bianchi come cliniche, nudi sotto lo sguardo a raggi X.

61 D. Grünbein, *Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept*, in Id., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, cit., pp. 53-54.

62 Si vedano, tra gli innumerevoli scritti, le argomentazioni avanzate dall'autore nella prosa saggistica *Klopfzeichen*, in V. Lewandowski, D. Grünbein, *Gehirn und Denken. Kosmos im Kopf*, hrsg. vom Deutschen Hygiene-Museum Dresden, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000, pp. 210-218.

Qualcuno o qualcosa stringe d'assedio la città,
 un nemico che resta invisibile.
 Solo di lui si parla,
 più di nient'altro. **NUMERO PAGINA**

Verhärtet sind jetzt die Straßenfronten
 mit ihren Friseursalons, den klinikweißen
 Büros nackt unterm Röntgenblick.

Jemand oder etwas belagert die Stadt,
 ein Feind, der unsichtbar bleibt.
 Nur von ihm ist die Rede,
 von nichts anderem mehr. **NUMERO PAGINA**

Sopra ogni cosa, tuttavia, colpisce la descrizione della *Donna di vetro*, una vera rarità e una consegna preziosa del poeta ai venturi. Il sito del Museo di Dresda ne paragona la postura – con il capo rivolto al cielo, le braccia aperte, protese verso l'alto, le gambe in lieve movimento come stesse per dare un passo – al *Fanciullo orante* di Bodeas del III secolo a.C., benché il gesto dell'orante appartenga pure al repertorio artistico della prima metà del Novecento⁶³.

Se pensiamo alla *Venere dormiente* di Giorgione e alla *Madonna Sistina* di Raffaello – dinanzi alle quali Grünbein torna a sostare nella sua Dresda regalandoci riflessioni di grande mo-

63 La didascalia del sito sottintende il riferimento alla statua bronzea del giovinetto stante, in gesto supplice, degli Staatliche Museen di Berlino: http://www.scalarchives.it/web/dettaglio_immagine_adv.asp?idImmagine=B011136&posizione=193&numImmagini=628&SC_Luogo=Antikensammlung%2C+Staatliche+Museen+zu+Berlin%2C+Berlin%2C+Germany&prms=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=eng&Sort=3 (consultaz. 20.8.2020), ritenuto con buoni argomenti una riproduzione bronzea del Fanciullo di Bodeas. Del meno dotato nella scultura tra i figli di Lisippo riferisce Plinio nella *Naturalis Historia* (Plin., *Nat. hist.*, xxxiv, 66; 73): cfr. la Voce BOIDAS tratta da G. Carettoni, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1959), in *Enciclopedia Treccani*: http://www.treccani.it/enciclopedia/boidas_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (consultaz. 20.8.2020). Attribuzione smentita da Carlo Bertelli (cfr. la Voce ORANTE in *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1963), in *Enciclopedia Treccani*: http://www.treccani.it/enciclopedia/orante_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/) (consultaz. 20.8.2020).

mento⁶⁴ – è difficile non pensare che la *Gläserne Frau* ci guardi da questi versi con la postura e il gesto più antichi del mondo, quelli dell'orante:

Nell'albero bronchiale a ogni respiro
 si impiglia l'affanno
 per il prossimo. Il Più Vicino.
 Come se oramai sapessimo: la morte
 arriva sicura, una spinta collettiva
 dà la caccia a tutti i corpi, tutti in rete li connette.
 Raccontaci della primavera, Aprile. **INS. NUMERO PAGI-**

NA POESIA

Im Bronchialgeäst verfängt sich
 die Sorge mit jedem Atemzug
 um den nächsten. Den Nächsten.
 Als wüßten wir nun: der Tod kommt
 zielsicher, ein kollektiver Trieb,
 der alle Körper hetzt, alle vernetzt.
 Erzähl uns vom Frühling, April. **INS. NUMERO PAGINA**

POESIA

Nella perizia tecnica e nella proprietà terminologica la poesia che chiude il volume – *I dotti d'afflusso d'aria del polmone / Die luftleitenden Anteile der Lunge* – dà voce alla cura per il *Nebenmensch* senza per questo rinunciare a invocare *primo vere*.

Vengono in mente le smilze, filiformi sculture di Giacometti. Inopinato volgersi al cielo di un'umanità manchevole e finita che nella poesia di Grünbein si fa responsabilità creaturale e canto del mondo.

64 Si veda il saggio: D. Grünbein, *Madonna und Venus*, in Id., *Gedicht und Geheimnis*, cit., pp. 113-121.

DISCORSO FIGURA

Nuova serie

Collana diretta da *Elio Franzini*

11. Denis Diderot, *Arte, bello e interpretazione della natura*, a cura di Elio Franzini
12. Maria Silvia Da Re, *La bocca immagina. I poteri della traduzione artistica*
13. Mikel Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, a cura di Roberto Revello, introduzione di Elio Franzini
14. Emanuela Garrone, *Realismo Neorealismo e altre storie*, prefazione di Elio Franzini
15. Laura Abbatino, *Robert Schumann filosofo. L'arte poetica romantica*, prefazione di Elio Franzini
16. Étienne Souriau, *I differenti modi d'esistenza. E altri testi sull'ontologia dell'arte*, a cura di Filippo Domenicali
17. Renato Boccali, *Collezioni figurali. La dialettica delle immagini in Gaston Bachelard*
18. Fabrizia Bandi, *La percezione armata. Esperienza estetica e immaginazione in Mikel Dufrenne*
19. Amedeo Vigorelli, *La "pazienza" di Giacomo Leopardi. Agire e patire: analisi del sistema dello Zibaldone*
20. Annamaria Contini e Alice Giuliani (a cura di), *La metafora tra conoscenza e innovazione. Una questione filosofica*

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2021
da Digital Team – Fano (Pu)