

Daniele Vecchiato
(Venezia/Berlino)

«*Tu, solo, con la storia alle spalle*»
Durs Grünbein e la DDR: un bilancio critico

ABSTRACT

This paper analyses some of the most significant (post-)GDR poems by Grünbein and traces the development of aesthetic and poetological issues that are central to the poet's oeuvre. It provides an articulated overview of Grünbein's poetics by examining fundamental themes like the love/hate attitude towards his hometown Dresden, the complementary concepts of history and memory, and the materialism of the body as an antidote to utopias.

1. Introduzione

A chi qualche anno fa avesse chiesto a Durs Grünbein se la socializzazione nella DDR avesse esercitato una qualche influenza sulla sua opera, il poeta avrebbe risposto nella migliore delle ipotesi con una frase elusiva, nella peggiore con un no lapidario. Mentre altri scrittori della stessa generazione, uno su tutti Uwe Kolbe, sostengono che il loro linguaggio poetico sia stato inevitabilmente plasmato dall'esperienza biografica nel sistema socialista e che la loro produzione ne rechi i segni indelebili¹, Grünbein ha più volte rimarcato che non tanto il contesto socio-politico in cui è cresciuto ha giocato un ruolo decisivo nella sua evoluzione artistica, quanto la contemplazione dei paesaggi dell'infanzia – in particolare Dresda, col suo fascino triste e discreto, e la periferia desolata di Hellerau². Eppure esaminando il consistente *opus* del poeta, nel frattempo asceso all'olimpio lettera-

¹ Cfr. Uwe Kolbe, *Literatur in Diktatur und Demokratie – Erfahrungen mit der Zensur in Deutschland*, in *Renegatentermine. 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, pp. 165-173, soprattutto p. 169.

² Si vedano per esempio le interviste *Tausendfacher Tod im Hirn. Spiegel-Gespräch von Martin Doerrey und Volker Hage*, in "Der Spiegel", 41/1995, pp. 221-230, qui p. 221, e *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Köln 2001, p. 7.

rio della Germania riunificata, non può non saltare all'occhio la presenza costante e ripetuta di tematiche e immagini relative alla vita nella DDR, una presenza che si estende dalle liriche estrose e sperimentali degli esordi sino ai componimenti classicheggianti degli ultimi anni, non senza importanti strascichi nelle sempre più numerose prose poetologiche. In questo senso Grünbein viene comunemente riconosciuto come «poeta della DDR», un'etichetta non poco problematica se si considera che soltanto la raccolta *Grauzone morgens* (1988) risale a prima della *Wende*, mentre le restanti pubblicazioni cadono tutte negli anni successivi alla scomparsa della Germania orientale dalle carte geografiche. Grünbein è dunque uno di quegli autori ascrivibili alla «letteratura della DDR dopo il 1989», un concetto rimasto a lungo nebuloso e per la delimitazione del quale Matteo Galli ha proposto dei precisi criteri, tutti validi per il poeta di Dresda e per quella parte della sua scrittura di cui ci si vuole qui occupare:

- 1) testi scritti [...] dopo la fine della DDR [...];
- 2) testi scritti da autori provenienti dalla DDR, vale a dire nati o quanto meno socializzati in quella parte di territorio tedesco che per quarant'anni ha coinciso con i confini statali della DDR;
- 3) testi di autori provenienti dalla DDR, la cui produzione sia vistosamente sbilanciata sul periodo successivo a quella cesura storica;
- 4) testi incentrati sulla DDR, letteratura che tematizzi [...] quel patrimonio di ideali, esperienze, miti, conflitti, aberrazioni che si legano all'entità socio-politica DDR.³

Sebbene da un lato sarebbe certo riduttivo ricondurre l'eclettismo dell'autore e la complessità della sua poetica alla sola tematizzazione della propria esperienza biografica nella Germania socialista, è d'altro canto innegabile che proprio questa costituisca una delle corde portanti del suo scrivere, un filo rosso che percorre con insistenza la sua intera produzione.

È plausibile individuare tre fasi nella rielaborazione che Grünbein fa del proprio passato nella DDR. Nella prima, che comprende le liriche scritte a metà degli anni Ottanta e pubblicate nel volumetto *Grauzone morgens*, il poeta offre un vivido affresco, amaro e impietoso, di quell'organismo statale purulento che ha sotto gli occhi. Nella seconda, che coincide grosso modo con la fecondissima produzione degli anni Novanta, Grünbein comincia a rielaborare – ora a caldo, ora con maggior distanza critica – la propria gioventù nella grigia provincia sassone; a questo periodo risalgono anche i *Wende-Gedichte*, che segnalano un fondamentale passaggio

³ Matteo Galli, 1989-2009. *Cronache di Atlantide*, in Michele Sisto (cur.), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Scheiwiller, Milano 2009, pp. 217-313, qui p. 220s.

dalla prospettiva microstorica del singolo a una riflessione più estesa sulle vicende della storia con la esse maiuscola. Nella terza ed ultima fase, a partire dalle note diaristiche di *Das erste Jahr* (2001) per arrivare alle *Strophen für übermorgen* (2007) e oltre, lo scrittore dà voce in modo sempre più esplicito e consapevole al ricordo personale e alla memoria collettiva⁴, facendo di questi complessi tematici il perno di numerose liriche e opere saggistiche.

Degno coronamento di questa terza fase si è rivelato il 2009, che per via del ventesimo anniversario della caduta del muro di Berlino è stato in un certo senso – e non solo in Germania – l’anno della memoria. La ghiotta occasione offerta dalla ricorrenza sul calendario ha dato impulso ad una messe impressionante di cerimonie commemorative, di incontri istituzionali, di esposizioni e allestimenti, di convegni scientifici e pubblicazioni sulla vita nella Repubblica Democratica Tedesca, sulla rivoluzione pacifica che ha condotto alla svolta del 9 novembre 1989, sulla storia culturale e letteraria della Germania orientale dal 1949 (o 1961) sino ai giorni nostri. Volente o nolente Grünbein, voce tra le più ascoltate della letteratura tedesca contemporanea, si è reso protagonista di questa ondata del ricordo individuale e collettivo, anzitutto con il racconto sulla notte della caduta del muro *Der Weg nach Bornholm*⁵, uno dei rari esperimenti narrativi del poeta, poi con alcune riflessioni sulla DDR nel volumetto *Die Bars von Atlantis*⁶, e ancora con allusioni o decise prese di posizione in una serie di discorsi tenuti in diverse occasioni, dal conferimento dell’ordine *Pour le mérite*⁷ alla lezione di poetica francofortese *Vom Stellenwert der Worte*⁸, sino alle letture condotte a Roma e a Trento nel corso dei due maggiori convegni sulla DDR organizzati in Italia. Ma è soprattutto con il lungo discorso *Unfreiheit*, tenuto il 6 ottobre davanti alla Frauenkirche di Dresda, un luogo

⁴ Una delle caratteristiche principali della scrittura di Grünbein è proprio il continuo intreccio di storia e memoria, di privato e pubblico, di esperienza individuale e meccanismi sovraindividuali. Cfr. Gesa von Essen, «So viele Zeiten zur selben Zeit». *Geschichte und Gedächtnis in Grünbeins Das erste Jahr*, in Kai Bremer, Fabian Lampart et al. (cur.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Rombach, Freiburg im Breisgau e Berlin 2007, pp. 79-102.

⁵ Cfr. Durs Grünbein, *Der Weg nach Bornholm*, in Renu Deckert (cur.), *Die Nacht, in der die Mauer fiel. Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009, pp. 34-47.

⁶ Cfr. Durs Grünbein, *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.

⁷ Cfr. Durs Grünbein, *Dieser besondere Kreis. Dankrede zur Aufnahme in den Orden Pour le mérite*, in “Sinn und Form. Beiträge zur Literatur”, 62.3, 2010, pp. 422-426.

⁸ Cfr. Durs Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009*, Suhrkamp, Berlin 2010.

carico di significati per la storia della città e dell'intera Germania, che Grünbein affronta sistematicamente il passato recente, definendo la propria gioventù «ostaggio di un sistema» che non aveva scelto, ricostruendo le giornate di protesta dell'ottobre 1989 e ironizzando sulla caduta del muro, picconato da quegli stessi martelli che sino a poco tempo prima trionfavano sulle bandiere dello Stato degli operai e dei contadini⁹. Il Grünbein del 2009 non teme più dunque di essere accostato alla DDR, né ha bisogno di negare quanto produttiva sia stata per il suo universo di scrittore quell'esperienza di cui, come è solito dire, avrebbe volentieri fatto a meno.

Nelle pagine che seguono si cercherà di tracciare una mappa tematica e un bilancio critico delle modalità con cui Grünbein ha tratteggiato negli anni la propria esperienza nella Germania socialista, delle sue valutazioni su quella che per qualcuno è stata una misera nota a piè pagina della storia tedesca, della sua visione della storia in generale. Ai fini dell'analisi sarà fondamentale soffermarsi su alcuni concetti cardine della poetica grünbeiniana, tra cui la città di Dresda come specchio e metonimia del socialismo reale, il corpo come ricettacolo di un materialismo fisiologico che invita a ripudiare ogni astratta ideologia, e la memoria, che in Grünbein è sempre memoria letteraria, storica e autobiografica assieme.

2. Istantanee dalla zona grigia

In una caustica revisione di *Grauzone morgens* del 2005, che tuttavia ha il sapore di un gioco letterario molto consapevole, Grünbein prende apertamente le distanze dalla sua produzione giovanile, liquidando la prima raccolta come esteticamente immatura e contenutisticamente superata:

Siebenfach ist die Entfernung zu diesem Buch. Was mir damals die erste eigene Gedichtsammlung war, kann heute bestenfalls als historisches Dokument gelten [...]. Die Stimme, die hier anklingt, die Person hinter ihr, haben sich vollständig in Luft aufgelöst, sie sind nunmehr Geistererscheinungen auf einer weißen Seite. Verschollen ist nicht nur dies einstige Ich, auch die Lebenswelt, in der es sich damals ereignete, auch das Land, der Staat, die Gesellschaftsform, ein ganzes Imperium, so mächtig wie Rom oder Byzanz. Das heißt, der Autor selbst erlebt sich heute beim Wiederlesen als ein Verschollener. [...] Ein Jahr nach seinem Erscheinen bereits war das Buch um ein halbes Jahrhundert gealtert. Es gehörte nun zu den Überbleibseln aus

⁹ Cfr. Durs Grünbein, *Unfreiheit. Das Aufwachsen in einem Land wie der DDR war eine Erfahrung, die ich gerne hätte missen wollen*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 09.10.2009, p. 9.

einem Kulturkreis, für den das Ende des Zweiten Weltkrieges erst 1989 gekommen war, mit dem Fall der Berliner Mauer. (G 381s.)

Eppure quel libriccino giallo limone costituisce senza dubbio una delle più felici pubblicazioni dell'autore e viene considerato da molti studiosi la più efficace rappresentazione in versi del vicino sgretolamento della DDR – un vero e proprio *Zeitdokument* quindi, l'ultima testimonianza di un'epoca ora scomparsa.

La dominante cromatica delle liriche, come preannuncia il titolo della raccolta, è il grigio, colore soglia tra il nero e il bianco che evoca da un lato «ein permanentes 6-Uhr-morgens-Ambiente» (BS 444), quel passaggio brumoso dalla notte al giorno che il giovane Grünbein registrava concretamente ogni mattina recandosi al lavoro, dall'altro, su un piano più squisitamente poetologico, quella terra di confine tra prosa e poesia che il giovane scrittore intendeva esplorare nei propri testi¹⁰. Ovviamente però il grigio vuole essere soprattutto un riferimento alla monotonia della vita quotidiana nella Germania orientale e all'oppressione della dittatura: «Aus der Sicht des Westens war der Osten immer grau. Komischerweise war das auch mein Empfinden, obwohl ich selbst den Kontrast gar nicht kannte. Für mich ging es darum, die Kontrastlosigkeit zu benennen. Alles hatte sich mit dieser grauen Sicht überzogen» (AF 489). Il grigio è il colore dell'uniformità e dell'omologazione generale imposta dal regime, è la tonalità piatta e senza sfumature di un sistema politico che si vedeva «die ganze Zeit über mit der Abschaffung des Windes beschäftigt» (AF 490). La «zona grigia» di cui parla Grünbein dunque è la DDR, o meglio, è la città di Dresda con la sua periferia, quel biotopo urbano a metà fra macerie e immondizie, necropoli e metropoli in cui lo scrittore muove i primi passi e su cui basa la propria poetica.

La scrittura di Grünbein ha infatti origine da uno sfondo topografico e biografico ben preciso: nel sobborgo di Hellerau il poeta si dilettava a scorrazzare, da ragazzino, ai piedi di una montagna di rifiuti, a caccia di cianfrusaglie da barattare coi discoli coetanei¹¹. A partire da questa «frühe Lektüre des Mülls» (VL 33) Grünbein elabora un'autentica poetica del rifiuto, capace di svolgere la preziosa funzione di scatola nera di una civiltà:

¹⁰ «Grauzone, das war auch der Landstrich, in dem Lyrik und Prosa ununterscheidbar verschmolzen im Schweben einer balancierenden Sprechstimme» (BS 445).

¹¹ Cfr. BS 442. In un'altra intervista il poeta afferma che *Grauzone morgens* «wäre nie entstanden ohne das Initialerlebnis des Müllbergs. Der Zeilensprung in den Gedichten zeichnet dieses Umherschweifens nach auf den Müllhalden der Industriekultur damals im Osten» (RD 201).

l'arnese invecchiato, l'oggetto frusto e desueto è *Fundstück*, documento, reperto gravido di ricordi storici e biografici. Seppure nella forma di *Abfall*, di scoria espulsa e stercorizzata, l'immondizia accumulata nelle montagne mefitiche di periferia ha la portata di archivio della memoria, di luogo di stoccaggio e conservazione di dati umani. Il poeta, secondo il giovane Grünbein, è in primo luogo raccoglitore di rifiuti, una versione moderna di archeologo; le sue liriche nascono sulla pala dello scavatore, sul pennello del rinventore:

Etwas wird dem Strom der Dinge entrissen, kühlt sich ab und wird unter Luftabschluß versiegelt. Obsolet geworden, läßt es sich mit eben der Zeit auf, die der Gegenwart, von der es sich abschied, fortwährend fehlt. Sprengt man den Einschluß auf, werden Laute zu Artefakten, Verszeilen erweisen sich als Kapseln, aus denen die Denkbilder fallen. Das wenige, worauf später die Spitzhacke stößt, der Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers, dies ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind. (GVDH 39)¹²

Questo sguardo rivolto al passato, questa affinità del poeta con la figura dell'archeologo non è casuale: sotto il colle di rifiuti di Hellerau, così vuole una leggenda metropolitana, sarebbero sepolte le rovine annerite di Dresda, sgomberate dalla città dopo i bombardamenti del 1945 che la rasero al suolo. Grünbein è troppo giovane, ha la gamba troppo verde – come scherza lo scrittore alludendo al proprio cognome¹³ – e non ha potuto ammirare la città natale nel suo originario splendore barocco¹⁴. Il dolore dell'apolide per la città perduta, annichilita dai *raid* aerei degli alleati, è tema di molte elegie del poeta, raccolte nel contestatissimo volumetto *Porzellan* (2005).

Tuttavia, prima di rivolgersi alla Dresda del passato che non ha conosciuto, Grünbein canta soprattutto la Dresda della DDR in cui nasce e

¹² In questo saggio, intitolato *Vulkan und Gedicht*, lo scrittore paragona il Vesuvio alla montagna di rifiuti di Hellerau: come la lava ha conservato Pompei, così le macerie della città bombardata mantengono vivo il ricordo della notte tra il 12 e 13 febbraio 1945. Su questo scritto si vedano le considerazioni di Aleida Assmann, *Lava und Müll – Durs Grünbein*, in *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck, München 1999, pp. 404-407.

¹³ Cfr. Durs Grünbein, *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, Ged. 1.

¹⁴ «Dresden: aus diesem Musennest kommt der beleidigte Schönheitssinn, die frühkindliche Trauer um etwas, das der Nachgeborene nur noch vom Hörensagen kannte. Von Anfang an definiert das *Zu spät* alle Wahrnehmung, die wütende Ohnmacht vor soviel entschwendener Klasse» (DEJ 88).

crebbe, la zona grigia delle prime liriche appunto, quella «Scheintote Stadt» (G 202) dall'urbanistica lugubre e poco decorativa:

Entlang der Straßen tobt
architektonischer Kalter Krieg, stalineske
Fassaden, an denen noch immer
kein Riß sichtbar wird
(TRAUM oder TRAUMA). (G 24)

Blocchi di palazzoni in cemento armato e ampie strade a più corsie sono l'esito più palpabile del *genius loci* di regime: della sontuosa «Firenze sull'Elba» resta appena il *keitsch* di qualche edificio ricostruito, e i molti buchi nel tessuto architettonico della città segnalano – come ferite ancora aperte – la violenza irreparabile della distruzione bellica. I tratti con cui il poeta dipinge il capoluogo sassone sono poco rassicuranti e per nulla lusinghieri: Dresda è più *locus terribilis* che *locus amoenus*, l'Elba, un tempo corso d'acqua dell'idillio, diviene fiume viscoso di pece, cloaca maleolente e intasata di rifiuti¹⁵.

Le poesie di *Grauzone morgens* sono costruite sul sentimento ambivalente che il poeta prova nei confronti di Dresda, sebbene il nome della città compaia esplicitamente in una sola occasione in tutta la raccolta (G 40). L'io lirico pare oscillare irresoluto tra l'amore incondizionato per la città natale, culla di un'antica tradizione culturale, e il rifiuto più radicale del sistema socio-politico che allora la governava; nei versi di Grünbein è possibile riscontrare un'evidente polarità fra

sozialistische[] Wirklichkeit und alteuropäische[] Kultur. [...] Die Gedichte, die ich damals geschrieben habe, handeln alle von Dresden-grad. Erst heute heißt der Ort wieder Dresden. Das Schicksal wollte es, daß Dresden, weil es im östlichen Zipfel Nachkriegsdeutschlands

¹⁵ «Dresden war für mich immer auch ein Schutzschild gegen Idylle. Ich sehe in Dresden nicht die Idylle. So überschaubar die Stadt im Ganzen ist, muß sie doch einmal eine große, faszinierende Stadt gewesen sein mit allen zivilisatorischen Abgründen. Eine Stadt mit Rotlichtmilieu, mit Industrie, Mietskasernen und großen Verwaltungsgebäuden. Ein steinernes Gehege am Fluß» (RD 208). A proposito dell'immagine di Dresda in Grünbein si vedano, tra gli altri, Renatus Deckert, *Der Nachgeborene auf dem Barockrack. Durs Grünbein über Dresden*, in "Sinn und Form. Beiträge zur Literatur", 56.2, 2004, pp. 240-250; Ruth J. Owen, «Eine im Feuer versunkene Stadt». *Dresden in Poetry*, in "Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch", 1, 2002, pp. 87-105; Michael Braun, «Barockrack an der Elbe». *Gedächtnisorte in Durs Grünbeins Dresden-Gedichten*, in "Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung", 58.2, 2006, pp. 79-86; Rolf J. Goebel, *Gesamtkunstwerk Dresden. Official Urban Discourse and Durs Grünbein's Poetic Critique*, in "The German Quarterly", 80.4, 2007, pp. 492-510.

lag, unter russischen Einfluß geriet. “Grauzone morgens” schildert den Einbruch Sowjetrusslands in die Alltagskultur Dresdens. (RD 203)

Grünbein si sente un estraneo nel sistema della DDR, ma non nella cultura di Dresda, che è stata occupata abusivamente dalla dittatura del socialismo reale come una conchiglia presa a dimora da un paguro: «Wie es manchmal bei Meerestieren am Meeresstrom geschieht, waren sozusagen die Gehäuse noch da, wenn auch gebrochen, aber in diesen waren irgendwelche Parasiten untergebracht»¹⁶.

Il poetare sulla propria città – «der wahre Zweck des Büchleins» (G 380) – riesce a Grünbein attraverso frammenti di impressioni e piccole descrizioni di scene quotidiane che l'autore definisce «glimpses»:

Glimpses, dafür gibt es im Deutschen kein adäquates Wort, im Englischen bedeutet es *flüchtiger Blick*, *flüchtiger Eindruck*, *Schimmer*. Wenn sich das Lid über dem Auge schließt und du hast ein Motiv im Kasten, das aber, wenn du es prüfst, aus vielen Zufallselementen besteht, die sich zusammenfügen zu einer signifikanten Konstellation, einem natürlichen Gesamtzeichen. Und alles hängt allein von deiner Wahrnehmung ab, an diesem bestimmten Ort, zu dieser Zeit, in dieser Situation. (BS 446)

La quotidianità nella DDR viene dipinta in tono antielegiaco tramite bozzetti, istantanee, schegge di immagini bidimensionali che, come osserva Luigi Reitani, rappresentano «più il prodotto dell'osservatore che il frammento della realtà osservata»¹⁷. L'efficacia di questa poetica dell'attimo, contrassegnata da un linguaggio asciutto e denso che Grünbein ha perso cogli anni, risiede nell'immediatezza e nella brevità delle epifanie descritte, le quali diventano sì un sismografo per il mondo interiore dell'io lirico, ma al contempo testimoniano, nella ricchezza di dettagli che le caratterizzano, di una «Weltläufigkeit des Poetischen»¹⁸ che le mantiene straordinariamente ancorate alla realtà. In questo ci pare che il primo Grünbein raccolga l'eredità poetica dell'Imagismo d'inizio Novecento: i *glimpses* che si susseguono in *Grauzone morgens* sembrano rispondere alla celebre definizione di “immagine” data da Ezra Pound: «An “Image” is that which

¹⁶ Citazione da un colloquio personale con Durs Grünbein del 18.07.2008.

¹⁷ Luigi Reitani, *La morte in diretta*, in Anna Chiarloni e Riccardo Morello (cur.), *Poesia tedesca contemporanea. Interpretazioni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1996, pp. 269-273, qui p. 271.

¹⁸ Peter Böhlig, *Durs Grünbeins urbanes Epos*, in *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*, Lukas-Verlag, Berlin 1997, pp. 116-121, qui p. 117.

presents an intellectual and emotional complex in an instant of time»¹⁹. Ma è soprattutto la presenza di T. S. Eliot a farsi sentire nelle descrizioni compatte e impressionistiche della grigia DDR: la Dresda di Grünbein è una terra desolata che per molti versi ricorda la Londra degli anni Venti, quella «[u]nreal city»²⁰ attraversata da un fiume che trasuda «[o]il and tar»²¹ e sui ponti della quale si trascinano meccanicamente uomini e donne che rincasano tristi nei loro appartamenti stipati di biancheria e poveri arredi in serie. Non ci si meraviglia dunque nel leggere che Grünbein stesso individua nella realtà tardosocialista che seziona con grande talento di osservatore «ein Kontrapunkt [...] zu den *Waste-Land-Phantasien* der klassischen Moderne. Damals hat mich T. S. Eliot stark inspiriert. Sein Einfluß als Geburtshelfer war für viele Dichter jenseits des Eisernen Vorhangs enorm» (RD 201).

L'influenza del poeta inglese sul giovane scrittore è palpabile non solo dal punto di vista estetico e stilistico, ma anche poetologico. Per definire la sua lirica dei *glimpses* Grünbein ha evidentemente fatto propria la teoria eliotiana secondo la quale

[t]he only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.²²

Il fiume appestato, le sozze strade di periferia, l'inferno del traffico cittadino, i viaggi in tram all'alba, le bettole unte, il pisciare nel lavandino di camere d'albergo a buon mercato sono tutti correlativi oggettivi di stati d'animo ben precisi. Quello che Grünbein esibisce in *Grauzone morgens* è «a skilful accumulation of imagined sensory expressions»²³, un caleidoscopico inanellarsi di immagini vivissime e concrete che si rivelano veicoli congeniali di emozioni quali la noia, la depressione, il senso di paralisi e soffocamento. Lette da questa angolazione, le poesie acquistano una dimensione universale capace di svincolarle dal dato topografico, di astrarle rispetto al loro colorito locale; i confini di ciò che il poeta riproduce da una pro-

¹⁹ Ezra Pound, *A Retrospect*, in *Literary Essays*, New Directions, New York 1968, pp. 3-14, qui p. 4.

²⁰ T. S. Eliot, *The Waste Land*, in *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London 1969, pp. 59-75, qui p. 62.

²¹ *Ibid.*, p. 69.

²² T. S. Eliot, *Hamlet and his problems*, in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen University, London 1960, pp. 95-103, qui p. 100.

²³ *Ibid.*

spettiva personale e geograficamente circostanziata si allargano a inglobare un'esperienza esistenziale non del tutto estranea a chi si muove nel mondo postmoderno. Dietro i frammenti iconici catturati nelle discariche, nelle terre abbandonate di provincia o sulle sponde di un fiume melmoso è possibile scorgere elementi della vita quotidiana che, se letti al di là del contesto specifico in cui sono sorti, presentano una certa familiarità per il lettore contemporaneo. Ecco perché, posta la centralità della Dresda socialista per la comprensione delle liriche del primo Grünbein, alcuni critici non hanno nascosto le loro riserve nel localizzare in modo definitivo la zona grigia: «Die in der *Grauzone morgens* angegebenen Orte sind weitgehend Kulissen für Phänomene, die sich auch anderswo feststellen lassen. [...] Gerastert werden die Strukturen moderner Zivilisation»²⁴, scrive ad esempio Ron Winkler. Quella zona impietrita dal totalitarismo e segnata da un diffuso senso di vuoto sta certo ad indicare la Germania socialista, ma non solo: «In den Gravuren siecher ostdeutscher Realität lassen sich viel allgemeinere gesellschaftliche Krankheitszeichen erkennen. Man kann fast sagen, dass da ein urbanes Irgendwo vor sich hinweist, dass die DDR in der Grauzone liegt und nicht umgekehrt»²⁵. Anche secondo Hermann Korte la lirica di Grünbein assume il valore più universale di analisi della contemporaneità: «Jenseits anachronistischer Ost-West-Dichotomie wird die Koinkidenz von Gesellschaften sichtbar, die unter dem Diktat zivilisatorisch-technologischer Vernunft stehen und von denen, die sich ihr blindlings unterwerfen, als langweilig-leerer *Status quo* postindustrieller Systeme empfunden wird»²⁶. Il colore bigio della nebbiolina al mattino, del cemento armato e dell'acqua torbida si erge così a simbolo di una stagnazione generale che può essere diagnosticata anche fuori dalla DDR, nei rottami della civiltà di massa: il grigio come colore dell'immobilità, di un «immerwährende[r] Morgen in einer Gesellschaft, die auf der Stelle tritt. Im Grau steckt der Übergang, das Retardieren aller chromatischen Möglichkeiten» (AF 489).

3. Confini e sconfinamenti

Nel saggio *Chimäre Dresden* (1995), dopo aver dipinto la propria città natale come «ein Film voller technischer Mängel, schlecht geschnitten und

²⁴ Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großbirn. Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Dr. Kovač, Hamburg 2000, (=Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, vol. 49), p. 44.

²⁵ *Ibid.*, p. 43s.

²⁶ Hermann Korte, *Durs Grünbein*, in “Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”, risorsa online, aggiornato al 15.10.2002.

unbeholfen synchronisiert, die hunderste Kopie eines traurig-schönen Archivfilms» (GVDH 145), Grünbein constata laconico: «Dort bin ich geboren, und es brauchte viel List, da herauszukommen» (GVDH 148). L'«astuzia» di cui parla il poeta è simile a quella che lo scaltro Ulisse ha dovuto sviluppare per non soccombere alle peripezie del viaggio, come spiega lo stesso Grünbein in un'intervista:

Eigentlich ist es eine Umkehrung, denn bei Homer werden die Listen angewandt, um nach Hause zurückzukehren. Odysseus muss seinen ganzen Scharfsinn in die Waagschale werfen, um irgendwann wieder in Ithaka anzukommen. Hier verhält es sich genau umgekehrt, denn es ging darum, einer ursprünglichen Situation zu entkommen, was in einer abgeschlossenen Gesellschaft wie der DDR besonders fatal war. Alles lief um die Frage hinaus, wie man nach Westen kam. Das Motiv war Sehnsucht nach Weltkultur. [...] Man muß aufbrechen, um wie Odysseus eines Tages wiederkehren zu können. (RD 189)

Quel desiderio di mondo – altrove Grünbein parla di «Hunger nach Welt» (HNJ 7) – che spinge a fuggire dall'angusto nido domestico per nutrirsi di conoscenza ricorda lo sfrontato ingegno dell'Ulisse dantesco, che nel XXVI canto dell'*Inferno* racconta il «folle volo» al quale aveva esortato i suoi compagni per farli uscire dal loro stato di «bruti». E in esergo alla raccolta di saggi *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996), in cui è contenuto il succitato scritto su Dresda, Grünbein pone proprio quelle famose terzine, da lui tradotte:

Die ihr so weit gekommen seid nach Westen
Durch tausende Gefahren, Brüder, lohnt
Die kurze Wachzeit, die den Sinnen bleibt als Rest
Mit der Erfahrung einer Welt, die unbewohnt
Hinter der Sonne liegt. Aus welchem Samen ihr
Geschaffen seid, bedenkt. Daß ihr Erkenntnis folgt
Und nicht dahinlebt wie das wilde Tier». (GVDH 7)

L'occidente di cui parla Ulisse coincide, come è noto, con le colonne d'Ercole, il limite estremo del mondo allora conosciuto; per Grünbein invece l'Ovest assume una connotazione diversa: è il mondo della libertà, del pluralismo e della scelta, un mondo di cui si può fare esperienza solo rompendo i confini imposti e fuggendo dall'ambiente asfittico d'oltrecortina.

Il poeta vive una lacerazione comune a numerosi scrittori della sua generazione: da un lato il giovane cittadino della DDR si vede *hineingeboren*, gettato sin dalla nascita nello stato anticapitalista e antifascista, radicato se-

gnatamente nella secolare tradizione culturale della propria città; dall'altro lato, tuttavia, non può non manifestare insofferenza per gli ingranaggi arrugginiti ma ben oliati della macchina dittatoriale, finendo per trovarsi alla ricerca – almeno nei versi – di un movimento di *Entgrenzung*, di violazione dei confini dati e di fuga dalla sopraffazione del regime. Questa tensione dicotomica tra l'«esser nati dentro» e il «voler fuggire fuori» è stata diagnosticata da Karen Leeder come peculiare ricorrenza motivica e metaforica nella produzione dei giovani poeti attivi negli anni Ottanta nel quartiere berlinese di Prenzlauer Berg²⁷. Sebbene l'esperienza di Grünbein non si lasci inscrivere all'interno della cosiddetta *Prenzlauer-Berg-Connection*²⁸, è possibile rintracciare anche nella sua opera numerose immagini che danno voce a questa polarità schizofrenica.

Nella prima sezione della raccolta *Strophen für übermorgen* (2007) Grünbein passa in rassegna la propria infanzia e dedica ben quattordici liriche, molte delle quali di lunghezza considerevole, a persone e luoghi della sua giovinezza. «Erinnerung, scheue / Freundin, welches der Fenster / Öffnest du heute für mich?» (*SFÜ* 25), leggiamo nella poesia *Hippocampus*, il cui titolo allude sia al cavalluccio marino che alla regione del cervello deputata alla memoria: le immagini del passato galoppo nel mare dell'inconscio come ippocampi che salgono sbrigliati alla superficie. Il ricordo emerge inaspettatamente nel vissuto quotidiano, la memoria individuale è per Grünbein spontanea, ingovernabile – è anzitutto *mémoire involontaire*²⁹. Il poeta canta Dresda e Berlino, ma anche i soggiorni estivi a Gotha, in Turingia, ricorda le visite al museo di scienze naturali e l'incanto davanti ai diorami, le ore di ginnastica e la marzialità dell'odiato insegnante, i nonni ora morti, quattro autentici «Monumente der Erinnerung»³⁰. In alcune di queste liriche, come in *Tschaikowski-Allee*, torna alla memoria la Dresda della DDR:

Dresden im schlafkranken Tal
Ein Mauerblümchen zu Sowjetzeiten:

²⁷ Cfr. Karen J. Leeder, *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*, Clarendon, Oxford 1996. Si veda anche Alexander Müller, *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, Igel, Oldenburg 2004, pp. 22-30.

²⁸ «Ich war im selben Revier, aber fern der Programme. Sprache an sich hat mich damals nicht interessiert» (*BS* 447).

²⁹ Per l'analisi di alcuni aspetti della ricezione di Marcel Proust in Grünbein si veda Sonja Klein, «Denn alles, alles ist verlorne Zeit». *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Aisthesis, Bielefeld 2008, *passim*.

³⁰ Citazione da un colloquio personale con Durs Grünbein del 13.07.2008.

Da bin ich geboren, da komme ich her.
Frag nicht, es gab nie die Wahl –
Gehen und Bleiben, in diesen Breiten.
Darum klingt manchmal so schwer. (SFÜ 24)

Evidente è il senso di appartenenza alla città («Lì sono nato, da lì provengo»), e al contempo viene ricalcata l'opprimente impossibilità di scelta tra l'andare e il restare. Un atteggiamento analogo si ritrova nel primo testo del trittico *Russischer Sektor*, nel quale il soggetto poetico riassume con un chiastico gioco di parole la propria condizione: «Hier geboren sein hieß nicht, man war hier geborgen» (SFÜ 10). Manifestare il proprio radicamento non va di pari passo con il sentirsi protetti e al riparo nella zona grigia – il sentimento di appartenenza e di identità non viene evocato dallo *Hineingeborener* se non con scetticismo e sarcasmo. Ma la critica più impietosa alla Dresda socialista riesce a Grünbein nella *Kleine Ode zum Dank*: nel paesaggio lunare di una città segnata dai crateri della distruzione il poeta aveva trascorso la sua fanciullezza circondato da «Bonzensöhne» e «schlanke Stasi-Töchter» (SFÜ 15); a distanza di tempo rende ironicamente grazie «Für eine Welt voll seltsam surrealer Härten, / Für eine Zukunft, die nie eintrat, eisern ausgesperrt» (SFÜ 16). Solo la letteratura, che non punisce chi indulge in fantasticherie, garantiva la sopravvivenza nella dittatura:

Denn Schrift war härter hier als Stein und Eisenträger
Sie war, was lesbar blieb durch jede Eierschale.
Das Pochen an die Stirn, der Sieg des Irrealen
Auf breiter Front. Sie half, den Himmel festzunageln.
Schrift war, was noch im Keller Übersicht verlieh,
Die billige Spirale zwischen Hinterhof und Galaxie. (SFÜ 18)

Le attività dello spirito – qui si parla della scrittura, altrove vengono nominate la lettura e il sogno – costituivano l'unica possibilità di fuga dai confini angusti del totalitarismo: «Poesie hat mich gerettet aus ideologischem Wirrwarr und moralischem Stumpfsinn», scrive Grünbein. «Sie hat mich gleichzeitig immun und neugierig gemacht»³¹.

Coerentemente con queste riflessioni sulla forza dirompente e sovversiva della poesia è possibile rinvenire numerose costellazioni di immagini nell'universo poetico di Grünbein che recano i sintomi di un *Entgrenzungsmunsch* più o meno latente. Così in un gustoso dialogo con l'amico Via Le-

³¹ Durs Grünbein, *Dieser besondere Kreis*, cit., p. 424.

wandowsky l'autore parla dei confini della sua infanzia e di un sogno particolarmente bizzarro:

Die äußerste Begrenzung meines frühen Erlebnisraumes war [...] die Autobahn, das war der Horizont. [...] Zwei Kilometer vom Elternhaus entfernt begann die Autobahn. Später im Traum hab' ich das Elternhaus dann mal auf der Autobahn fahren gesehen, wie einen Wohnwagen, der über Land fährt, losgerissen vom Fundament. Mich würde nicht wundern, wenn ich es mal irgendwo unterwegs wiedersehe, am Brennerpaß oder auf der Autobahn nach Paris. (VL 33)

La casa paterna, simbolo delle proprie origini e al contempo della dimora coatta nello stato della SED, si sradica da terra per solcare l'autostrada e viaggiare oltre la linea asfaltata dell'orizzonte. Meno esplicite e più rarefatte sono le immagini che alludono allo sconfinamento nelle poesie di *Grauzone morgens*. Al termine della malinconica *Ohne Titel* per esempio il soggetto poetico rincorre con lo sguardo «ein Paar / kleiner Wolken» (G 63), simbolo di libertà e leggerezza, che si sposta verso ovest, mentre il cielo sopra la sua città orientale si colora di un grigio monotono. Nella poesia *No. 8* invece l'io lirico contempla l'Elba, che in quanto fiume segna un confine fisso e al tempo stesso, per via del movimento dei flutti, diventa paradossalmente metafora di cambiamento e speranza: «Die Elbe ist ein Grenzfluß sie fließt»³², scrive Barbara Köhler. Per Grünbein è cruciale il momento in cui il corso d'acqua straripa e l'angoscioso confine viene finalmente valicato:

[...] als dieser
bleiern sich windende Fluß
die Elbe

Kloake mit ihren wenigen quellebendigen

Wirbeln längst ölgeworden doch
eines Morgens wieder entufert lag –
Diese Freude der Überschwemmung! (G 39)

Con il traboccare dell'acqua melmosa dalle sponde del fiume quello stato iniziale di pesantezza e lordura evocato dall'immagine della «cloaca» viene rimpiazzato da un sollievo festoso che porta freschezza e vigore. Qualche verso più in là tuttavia, descrivendo l'angustia e la mestizia del

³² Barbara Köhler, *Die Elbe ist ein Grenzfluß*, in *Deutsches Roulette. Gedichte 1984-1989*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 59.

paesaggio di Dresda, prende corpo di nuovo un'atmosfera di oppressione e claustrofobia:

[...] in einer Stadt alternd
in notgedrungenem Schweigen in dieser
Talversunkenheit schwerer Kuppeln und

schmaler durchbrochener Türme – Dresden
grausam zurückgebombt um ein
weiteres kaltes Jahrhundert der Müdigkeit
und betriebsamen Enge die Straßen
voll Echos verhohlener Echos. (G 40)

Le torri e le cupole del centro storico delimitano una città incastrata nella depressione della valle – il termine «Versunkenheit» è qui usato in modo squisitamente polisemico –, affossata in quella che è nota come «das Tal der Ahnungslosen»³³. Per il soggetto sembra non esserci via di scampo.

Chiudiamo questa breve rassegna di esempi con il secondo segmento della poesia *Trigeminus*, tratta dalla raccolta *Falten und Fallen* (1994), in cui Grünbein illustra, parlando di se stesso alla terza persona, i primi passi mossi in un ambiente desolato che non lasciava prospettive di realizzazione:

Gezeugt im verwunschenen Teil eines Landes
Mit Grenzen nach innen, war er Märchen gewöhnt,
Grausamkeit. Daß der Himmel zu hoch hing,
Grund für die Kindheitsfieber, machte ihn platt.
Später ließ es ihn kalt. Dicht wie die Fenster
Hielt er dem Außenraum stand, – ohne Ausblick.
Hinter den Hügeln, gespentisch, zog den Schluß-
Strich kein Horizont, nur ein rostiger Sperrzaun.
Landeinwärts ... gehegte Leere. Sein Biotop, früh
War ein riesiger Müllberg, von Bulldozern
Aufgeworfen, am Stadtrand. Ein Manöverfeld,
Naßkalter Sand, übersät mit Autoreifen und Schrott,

³³ Nel lembo sud-orientale della Sassonia e in modo particolare a Dresda era impossibile, diversamente da tutto il resto della DDR, ricevere i segnali radiotelevisivi della Germania Federale. I cittadini di queste zone erano dunque completamente esclusi da ogni informazione relativa al mondo occidentale; secondo alcuni proprio questa condizione particolarissima avrebbe contribuito a rendere fecondo, già a partire dagli anni Settanta, un vivaio tutto sassone di talenti artistico-letterari. Cfr. Peter Böthig, *Und, undsonweiter, und-sofort ... Bibliophile Zeitschriftenprojekte und Siebdruckbücher*, in “Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie”, 120.4, 1990, pp. 53-60.

Dazu ein schillernder Teich, eine Einflugschneise,
Ein dürres Wäldchen. (G 301)

Nella descrizione del paesaggio abbandonato assumono una certa rilevanza le linee di demarcazione, politiche e non: si parla di un «paese con i confini all'interno», di una «barriera arrugginita» che si sostituisce all'orizzonte; lo «spazio esterno» viene contrapposto al «vuoto ben curato» all'interno del Paese. Alludendo a ciò che si nasconde «di là dei colli» il poeta pare richiamarsi a *L'infinito* (1819) di Giacomo Leopardi, testo che peraltro conosce molto bene³⁴: come allo scrittore di Recanati, pure a Grünbein l'orizzonte resta precluso, nascosto non da una romantica siepe ma da recinti di ferraglie e immondizie. Inaccessibile nel suo caso è però un mondo alternativo a quello in cui vive e dal quale auspica di volare via:

So bodennah sah er
Den Lerchenflug aus der Perspektive des Wurms.
Bald konnte er lesen. Und jeder Lilienthal
War ihm lieb, der bewies: Leichter als Luft zu sein,
War normal. Für die Dauer des Traums
Spann aus feinsten Düsen ihm Zeit eine Zuckerwatte
Aus Wasserstoff, unerreichbar für jeden
Abfangjäger, lautlos, ein weißes Flugobjekt.
Er war oft in Gedanken dort oben, wo ein Triebwerk
die Wolken fräste. (G 301)

Le immagini del volo, degli uccelli e delle nuvole – motivi ricorrenti nella lirica del giovane Grünbein – sono collegate in questi versi all'esperienza di Otto Lilienthal, il pioniere dell'aviazione che nei suoi scritti incoraggiava a levarsi da terra e a vivere come cicogne e allodole, non come lombrichi: «Es kann Deines Schöpfers Wille nicht sein, / Dich, Ersten der Schöpfung, dem Staube zu weih'n, / Dir ewig den Flug zu versagen»³⁵, si legge in *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegenkunst* (1889). Occorre allentare la forza di gravità, farsi «più leggeri dell'aria», combattere tracotanti i limiti imposti dalle leggi della fisica, giacché: «alle Flugarbeit besteht in Überwindung von Luftwiderstand»³⁶. Riprendendo l'immagine del volo come tentativo di fuga e stratagemma per evadere da una condizione di claustro-

³⁴ Si veda la mirabile traduzione e riscrittura del testo leopardiano che Grünbein fa nella poesia *Uomo finito* (NDS 142).

³⁵ Otto Lilienthal, *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegenkunst*, Faksimile-Wiedergabe der 1. Aufl. mit den handschriftlichen Ergänzungen des Verfassers, Verlag von R. Oldenbourg, München e Berlin 1943, p. 149.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

fobia e soffocamento, Grünbein si serve di una metafora che vanta una tradizione letteraria consolidata e che gioca un ruolo di primo rilievo nella tarda lirica della DDR. Secondo Karen Leeder infatti

in much of the poetry, the sky becomes a powerful intimation of hope, stretched above the urban landscape. In some poems, it is true, those glimpses of sky do not promise freedom or infinity, but rather reflect the contingency, or even menace, of life on the ground. [...] Nevertheless, the poetry of the young writers is remarkable for the preoccupation with birds, angels, pilots, planes, and ultimately Icarus, sent up as embodiments of escape, longing, hope or desperation, above the blighted urban landscape.³⁷

E però la vicenda di Lilienthal – e questo è ben presente nell’amaro testo di Grünbein – non si conclude felicemente: nel 1896, durante l’ennesimo volo con uno dei suoi aquiloni rudimentali, il novello Icaro che ha sfidato imprudentemente la gravità si schianta al suolo e perde la vita. Le fantasie di superamento dei confini si ridimensionano tragicamente, il ritorno alla realtà senza vie d’uscita è inevitabile: «Am falschen Ort zur falschen Zeit, was nützte ihm / Die Eins in Geo – ohne Flügel oder Kiemen?» (SFÜ 15).

4. La fine della storia?

La sensazione di immobilità e ristagno che pervade i primi componimenti di Grünbein riflette la peculiare concezione della storia che ha lo scrittore: le poesie di *Grauzone morgens* e delle raccolte immediatamente successive aprono uno squarcio molto interessante sul sentire di una società che si allontana dal rifugio traballante di un’ideologia fallita per correre incontro alle incertezze, liberatorie e al contempo fiaccanti, di un presente senza futuro. Il poeta di Dresda appartiene a una generazione di *Zaungäste*, di spettatori non invitati, di cittadini bistrattati e passivi, cresciuti – come spiega Reinhard Mohr – in un vuoto storico nel quale il venir meno delle strutture sociali preesistenti rivela l’incombere della «fine della storia»: «Es ist das kontingente Merkmal dieser Generation, daß sie biographisch mit einem Bein in der Geschichte und mit dem anderen in einer vermeintlich zukunftslosen Gegenwart steht, deren “Hyperrealitäten” sämtliche Ursachen und Wirkungen chaotisch durcheinanderwirbeln»³⁸.

³⁷ Karen J. Leeder, *Breaking Boundaries*, cit., p. 60.

³⁸ Reinhard Mohr, *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam*, Fischer, Frankfurt am Main 1992, p. 11. A tal proposito Grünbein: «Seither [seit dem Ende der DDR] be-

Il senso di discontinuità rispetto al passato, la coscienza di vivere in un presente vacuo e la mancanza di prospettive per il futuro emergono in taluni testi-chiave di Grünbein che denunciano la perdita di credibilità di ogni visione utopico-progressista della storia. Nella penultima strofa della poesia *Ohne Titel* leggiamo per esempio:

Wir hatten das Schweigen
gelernt mühlos vorm
Abend wie eine dunkle
Sehne zu spannen: man
sah uns nicht an wie
uns zumute war beim
Verlöschen der Ziele. (G 61)

Il passo, che peraltro piaceva particolarmente a Heiner Müller³⁹, è emblematico dello *Zeitgefühl* dell'ultima generazione di cittadini tedesco-orientali: il «venir meno degli scopi» allude da un lato al crollo dell'identità politico-culturale della DDR, che si fondava sull'interiorizzazione dell'idea marxista di progresso, dall'altro all'obliterazione definitiva del razionalismo teleologico di matrice illuministica o hegeliana allora in voga. Preso coscienza del vuoto storico in cui è piombato, l'individuo si sente solo e disorientato:

Du, allein mit der Geschichte im
Rücken, "Zukunft" ist
schon zuviel gesagt, ein paar Wochen
im voraus (es gibt
keine Leere), dazwischen die

Augenblicke von Einssein mit dir
und den andern, die
seltsame Komik von Emigranten-
Träumen in einer Zeit des
alles erlaubt. (G 53)

L'uomo dell'era post-storica e post-ideologica, viziata dall'esperienza

wege ich mich auf schwankendem Boden. Was ich zuallererst wahrnehme, ist der Zerfall bestehender Ordnungen» (HNJ 57).

³⁹ «Diese Stelle hatte er sich unterstrichen, mit Bleistift. Die hat er mir damals hinge- reicht und wollte wissen, wie ich dazu stehe. Ich konnte das damals nicht begründen, aber ich wußte, daß es vorbei war, es war zu spät» (RD 202).

diretta del logorio delle «grandi narrazioni»⁴⁰, prende atto con disincanto del proprio esilio dal presente: è un soggetto bandito dagli schemi tradizionali della storia – che ormai sta alle sue spalle, come fosse definitivamente conclusa; l'io lirico ha preso congedo dalle utopie del passato e nella pluralità assiologica dell'*anything goes*, che è espressione di un *horror vacui* tutto neobarocco, non intravede che un orizzonte di vuoto, insicurezza e mancanza d'appigli. Ciò che gli resta da fare è sopportare passivamente la propria condizione e ridurre il futuro a eterno presente, a mero sopravvivere di giorno in giorno.

I concetti di «fine della storia» e di «post-storia» che si trovano – pur nei diversi punti di partenza delle loro speculazioni – presso Alexandre Kojève, Arnold Gehlen, Jean Baudrillard e Francis Fukuyama non sono estranei alla poetica di Grünbein⁴¹, il quale anzi attinge a piene mani da questi discorsi per delineare il proprio *Geschichtsbild*:

Es ist die Geschichte, die den Menschen in den Zustand des Weder-Noch versetzt. So vieles war schon mal da und ist gescheitert, so vieles blieb ungelöst. So viele Utopien sind auf der Strecke geblieben und in der Praxis verfault. Schließlich blieb nichts mehr zu tun, als das Überleben der Gattung sicherzustellen. Wir sind am Ende gerade weil so viele Neuanfänge gewagt wurden. [...] [W]ir werden immer nur inmitten von Bruchstücken leben, zwischen den Resten abgebrochener Projekte. Der Horizont ist verstellt von lauter *abandoned works*. Die Trümmer der untergegangenen Kulturen, das ist alles, was wir an Zusammenhang haben. (HNJ 19)

Nell'età post-storica l'individuo si muove tra i frammenti del passato, è circondato dalle rovine di civiltà decadute e di ideologie consunte. La pratica, «Esserin der Utopie»⁴², ha oramai smascherato le sterili illusioni degli uomini e ha mostrato senza remore come sia vana ogni speranza in un futuro di sviluppo e armonia sociale. La storia non è un processo ordinato con un inizio e una fine, bensì una catena senza senso di eventi slegati tra loro, un carrozzone che vaga meccanicamente tra «Mythenreste[]», «Ver-

⁴⁰ Si allude qui alla perdita di credibilità dei *grands récits* nella società postindustriale e nella cultura postmoderna cui fa riferimento Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1985.

⁴¹ Per una lucida e stringente, seppur incompleta, analisi della tematica si veda Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, (=Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften – Reihe Literaturwissenschaft, vol. 591), pp. 159-178.

⁴² Heiner Müller, *Der Bau*, in *Werke*, a cura di Frank Hörnigk, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998s., vol. 2, pp. 329-396, qui p. 343.

wüstungen» e «temporäre Zustände» (*DEJ* 10s.). Costitutiva per la visione della storia del poeta è una radicale messa in discussione del concetto di progresso: in un'intervista egli ha osservato che

da una visione del mondo nasce sempre qualcosa d'altro, mai nulla di migliore. Dal punto di vista della storia umana non c'è alcun miglioramento, solo un'infinita catena di cambiamenti e innovazioni. Ma possiamo riconoscere tale situazione solo perché vi sono delle vette, per esempio nella storia dell'arte, dell'architettura, e talvolta, qua e là, anche della vita sociale. (*IT* 105)

Non c'è infatti progresso senza distruzione: «Kein Fortschritt ohne Verluste, keine kulturellen Gipfelerstürmungen ohne den Untergang früherer Kulturen. Und so geht es immer weiter» (*HNJ* 20). Questo profondo scetticismo nei confronti del progresso si può rintracciare già nell'immagine benjaminiana dell'angelo della storia⁴³, nella quale secondo il poeta «è importante soprattutto [...] la pointe che più o meno suona: “Ciò che chiamiamo il progresso”. Questa è la formula-chiave: qui si nasconde già in Benjamin un sarcasmo e un dubbio profondo verso l'idea del progresso. È sempre un progresso ciò che getta macerie ai nostri piedi. La speranza è sempre un fallire» (*IT* 105). Lo stesso Benjamin scrive in effetti: «Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe. Daß es “so weiter” geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene»⁴⁴. Ora però Grünbein arriva a sostenere che non solo il presente, ma anche il passato e il futuro non possono che generare catastrofi: la storia tutta viene presentata come una sequenza di «immer wieder neue Kreuzungen von Mißständen» (*DEJ* 268) senza un margine di speranza in un cambiamento autentico.

Il pessimismo storico che Grünbein profila nelle sue dichiarazioni non agisce sulla scrittura opprimendola o bloccandola, al contrario ne diviene il motore principale: nel mondo atomizzato della postmodernità solo all'arte è dato di mettere assieme i cocci del passato per scavalcare l'inerzia di un presente grigio e pietrificato. Il testo poetico è in grado di superare i limiti della moderna era dei frammenti attraverso la messinscena simultanea di fenomeni distanti nel tempo e nello spazio; in luogo del solido concetto

⁴³ Cfr. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, vol. I.2, pp. 691-704, soprattutto p. 697s. Per la rilevanza di questa *Denkfigur* in Grünbein si rimanda a Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts*, cit., pp. 165-178.

⁴⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I.2, pp. 509-690, qui p. 683.

borghese di continuità storica avanzano modelli alternativi che si fondano su una trasversalità onnitemporale tipica della letteratura postmoderna, per la quale

[i]l passato e il futuro si schiacciano sul presente, l'esperienza della temporalità, della memoria e delle sue intermittenze, l'aspirazione utopica vengono sostituite da rappresentazioni della crisi della temporalità e della storicità, accompagnate da uno storicismo onnipresente, onnivoro e quasi libidico, che lavora a ridurre il passato a museo di fotografie e raccolta di ritagli di immagini e simulacri [...].⁴⁵

Per farsi antidoto alla contingente frantumazione dell'esperienza la poesia diviene così il luogo del disordine temporale e della giustapposizione di elementi remoti:

Omnitemporalität ist das Wesen der Poesie – dieses besondere Bewußtsein für das Ineinanderverwobensein aller Zeitformen. [...] Mir scheint, Dichtung ist geradezu die Kunst, die Gleichzeitigkeit des zeitlich Beziehungslosen wachzuhalten. [...] Alles, was scheinbar als bloßes Jetzt daherkommt, erweist sich als eine Komposition aus diversen Zeiten. (DEJ 18s.)

Secondo Grünbein la poesia contemporanea muove da una presa di coscienza della discontinuità temporale e contempla anzitutto la commistione di elementi storico-culturali eterogenei. Le immagini poetiche sono il prodotto di un amalgama di presente, passato e futuro; esse predicano una lettura sincronica del diacronico, una forma di archeologia cerebrale in cui i sedimenti del passato vanno decifrati, riutilizzati e trasferiti al futuro lettore. «Drei Arten Gegenwart sind in dir aufgespart», scrive Grünbein a proposito del poeta: «Die eine heißt *Gestern*, die andere *Heute*, *Morgen* die dritte. / Sie alle sind rege in dir, nur in dir, nirgendwo sonst» (NDS 35). Fondamentale diventa in questa poetica il ruolo della citazione, vero e proprio indice della capacità di dialogo dello scrittore⁴⁶: il poeta non può operare senza ascoltare le voci dei poeti che l'hanno preceduto, instancabile è il suo «Zwiegespräch mit den Toten» (DEJ 99). Al contempo però la sua stessa lirica diventa *Flaschenpost*, i versi sono messaggi in bottiglia lanciati in mare ad uno sconosciuto «Leser der Nachwelt»⁴⁷. La poesia scaturi-

⁴⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 142.

⁴⁶ Cfr. Durs Grünbein, *Z wie Zitat*, in *Warum schriftlos leben. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 69-73.

⁴⁷ Ossip Mandelstam, *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*, a cura di Ralph Dutli, Fischer, Frankfurt am Main 1994, p. 10. Grünbein deve proprio a Mandel-

sce dunque da uno «Stimmengewirr vieler Zeiten, [...] Zitate und Sprachfetzen» (*GVDH* 21), è dialogo polifonico, scambio col passato e col futuro, prospettiva onnitemporale che nega e supera la temporalità: la capacità propria dell'arte di stabilire connessioni e ricomporre – almeno in parte – i frammenti sembra lasciare un pertugio di speranza che ridimensiona il pessimismo disincantato dello scrittore.

5. Il corpo, la *Wende* e il riflesso condizionato

Nella seconda parte del discorso *Den Körper zerbrechen* (1995), tenuto in occasione del conferimento del premio Georg Büchner, Grünbein narra un episodio che – per quanto irrealistico e affettato possa sembrare – riesce ad illustrare con particolare efficacia l'atteggiamento del poeta verso la storia. Il racconto descrive la sera del 7 ottobre 1989, l'ultimo giorno delle celebrazioni per il quarantesimo anniversario dell'allora ormai agonizzante DDR e il primo di un'ondata di manifestazioni di protesta che nel giro di un mese dileguarono la Germania socialista. Accodatosi agli altri dimostranti della cosiddetta *friedliche Revolution* e rimasto indietro rispetto all'imponente corteo che si snodava per i viali berlinesi, Grünbein s'imbatté – stupito e assieme turbato – in una «macchina mostruosa». Si tratta di un carro armato della NVA, simbolo della guerra fredda e, in generale, della potenza minacciosa della storia. Al cospetto del panzer sovietico il corpo del poeta, per nulla orientato ad una seria resistenza politica, è assalito dal desiderio irrefrenabile di stendersi all'ombra del cingolato, di chiudere gli occhi stanchi e addormentarsi:

Das drohende Fahrzeug, die Maschine der Bürgerkriege, hatte ein uraltes Schlafbedürfnis in mir geweckt. Bis hierher war der Körper gekommen, nun suchte er Ruhe, eine Pause im Fortgang. [...] Ausruhn wollte er, abschalten von Ost und West, von der unseligen Verklammerung des Gespaltenen aller Verhältnisse und Gehirne, sich schlafen legen inmitten des Minenfelds, vergessen die Ohnmacht, die physiologische Diktatur und die jahrelange kollektive Erniedrigung ...

stam la definizione della poesia come messaggio in bottiglia, come calore dialogico e interazione tra un io e un tu, e non come atto di ieratico e impermeabile monologismo *à la* Gottfried Benn. Cfr. Durs Grünbein, *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch [mit Helmut Böttiger] über dialogische und monologische Lyrik*, in Heinz Ludwig Arnold (a cura di), *Text + Kritik. Durs Grünbein*, vol. 153, Richard Boorberg, München 2002, pp. 72-84; Michael Eskin, *Of Sailors and Poets: On Celan, Grünbein and Brodsky*, in "German Life and Letters", 60.3, 2007, pp. 315-328; Daniele Vecchiato, *MonoLogische Gedichte? Über Durs Grünbeins Rezeption von Gottfried Benn und Ossip Mandelstam*, in "Focus on German Studies", 16, 2009, pp. 3-24.

einschlafen, um die Beleidigung des Intellekts zu vergessen, einen Augenblick Frieden finden, angelehnt an dieses schwere Kettenfahrzeug, das dort wie unbemannt stand. Es war der Körper, der sich hier [...] seiner Erschöpfung hingeben wollte: etwas, das länger ausgeharrt hatte, beklemmender eingezwängt als die immerfort fluchtbereiten Gedanken. Es war, als hätte ich, im Rücken den Panzer, dieses eine Mal die Geschichte verschlafen wollen, minutenlang, bevor alles in Fahrt kam, den Körper vergessend in einem traumlosen Schlaf. (DKZ 21s.)

Questa reazione di riflesso dello scrittore, che di fronte al carro armato altro non può che abbandonarsi al sonno, è la manifestazione più cristallina della sua spossatezza davanti ai processi della storia, del suo desiderio di respingere con disgusto la malia delle ideologie, della sua irritazione per la condizione politica della Germania divisa. Il poeta è «geschichtsmüde»⁴⁸, non vuole più esser travolto dal susseguirsi fiaccante benché routinario degli accadimenti storici: ciò che gli resta da fare è obbedire senza riserve al corpo, ai suoi bisogni primitivi e improcrastinabili, ai suoi riflessi involontari. In linea con parte della sua prima produzione lirica, intenta ad esplorare paesaggi anatomici e cerebrali con una ricerca del dettaglio e del lessico iperspecialistico dal sapore benniano, Grünbein pone qui al centro dell'attenzione il corpo, le elementari funzioni biologiche dell'organismo, la cruda materialità della fisiologia⁴⁹. Solo in questo modo l'uomo riesce a rivendicare la centralità del proprio essere individuo e a prendere congedo

⁴⁸ Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts*, cit., p. 34. Cfr. anche Alexa Hennemann, *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*, Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2000, (=Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, vol. 42), pp. 92-97.

⁴⁹ Per analisi e interpretazioni del ruolo del corpo nella «somatische Poesie» (DKZ 7) di Grünbein si vedano, tra gli altri, Anne-Rose Meyer, *Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling*, in «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch», 1, 2002, pp. 106-133; Michael Eskin, *Body Language. Durs Grünbein's Aesthetics*, in «Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft», 37.1, 2002, pp. 42-66; Stefanie Stockhorst, *Ästhetisierung der Anatomie. Medizinische und literarische Referenzräume in Durs Grünbeins Schadelbasislektion*, in Kai Bremer, Fabian Lampart et al. (cur.), *Schreiben am Schnittpunkt*, cit., pp. 191-212; Nicole Birtsch, *Orientierungsversuche im Niemandsland zwischen Medizin und Poetik. Das Verhältnis zwischen Körpergedächtnis und Poesie in Texten von Durs Grünbein*, in Oliver Kohns e Martin Rüssel (cur.), *Einschnitte. Identität in der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, pp. 103-117; Anna Cappellotto, «Sotto la scrittura agisce il nervo». *La poesia cerebrale di Durs Grünbein*, in Massimo Salgaro (cur.), *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma 2009, pp. 107-137.

dai meccanismi odiosi della macrostoria, dalle logiche di conflitto e divisione, dalle utopie che manipolano le singole esistenze umane. «Il pensiero utopico, non importa se di sinistra o di destra, è [...] – dalla prospettiva della poesia, il cui unico ideale è quello dell’individuo assoluto – il nemico» (IT 104), sostiene il poeta. E l’argomento ultimo per difendere il soggetto dalla forza fagocitante e oppressiva delle ideologie resta la fragilità del corpo⁵⁰, la caducità della carne, quella democraticissima «Scheiß Sterblichkeit» (G 101) su cui il giovane Grünbein ritorna con programmatica pervicacia.

Questo slancio anti-utopico così caratteristico per il poeta di Dresda trova la sua più lucida espressione nei componimenti che tematizzano la storica svolta del novembre 1989⁵¹. Le poesie di Grünbein sulla *Wende* sono straordinariamente lontane da quel *furor melancholicus*⁵², da quella goffa disperazione che troviamo per esempio nel Volker Braun di *Das Eigentum* (1990)⁵³ o nella lirica post-muro di altri scrittori tedesco-orientali che avevano creduto all’utopia socialista e si ritrovavano ora a dover fare i conti con il suo improvviso svuotarsi di ogni significato. Gli autori meno giovani dell’ormai scomparsa DDR si scoprono bardi di un’ideologia fallimentare: per essi la *Wende* rappresenta una cesura decisiva anche e soprattutto per la loro produzione letteraria, uno spartiacque netto che trasforma «die eigene literarische Arbeit mit einem Mal zur Vergangenheit [...], ohne dass sichergestellt [sei], ob unter den neuen politischen Verhältnissen auch

⁵⁰ «Der Körper in seiner Zerbrechlichkeit ist immer das letzte Argument gegen jeglichen Idealismus und allen Terror der Ideen, seien es nun politische, ökonomische oder ganz allgemein die des Fortschritts, der alles zermalmt» (HNJ 54).

⁵¹ Sulla rielaborazione letteraria della *Wende* in Grünbein si vedano, tra gli altri, Walter Erhart, *Gedichte, 1989. Die Deutsche Einheit und die Poesie*, in Walter Erhart e Dirk Niefanger (cur.), *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*, Max Niemeyer, Tübingen 1997, pp. 141-165; Nicole Gabriel, *Le poète en “jeune chien garde-frontière”*. Durs Grünbein et la “Wende”, in “Études Germaniques”, 55.1, 2000, pp. 73-95; Fabian Lampart, «Tropismen an den Rändern alter Formen». *Annäherungen an Durs Grünbeins Lyrik aus den Jahren der Wende*, in Willi Huntemann, Malgorzata Klentak-Zablocka et al. (cur.), *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 133-147; Judith Ryan, «Spurlose Frühe». *Durs Grünbeins Vom Schnee und das Problem der Wende*, in Holger Helbig (cur.), *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Akademie, Berlin 2007, pp. 163-181; Fabian Lampart, «Der junge Dichter als Sphinx». *Durs Grünbein und die deutsche Lyrik nach 1989*, in Kai Bremer, Fabian Lampart et al. (cur.), *Schreiben am Schnittpunkt*, cit., pp. 19-36.

⁵² Cfr. Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Aufbau, Berlin 2005, p. 460.

⁵³ Cfr. Volker Braun, *Das Eigentum*, in *Lustgarten. Preußen. Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, p. 141.

neue Möglichkeiten des Schreibens gefunden werden können»⁵⁴. Grünbein invece, nato un anno dopo la costruzione del muro di Berlino e cresciuto nella consapevolezza del progressivo sbriciolarsi della DDR, non indugia ad affermare in un'intervista: «Ich hatte das Generationspech, daß ich schon sehr früh an dieses ganze sozialistische Projekt nicht recht glauben konnte»⁵⁵; nella fine della dittatura – e nel conseguente affrancamento dal peso delle contingenze storiche – egli scorge il *movens* principale della propria scrittura. Come osserva Frank Hörnigk,

während der Verlust von Geschichte als Bezugsraum von Handlung und Engagement für die Autoren der älteren Generation in der Regel eine quälende Erfahrung war (und weitgehend geblieben ist), aber auch noch für die Autoren des “Prenzlauer Bergs” eine Erfahrung darstellte, die sie erst erarbeiten mußten, bedeutet das Losgelassensein von Geschichte für Durs Grünbein von vornherein die Voraussetzung seines Schreibens.⁵⁶

Nei *Wende-Gedichte* grünbeiniani non domina certo il lamento per la scomparsa della DDR, quanto piuttosto l'entusiasmo bruciante e provocatorio che è possibile rilevare al meglio nelle trascinati assonanze, nelle rime interne e nei ritmi cadenzati della poesia *12/11/89*, la terza del ciclo *Sieben Telegramme*, contenuto in *Schädelbasislektion* (1991):

Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt.
Wehleid des Wartens, Langweile in Hegels Schmalland
Vorbei wie das stählerne Schweigen ... Heil Stalin.
Letzter Monstranzen Glanz, hinter Panzern verschanzt.
Langsam kommen die Uhren auf Touren, jede geht anders.
Pech für die Kopffüßler, im Brackwasser abgeseckt.
Revolutionsschrott *en masse*, die Massen genasführt
Im Trott von bankrotten Rotten, was bleibt ein Gebet:
Heilig Kil Il Sung, Phönix Pjönjangs, bitt für uns. (G 152)

Tra i molteplici piani di lettura di questo testo il più rilevante è senza dubbio quello poetologico, evidente già dall'invocazione rivolta alla poesia nel primo verso: il testo poetico (e, diremo, lo stesso scrittore) può «tor-

⁵⁴ Achim Geisenhanslüke, *Durs Grünbein und das Ende der Utopien?*, in Dieter Burdorf (cur.), *Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott*, Institut für Kirche und Gesellschaft, Iserlohn 2004, pp. 63-78, qui p. 64.

⁵⁵ Durs Grünbein, *Tausendfacher Tod im Hirn*, cit., p. 221.

⁵⁶ Frank Hörnigk, *Bilder des Organischen in der DDR-Literatur. Eine Beispielsreihe aus vier Jahrzehnten*, in Hartmut Eggert, Erhard Schütz et al. (cur.), *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, Iudicium, München 1995, pp. 285-302, qui p. 298.

nare in sé» e rallegrarsi perché con la caduta del muro di Berlino sono venute meno tutte le pressioni eteronome, i tabù e i ricatti psicologici esercitati dal sistema dittatoriale sui processi creativi. Per nulla volto all'*engagement* politico, Grünbein si concentra dunque anzitutto sulle ripercussioni della *Wende* sull'arte del poetare: mentre prima le possibilità della parola erano limitate, ora la camicia di forza che le conteneva si strappa, i rigidi dogmatismi scompaiono, e con essi il «lamento dell'attesa», la «noia» e il tormentato «silenzio d'acciaio». L'assolutezza dell'io ha riguadagnato il proprio primato, la piena libertà degli individui si esprime in un confuso formicolio in cui «gli orologi vanno in tilt, ciascuno va a modo suo»: è scomparso l'orario univoco dettato dal regime, ora le lancette dei singoli scandiscono ritmi del tutto autonomi. Gli orologi su di giri, oltre a celebrare l'estremo soggettivismo tanto anelato, simboleggiano l'inizio di un nuovo concetto di storia, completamente privo di un *telos*; si tratta di una post-storia, di una storia che non avanza razionalmente ma sguazza nel caos dell'atemporalità, di una fine della storia dunque, come sembrano suggerire le espressioni «scomparso», «ultimo», «sprofondato», «ciò che resta». La DDR viene caratterizzata come surrogato di un credo religioso («Splendore di ultimi ostensori, barricati dietro carri armati») e al contempo come ridicolo fascio di ideologie senza senso di cui ci si vuole sbarazzare («Rottami rivoluzionari *en masse*). L'io lirico osserva spietato il dissolversi della Germania socialista e irride salace i nostalgici del muro, ai quali non resta che pregare Kim Il Sung, l'allora capo di stato nordcoreano ancora capace di tenere in piedi una dittatura simile a quella della DDR: è lui la «fenice di Pyongyang», il prode custode di una città murata della Corea divisa. Notevole è la sapiente commistione che Grünbein riesce ad operare tra il lessico sacro («lamento», «ostensori», «santo», «preghiera» e il litanico «ora pro nobis»), il materiale linguistico della trivialità quotidiana e il politichese della stampa sensazionalista: ne risulta una gustosa polifonia, coniugata in modo altamente consapevole con la tradizione letteraria, che è la realizzazione concreta di quel nuovo linguaggio – finalmente libero, fresco e originale – ricercato dal poeta.

A quasi un decennio più tardi risale un altro testo sulla *Wende*, la poesia *1989*, contenuta nel trittico *Novembertage*⁵⁷, nella raccolta *Nach den Satiren* (1999). Qui il poeta descrive, con fare meno vigoroso ed entusiasta, l'at-

⁵⁷ In questo ciclo Grünbein passa in rassegna la storia tedesca rintracciando – come già fecero Günter Grass e altri – la ricorrenza del mese di novembre in alcune tra le tappe più significative del Novecento: nella poesia *1989* viene evocata appunto la caduta del muro, in *1918/19* l'assassinio di Rosa Luxemburg e in *1923* il putsch di Monaco.

mosfera di quella sera novembrina in cui Günter Schabowski commise il celebre errore nell'altrettanto nota conferenza stampa:

An diesem Abend brach ein Stottern die Gesetze,
Ein Lesefehler hob die heiligen Verbote auf.
So nüchtern wie die Meldung in die Welt ging
Vor Mikrophon und Kamera, war jener Spuk vorbei,
Den sie verordnet hatten. Erstmals sah man
Die kommunistischen Auguren zögernd lächeln
Wie Spieler, die verlieren, und jetzt wissen sie,
Was sie, gewiegt in Sicherheit, vergessen hatten.
Mit einer letzten Drohung, einer Atempause,
Erklärten Greise meine Geiselnahme für beendet.
In dieser Nacht, als man die Schleusen aufzog,
Ergoß ein Menschenstrom sich in den hellen Teil
Der Stadt, die eine Festung war seit dreißig Jahren,
Geschleift von einem falschen Wort im Protokoll.
Bevor die Eisentore widerriefen, hob die Menge
Den Bann auf, der hier alle Muskeln lähmte.
Mit offenem Mund am Straßenrand ein Offizier
Stand wie verrenkt, weil kein Befehl mehr lenkte,
Das Machtwort ausblieb wie seit Jahren nie.
Als gegen Morgen auf den Boulevards im Westen,
Nach Feuerwerk und Kreisverkehr und Tränen,
Das Freibier ausging, war das Glück vollkommen.
Bei einer Kreuzung stand verlassen, abgebrannt
Bis zu den Rädern, ein *Trabant*, und die Besitzer
Hatten den Autoschlüssel an den Baum gehängt.
Von ihren Kindern angetrieben, ganze Clans
Zogen durchs Zentrum, orientierungslos und still.
Die ersten schliefen schon, sie lagen eingerollt
Vorm Kaufhaus selig unter den Vitrinen,
Auf teurem Pflaster träumend freien Grund. (NDS 64s.)

Non manca anche qui una certa ironia – la si legge in filigrana dietro l'atteggiamento più sobrio di distaccato cinismo – e tuttavia essa non basta a coprire l'amarezza dell'io lirico, che definisce la vita nella DDR come un «incubo», una «presa in ostaggio», un «incantesimo» di magia nera, la reclusione in una città-fortezza. Nella loro autorità quasi religiosa i teologi del comunismo appaiono come anziani auguri dell'antica Roma; sino a quel 9 novembre avevano dettato «i sacri divieti», tenendo salde in mano le redini del gioco, e ora si trovano d'improvviso – balbuzienti, la fronte imperlata di sudore – alla fine della partita, di fronte ad un'imbarazzante autorete.

Le folle che inondano le strade di Berlino una volta spalancati i confini murati vengono descritte finemente da Grünbein, che restituisce con fare cinematografico una carrellata di immagini di quella sera, impresse ormai nella memoria collettiva – dai volti disarmati degli ufficiali alle frontiere alla birra offerta nelle *Kneipen* della città, dalle lacrime dei berlinesi all'assalto delle variopinte vetrine dei negozi occidentali, sino al simbolico incendio di una *Trabi*, la gloriosa utilitaria della DDR. La posizione marginale con cui il *flaneur* Grünbein registra queste immagini coincide con la fredda distanza con cui il poeta osserva il crollo del muro. Nel discorso *Kurzer Bericht an eine Akademie* (1995) egli scrive: «Ich habe, so sehr es mich manchmal beschämt, den Zerfall der Diktaturen im Osten tatsächlich als einen Zerfall erfahren, das heißt grundsätzlich passiv, als politloser Tagedieb, wenn auch mit gelegentlicher amüsierter Teilnahme an Kritik und Demonstrationen» (DKZ 34s.). Questa cinica passività, la divertita atarassia con cui Grünbein osserva lo sfascio della DDR è percepibile anche nella descrizione dell'ingenuo entusiasmo dei suoi connazionali, che nell'atmosfera di euforia collettiva si riversano nelle strade per lasciarsi trascinare – una folla acefala – dal risucchio della massa in festa. In questo modo, pare suggerire il poeta, essi appiattiscono la loro individualità, annullando così la libertà appena riconquistata: seguendo quasi con un riflesso involontario i movimenti automatici della ressa, i tedeschi dell'Est mostrano di portare ancora in sé le conseguenze deformanti dell'antipluralismo di regime.

È curioso osservare come Grünbein faccia ricorso, per spiegare i meccanismi di azione della dittatura sulla psiche dell'individuo, al concetto di «riflesso» come risposta involontaria e spesso inconsapevole del sistema nervoso ad uno stimolo esterno. Il ciclo *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*, dodici componimenti raccolti in *Schädelbasislektion*, è dedicato giustappunto all'etologo russo Ivan Petrovič Pavlov, teorico del riflesso condizionato, e ai suoi cani da laboratorio. Il ricercatore, premio Nobel per la medicina nel 1904, è passato alla storia per aver rilevato che la secrezione salivale dei cani sui quali conduceva gli esperimenti poteva essere stimolata anche senza mostrare loro il cibo: era sufficiente educare gli animali accompagnando iteratamente il trillo di un campanello alla razione giornaliera di carne, e dopo qualche tempo sarebbe bastato il solo stimolo sonoro a far venire loro l'acquolina in bocca. Pavlov dunque dimostrò che una reazione dell'organismo può essere indotta dall'esterno, i comportamenti del singolo manipolati da un sadico *deus ex machina*. In un colloquio con Aris Fioretos Grünbein afferma che la teoria pavloviana del riflesso condizionato – a differenza di quella sulla nevrosi elaborata da Freud, più adatta forse a illustrare i meccanismi comportamentali delle società bor-

ghesi – gli è parsa ideale per descrivere la vita nel mondo d’oltrecortina: «Verdrängung und Wunsch schienen ebenso abgeschafft wie die sexuellen Traumata, die ödipalen Konflikte in der Kleinfamilie. Was zählte, war der indirekte Reiz, die Befehlsstruktur, die kollektive Konditionierung. Das Körperliche dominierte das Symbolische» (AF 493). Nei quadri lirici del malinconico *Portrait* il poeta tedesco-orientale assume le sembianze di un cane di frontiera che vaga solo e senza meta per le terre desolate che la storia ha diviso in settori. Descrivendo con gli occhi di un cane addomesticato la dimensione psicologica di chi viveva nella DDR, Grünbein vuole mostrare come le strutture sovraindividuali guidassero le azioni del singolo, come la collettività avesse costantemente la meglio sulla soggettività. L’immagine del paziente animale domestico, pronto ad accompagnare con cieca fiducia i propri padroni e a piegarsi alle loro volontà con dedita sottomissione, ricorda per certi versi il *Woyzeck* (1836) büchneriano: «[d]er Mensch wird präsentiert als Objekt von Manipulationsstrategien, als Fehler im eigenen System»⁵⁸. La dipendenza, il condizionamento perpetuo e l’asfissiante senso di incapacità all’azione emergono alla fine del primo segmento del ciclo, in cui si legge che «Hundsein ist Müssen, wenn du nicht willst, Wollen / Wenn du nicht kannst und immer schaut jemand zu» (G 185).

Il socialismo reale ha rappresentato secondo il poeta la drammatica trasposizione dell’esperimento di Pavlov dal cane all’uomo⁵⁹:

Die Frage, ob der Mensch sich eher als Seelendarsteller seiner Mythen und Träume, Vollblutakteur seiner Wünsche und Obsessionen präsentierte oder sich einfach auflösen lasse in die Gesamtheit seiner angeborenen und bedingten Reflexe, war unter kollektivistischen Bedingungen völlig überflüssig. Der Mensch war die Summe seiner Pawlowschen Reflexe und fertig. (GVDH 47s.)

Per Grünbein i cittadini tedesco-orientali sono stati trattati come vere e proprie cavie da laboratorio, l’intera esperienza della DDR è stata un «großangelegte[s] Tierexperiment» (AF 493)⁶⁰, per il quale il muro di Ber-

⁵⁸ Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*, cit., p. 67.

⁵⁹ A tal proposito si veda Anna Cappellotto, *Vom Pawlowschen Hund zum Grenzhund Durs Grünbeins. Berührungspunkte zwischen sozialen und ästhetischen Experimenten*, in Raul Calzoni e Massimo Salgaro (cur.), «Ein von der Phantasie geführtes Experiment». *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2009, pp. 337-358.

⁶⁰ Similmente, nel testo di una lezione tenuta a Berlino a inizio 2008, Grünbein definisce la DDR come «eine reine Tierpflegerfantasie [...]: ein Ensemble säuberlich angeordneter Vitrinen, Volièren und Freigehege, das seine Besucher mit der Exotik totalitärer

lino ha offerto le condizioni di lavoro più favorevoli: «In der isolierten Zone herrschten die idealen Bedingungen zur Arbeit am Neuen Menschen» (AF 493). Chiusi in gabbia, gli abitanti della Germania socialista potevano essere meglio controllati e meglio manipolati. Al momento dell'apertura dei confini però l'esperimento si rivelò una fallimentare chimera: con la *Wende* si verificò qualcosa di simile a quanto accaduto nel laboratorio di Pavlov dopo una catastrofica inondazione delle celle di reclusione degli animali – i cani, scossi dall'evento, rimossero di colpo tutti i comportamenti riflessi che lo scienziato aveva loro pazientemente inculcato negli anni.

6. Riflessioni conclusive

Nel panorama letterario della Germania riunificata la posizione di Durs Grünbein nei confronti della ex-DDR è senza dubbio tra le più interessanti e meno convenzionali. Contrassegnate da mordace sarcasmo e affascinante ambiguità, le poesie che tematizzano l'esperienza dell'autore nello stato della SED – sotto forma di descrizione a presa diretta o di rielaborazione dei ricordi della fanciullezza – sono tutte accomunate da un senso di profondo disagio nei confronti del sistema antidemocratico. Nel rappresentare la grigia quotidianità nella periferia di Dresda, nel denunciare la soffocante ingerenza del regime nella vita degli individui, nel tratteggiare il desiderio di fuga da uno spazio opprimente, nel delineare una propria idea di storia al di là degli schemi normali della temporalità, e infine nel dipingere l'epilogo pacifico della *Wende*, Grünbein dimostra – a dispetto di quanto proclamato in diverse occasioni – di essere stato (e di continuare ad essere) profondamente influenzato, anche nella propria scrittura, dall'esperienza biografica nella Germania socialista. Il crollo del muro di Berlino rappresenta per il poeta un evento liberatorio, la necessaria premessa per una scrittura scevra di condizionamenti esterni. In un passo dei suoi appunti berlinesi Grünbein annota:

Ein befreiendes Jahr, ein erschöpfendes Jahr: 1989. Wieviel Rhizinusöl mußte fließen, wie lange hatte gedruckt und gepreßt werden müssen, ehe die verdauungsgestörten Ostler endlich den Durchbruch schafften von der Kolik zur erlösenden Defäkation. 1989 war das Jahr, als die Latrinen geflutet wurden, die Lagertore sich öffneten. (DEJ 243)

Normalität erfreute». (Cfr. Andreas Kilb, *Der junge Albatros. Durs Grünbein redet über seine Dresdner Kindheit*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 14.01.2008, p. 31).

Con questa metafora fecale – si è visto come la dimensione corporea sia fondamentale per il poeta – Grünbein saluta la svolta come momento di liberazione e benessere fisiologico dopo la prolungata stipsi dello *status quo*. Con la *Wende* e lo spalancarsi dei confini, nonostante l'iniziale capogiro per le nuove possibilità che si offrivano all'io, il corpo del singolo torna a rivendicare prepotentemente la propria centralità:

Mit der Befreiung kam nun zum ersten Mal das Gefühl der Ortlosigkeit auf, des Hineingleitens in einen vollkommen unbekanntem, enormen Raum [...]. Das Gefühl, als durchaus berauschend empfunden, war auch innerlich grenzauflösend. Seine Majestät, der Körper, meldete sich und mit ihm eine völlig neue Erscheinung: das strömungs-offene Ich. Es war, als wäre man nach einem schweren historischen Unfall, einer Massenkarambolage, unter den Trümmern hervorgekrochen, selber leicht leckgeschlagen, aber wie neugeboren.⁶¹

E alla nuova fase storica e biografica corrisponde, sul versante della produzione letteraria, una nuova fase di sperimentazione che porta il poeta nel giro di pochi anni a trovare la consacrazione definitiva. Dopo la riunificazione delle due Germanie Grünbein – anche sotto le spinte del mondo culturale tedesco, che attendeva con ansia l'arrivo di un messianico poeta nazionale – viene incoronato lo scrittore *gesamtdeutsch* per antonomasia, un'eccellenza estetica dal passato non compromesso, capace di farsi portavoce delle istanze di *Wessis* e *Ossis*. Per quanto nella sua opera ricorrono costantemente immagini e memorie della DDR, l'autore tiene a sottolineare la propria distanza dalla dittatura e ribadisce lo scetticismo verso ogni balzana «ostalgia» di quei tempi:

der hier spricht, ist ein Aussteiger. Wo immer ihn seine Erinnerungen literarisch noch hinführen werden, eines dürfte nun klar sein: Die DDR war für ihn keine kuschelige Zone, kein Kindergeburtstag mit roten Fähnchen und lieben Sandmann-Wiegenliedern, kein gelobtes Arbeiter-und-Bauern-Reservat und erst recht keine heimliche Gelehrtenrepublik. Sie war ein ehrgeiziges Sozialexperiment, das seine Kindheit und Jugend in Anspruch nahm, und er ist heilfroh, daß es so glimpflich zu Ende ging und das Labor zum Schluß nicht allen noch um die Ohren flog. Dankbar ist er, daß im Moment ihres Bankrotts die besten Jahre noch vor ihm lagen, daß er nicht bereuen muß, seine Zeit mit nichtigen innerbetrieblichen Reparaturen und Reformversuchen vergeudet zu haben. Er war gerade noch rechtzeitig davongekommen, bevor das Stockholm-Syndrom, die Identifika-

⁶¹ Durs Grünbein, *Vom Stellenwert der Worte*, cit., p. 34s.

tion mit seinen Geiselnern, auch ihn schwachmachen konnte. Noch war es für ihn nicht zu spät, die Welt außerhalb der Mauern, das riesige kapitalistische Schreckenskabinett mit seinen Schönheiten und Absurditäten, selbst zu entdecken. Seither kann er in aller Ruhe darüber nachsinnen, was so fatal falsch war an den Paradiesen der Intoleranz.⁶²

Lista delle abbreviazioni

- G *Gedichte. Bücher I-III (Grauzone morgens, Schädelbasislektion, Falten und Fallen)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.
- DKZ *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.
- GVDH *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.
- NDS *Nach den Satiren. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- DEJ *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- SFÜ *Strophen für übermorgen. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

- VL Durs Grünbein, *Schnell gesagt ist halb zerfallen. Gespräch [mit Via Lewandowsky]*, in Liane Burkhardt e André Meier (cur.), *Bemerke den Unterschied. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg (11. April – 5. Mai 1991)*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1991, pp. 30-33 e 51-53.
- BS «*Poetry from the bad side*». *Gespräch mit Thomas Naumann*, in “Sprache im technischen Zeitalter”, 124, 30, 1992, pp. 442-449.
- AF *Gespräch [mit Aris Fioretos] über die Zone, den Hund und die Knochen*, in “Akzente. Zeitschrift für Literatur”, 43.6, 1996, pp. 486-501.
- HNJ *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Köln 2001.
- RD *Gespräch [mit Renatus Deckert]*, in Renatus Deckert (cur.), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Insel, Frankfurt am Main e Leipzig 2005, pp. 187-223.
- IT *Anatomia dell'io. Un dialogo tra Durs Grünbein e Italo Testa su lirica e soggettività*, in “La società degli individui”, 25, 9, 2006, pp. 99-124.

⁶² Durs Grünbein, *Unfreiheit*, cit.