

Annali. Sezione germanica
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

31 (2021)

germanica;



UniorPress

Direttrice: Elda Morlicchio (Università di Napoli L'Orientale)

Comitato Editoriale: Αναστασία Αντονοπούλου / Anastasia Antonopoulou (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / National and Kapodistrian University of Athens), Simonetta Battista (Københavns Universitet), Maria Grazia Cammarota (Università di Bergamo), Sabrina Corbellini (Rijksuniversiteit Groningen), Sergio Corrado (Università di Napoli L'Orientale), Claudia Di Sciacca (Università di Udine), Anne-Kathrin Gaertig-Bressan (Università di Trieste), Elisabeth Galvan (Università di Napoli L'Orientale), Elvira Glaser (Universität Zürich), Barbara Häußinger (Università di Napoli L'Orientale), Anne Larrory-Wunder (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Simona Leonardi (Università di Genova), Maria Cristina Lombardi (Università di Napoli L'Orientale), Oliver Lubrich (Universität Bern), Valeria Micillo (Università di Napoli L'Orientale), Silvia Palermo (Università di Napoli L'Orientale), Alessandro Palumbo (Universitetet i Oslo), Γιάννης Πάγκαλος / Jannis Pangalos (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Aristotle University of Thessaloniki), Jörg Robert (Eberhard Karls Universität Tübingen), Eva-Maria Thüne (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comitato Scientifico: Rolf H. Bremmer (Universiteit Leiden), Wolfgang Haubrichs (Universität des Saarlandes), Alexander Honold (Universität Basel), Britta Hufeisen (Technische Universität Darmstadt), Ármann Jakobsson (Háskóli Íslands / University of Iceland), Daniel Sävborg (Tartu Ülikool / University of Tartu), Elmar Schafroth (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Michael Schulte (Universitetet i Agder), Gabriella Sgambati (Università di Napoli L'Orientale), Arjen P. Versloot (Universiteit van Amsterdam), Burkhardt Wolf (Universität Wien), Evelyn Ziegler (Universität Duisburg-Essen)

Redazione: Angela Iuliano (Università di Napoli L'Orientale),
Luigia Tessitore (Università di Napoli L'Orientale)

;

Annali. Sezione germanica

Direttrice responsabile: Elda Morlicchio

ISSN 1124-3724

Registrazione Tribunale di Napoli n. 1664 del 29.11.1963

UniorPress | Via Nuova Marina, 59 | 80133 Napoli

Annali. Sezione germanica
Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Università di Napoli L'Orientale

31 (2021)

germanica;



UniorPress

•
;

La rivista opera sulla base di un sistema *double blind peer review* ed è classificata dall'ANVUR come rivista di Classe A per i Settori concorsuali dell'Area 10.
La periodicità è di un numero per anno.

germanica;
Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Via Duomo, 219 | 80138 Napoli
germanica@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License

edizione digitale in *open access*:
germanica.unior.it

Oliver Lubrich
Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens 7

Daniela Liguori
Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire 25

Francesco Fiorentino
Brecht e il teatro dell’anonimo.
Sulla scena antinarcisistica del *Lehrstück* 39

Elisabetta Ilaria Limone
Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia 69

Sergio Corrado
La Grecia moderna all’ombra del suo passato.
Il discorso filellenico nella lirica tedesca 97

Luca Gendolavigna
A magic potion in present-day Sweden.
Elixir by Alejandro Leiva Wenger 125

Giuseppe D. De Bonis
Speaking and writing:
diamesic variation in the Germanic magic 147

Nicoletta Gagliardi
La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:
una proposta 169

Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo
Aneinander vorbeireden.
la politica e la lingua dei giovani in Germania 199

recensioni

- Roberta Ascarelli (a cura di)
Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile
(Micol Vicidomini) 231
- Laura Balbiani, Marco Castellari (a cura di)
Ich unterwegs / L'io viaggiante.
Studien am Grenzrain von Autobiografie und Reiseliteratur /
Studi al confine tra autobiografia e letteratura di viaggio
(Andrea Benedetti) 237
- Francesca M. Dovetto, Rodrigo Frías Urrea (a cura di)
Mostri, animali, macchine. Figure e controfigure dell'umano /
Monstruos, animales, máquinas. Figuras y contrafiguras de lo humano
(Valeria Micillo) 243
- Tobias Hübinette
Att skriva om svenskheten.
Studier i de svenska rasrelationerna speglade
genom den icke-vita svenska litteraturen
(Luca Gendolavigna) 249
- autori; autrici**
..... 257

Elisabetta Ilaria Limone

Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia

This paper offers a comparative analysis between Durs Grünbein's cycle of poems *Europa nach dem letzten Regen* and Marie Luise Kaschnitz's poem *Hiroshima* (1951). Both authors are brought together by the *topoi* of collective memory and historical guilt. These topics build the ideological and discursive structure of both poems: Dresden was bombed by the allies on February 13-15, 1945, and Hiroshima was destroyed by the atomic bomb on August 6, 1945. The two cities represent the so called *Erinnerungsräume*, places of memory, and both Grünbein and Kaschnitz try to preserve this memory from its oblivion through poetry, that is considered a mnemonic space where the authors can think about the importance of the past and the complex human nature.

Grünbein and Kaschnitz: the cities of
Dresden and Hiroshima between memory, historical guilt and poetry

[Grünbein; Kaschnitz; Dresden; Hiroshima; poetry]

•
;

0. Introduzione

Il presente contributo propone un'analisi comparata tra il ciclo di undici poesie intitolato *Europa nach dem letzten Regen* di Durs Grünbein e inserito nella raccolta *Nach den Satiren* (1999), e la poesia *Hiroshima* di Marie Luise Kaschnitz, pubblicata nel 1951 sulla rivista «Die Gegenwart». Entrambi gli autori sono accomunati da due *topoi* che tessono il *fil rouge* della loro produzione letteraria: memoria collettiva e colpa storica. Questi *Leitmotive* assumono una valenza storico-letteraria – ma anche estetica – molto interessante: Kaschnitz è nata nel 1901, ha vissuto i due conflitti mondiali e, pur rinnegando il nazismo, non ha mai abbandonato la Germania, rifugiandosi nella scrittura, vista come unico atto possibile di resistenza. Ma la consapevolezza di non essere stata capace di ‘urlare’ il proprio dissenso nei confronti del regime hitleriano, e il fatto che alla ‘fuga’ fisica abbia scelto – col marito Guido Kaschnitz von Weinberg – quella nel mondo della scrittura e dei rapporti intellettuali, la porta a nutrire un profondo senso di colpa che trova appunto nella parola scritta una fondamentale valvola di sfogo. Grünbein,

invece, è nato un anno dopo l'erezione del muro di Berlino e il complesso ed epocale tema della colpa storica della Germania e della memoria collettiva viene naturalmente affrontato ed elaborato dalla prospettiva dello *Spätgeborner*: l'essere nato diciassette anni dopo i bombardamenti che rasero al suolo la sua Dresda e non aver vissuto il conflitto mondiale permettono a Grünbein sia di prendere in considerazione il legame transgenerazionale con gli eventi del passato sia la distanza che lo separa da essi.

La memoria collettiva e la colpa storica costituiscono, così, la struttura ideologica e discorsiva delle opere di Grünbein e Kaschnitz analizzate in questo contributo, facendo di Hiroshima e Dresda – la prima distrutta dalla bomba atomica sganciata il 6 agosto 1945, la seconda rasa al suolo dai bombardamenti angloamericani tra il 13 e il 15 febbraio 1945 – quelli che Pierre Nora definisce *les lieux de mémoire*.

1. Dresda, la *Restestadt* di Grünbein tra cumuli di macerie e frammenti di memoria

Nel 1999 viene pubblicato il volume di Durs Grünbein *Nach den Satiren* che raccoglie poesie scritte dal 1994 al 1999. Suddivisa in *Historien*, *Nach den Satiren* e *Physiognomischer Rest*, la raccolta presenta nella terza sezione il ciclo di undici poesie *Europa nach dem letzten Regen*, il cui titolo ricorda le omonime opere del pittore Max Ernst (1891-1976): *Europa nach dem Regen I* (1933), rappresentante la cartina di un'Europa distrutta dalla prima guerra mondiale e ridotta a un deserto postumano¹ privo di confini tra i vari stati, e *Europa nach dem Regen II*, realizzata tra il 1940 e il 1942 e rappresentante un paesaggio surreale dove si avvistano figure amorfe e corpi femminili divenuti un tutt'uno con la natura morta che li circonda. Interamente dedicato alla distruzione di Dresda, il ciclo *Europa nach dem letzten Regen* si caratterizza per un continuo intrecciarsi di ricordi, realizzando così una sovrapposizione degli assi spazio-temporali che portano il lettore a muoversi tra memorie storiche e memorie autobiografiche del poeta, a loro volta plasmate dalla topografia dei luoghi coinvolti. Ne consegue che tra i ricordi vengano a radicarsi dei *Räume* che conferiscono alle *Erinnerungen* e alle composizioni di Grünbein una particolare dinamica interna², e Dresda ne è un esempio: la sua bellezza barocca è ormai distrutta, è un luogo 'ingrassato' (*gemästet*)³ dai ricordi traumatici, parla attraverso il suo corpo, attraverso la sua fisicità urbana. Questa

¹ Ahrend 2010: 290; Eshel 2001: 412.

² Cfr. Gross 2011: 10-11.

³ Grünbein 1991a: 112.

topografia mnestica fa di Grünbein un poeta-archeologo che ascolta le voci del passato, scava nei ricordi e, come in un sogno, cerca di ricomporre la memoria della propria città. Il continuo sovrapporsi degli assi temporali e spaziali caratterizza non solo il ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, ma l'intera raccolta poetica, creando quella *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*⁴ tipica delle opere grünbeiniane.

Europa nach dem letzten Regen inizia con una rappresentazione irreal e immateriale di Dresda: l'aggettivo *raumlos*, che fa da incipit al testo *I*, si carica di un'elevata forza espressiva, creando immagini di una città che non ha più alcuna topografia e che di sé lascia soltanto un lontano ricordo:

I

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

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

Reißt das Verzeichnis früher Straßen fort.
Die man im Schlaf fand, Plätze, garantiert
Vom Laufenlernen ... sind jetzt allerorts
Evakuiert⁵.

Non esiste più alcuna città alla quale si può fare ritorno; si è apolidi e in balia dei ricordi. Strade evacuate, deserte, prive di vita. Quest'immagine di una Dresda ormai svanita si ripresenta nella seconda poesia del ciclo. *Dresden ist lange her*. Così inizia il componimento *II* che pone il lettore dinanzi a un dato di fatto concreto e doloroso: è passato tanto tempo da quell'immagine opulenta di Dresda che rimane viva solo nei ricordi:

II

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

⁴ Jocks 2001: 45.

⁵ Grünbein 1999a: 143.

La rima *Blöße/Größe* (vv. 2-3) culmina nel tipico sarcasmo di Grünbein: la grandezza di Dresda, che ormai altro non è che un lontano ricordo, una voce impalpabile, è svanita e quello che resta è pura nudità che appare all'esercito tedesco come un annuncio funebre (vv. 1-4). Nei versi successivi si accenna ai bombardamenti nel febbraio 1945, sempre accompagnati da un fervido sarcasmo e una spiccata ironia: gli incendi erano ormai così indomabili che la città di notte sembrava essere illuminata dalla luce del sole, e forse agli occhi del pilota quegli incendi apparivano come le luci magiche di Las Vegas. Nell'ultima quartina vi è un celato riferimento ai piani di distruzione che già da tempo erano stati preparati per la città di Dresda come vendetta nei confronti della Germania e che Grünbein esprime attraverso la figura delle Erinni che, nella religione e mitologia greca, rappresentavano la vendetta femminile:

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

Längst war sie todgeweiht,
Bewohnt noch, schon vergessen von den letzten
Flüchtigen Mietern, die Erynnyen hetzten
Aus der urbanen in die Aschenzeit⁶.

A mano a mano che si procede nella lettura degli undici componimenti, si nota come Dresda prenda gradualmente 'spazio' e 'forma' nei versi; viene pian piano annunciata la sua presenza, anche se ormai frammentata, distrutta, devastata. Nella terza poesia essa è definita come una *begrabene Stadt*, immagine che riporta alla mente del lettore Pompei, città che svolge un ruolo fondamentale nella poetica di Grünbein. In occasione di una sua visita agli scavi di Pompei nel 1994, il poeta rimase fortemente affascinato dalla forza evocativa del sito archeologico e dal fatto che l'antica città sigillata dalla lava fosse strettamente legata a Dresda: le due catastrofi, avvenute a duemila anni di distanza, non sono tra di esse paragonabili, ma lo è sicuramente il loro aspetto postumo⁷. Dresda, negli anni della DDR, presentava ancora le cicatrici della guerra: le strade della città e di Hellerau erano un cumulo di immondizia, di rottami che si erano accumulati durante gli anni, divenendo fonte inesauribile di giochi 'archeologici' per Grünbein e i suoi compagni, soliti scavare negli imponenti *Müllberge* che apparivano agli occhi del giovane poeta come un grande vulcano fumante. Nel saggio *Vulkan und Gedicht*,

⁶ *Iv.*: 144.

⁷ Cfr. Deckert 2010: 148.

inserito in *Galileo vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996), Grünbein riprende il binomio *Müllberg/Vesuvio*:

Dies war mein Kindheitsraum, eine verbotene Zone, in die wir mit Spürsinn einfielen, auf der Suche nach Glücksgefühlen, Abenteuern, verwertbarem Schrott. [...]. Unser Wallfahrtsort war ein Müllberg, der ohne Namen blieb, unser Instinkt galt einem Platz, den die Erwachsenen mieden, einem verdrängten, von den Wohnstätten abgetrennten Bezirk, in dem sich die städtischen Abfälle türmten, weithin sichtbar, zu einem künstlichen Vesuv⁸.

Questa topografia particolare, caratterizzata da discariche di rifiuti, gioca un ruolo decisivo sia per la biografia del poeta sia per la sua scrittura:

Grünbein elabora un'autentica poetica del rifiuto, secondo la quale l'oggetto frusto e desueto diviene documento, reperto gravido di ricordi storici e biografici, scatola nera di una civiltà. Seppure nella forma di *Ab-fall*, di scoria espulsa e stercorizzata, l'immondizia accumulata nelle colline mefitiche di periferia ha la portata di archivio della memoria, luogo di stoccaggio e conservazione di dati umani. Il poeta, secondo il giovane Grünbein, è il primo luogo raccoglitore di rifiuti, una versione moderna di archeologo: [...]⁹.

Europa nach dem letzten Regen intreccia la memoria storico-culturale di Dresda e i ricordi legati all'infanzia del poeta: è uno scavare archeologico nel passato, un raccogliere i frammenti di ciò che fu per preservarne la memoria. Archeologia della psiche e dei ricordi personali, archeologia topografica e storica; Grünbein, poeta-*Ausgräber* della sua città e della sua stessa infanzia, cerca di ricomporre quei tanti *puzzle* andati distrutti. La sovrapposizione dinamica dei livelli spaziali e temporali si fonde con i ricordi, a loro volta discontinui, frammentati, ma che prendono forma e dimora nella parola poetica. Dopotutto, il compito degli artisti – e quindi del poeta stesso – sta nel raccogliere tali cocci e ricomporli, anche grossolanamente, proprio come Grünbein afferma in occasione di un'intervista con Renatus Deckert:

Was wir als Künstler tun können, ist, die Splitter, die Fetzen, die Reste solcher vergangener Repräsentationen weiterzutragen. Darin sehe ich einen Auftrag. So erklärt sich vielleicht auch ein gewisser frivoler Schönheitssinn, der sich im Schreiben behauptet. Ich glaube, das Schreiben ist ein Versuch, wenigstens Teile des zerstörten Puzzles wiederzufinden und hier und da auf linkische Weise zusammenzufügen. Als Adresse an eine unbekannte planetarische Zukunft¹⁰.

⁸ Grünbein 1996: 36-37.

⁹ Vecchiato 2019: 47.

¹⁰ Deckert 2005: 212.

I ricordi legati alla sua infanzia si arricchiscono della presenza di figure femminili come quella di sua madre e sua nonna: la prima evocata nel testo *IV* (vv. 1-4): “Täglich vom Starren auf den Fluß (nach Jahren) / Tränten die Augen uns. Willkommen, Elbe. / In dieser tragen, gelblich braunen Brühe / Ist meine Mutter noch als Kind geschwommen”¹¹, la seconda nel testo *VI* (vv. 1-2; 17-20): “Und als der erste Angriff kam, sie lag / Im Krankenhaus mit Scharlach. [...] / Und als der dritte Angriff kam, sie ging / Gefaßt im Flüchtlingszug, auf schwachen Beinen / In eine Nachwelt ein”¹². Nella sesta poesia, dedicata appunto alla nonna Dora che al momento del raid era ricoverata in ospedale per la scarlattina, si avverte un tono maggiormente empatico dell’io lirico nei confronti dei protagonisti, pazienti anche loro dell’ospedale; nelle loro vesti bianche sembrano fantasmi in preda al delirio che si dirigono a piedi nudi verso l’Elba:

Gespenster, die im weißen Nachthemd spuken,
 Rannten sie barfuß an die Elbewiesen.
 ... - Panik, ein Luftstrom aus den Feuerluken,
 Bevor aus allen Wolken die Posaunen bliesen.

La nonna Dora viene descritta nei versi finali della poesia “come una figura eroica che cammina ‘placida nella processione dei rifugiati, le gambe deboli / verso la posterità. Non c’erano lacrime / che potessero aver presa su queste macerie”¹³:

Und als der dritte Angriff kam, sie ging
 Gefaßt im Flüchtlingszug, auf schwachen Beinen
 In eine Nachwelt ein. Da war kein Weinen,
 Das auf den Trümmern noch verfing¹⁴.

L’immagine della nonna che segue la processione dei rifugiati – *Flüchtlingszug* – lascia emergere un sottile collegamento con le vittime dell’Olocausto, ammassati nelle lunghe file verso i campi di concentramento: questo intreccio di memorie e tragedie sono molto frequenti in Grünbein che cerca di mantenere sempre un filo conduttore tra la distruzione delle città tedesche e la sofferenza dei loro civili e la persecuzione degli ebrei e di tutte le vittime del nazismo. A tal proposito

¹¹ Grünbein 1999a: 146.

¹² *Iv*: 148.

¹³ Fuchs 2019: 80.

¹⁴ Grünbein 1999a: 148.

Eshel parla di una sincronizzazione di diverse immagini che a loro volta sono legate alla memoria di altri eventi storici:

In Grünbein's fundamental poetic procedure of synchronizing dissimilar images while protocolizing the associative, nonreflected occurrences in the memory machine, Part 8 of "Europa nach dem letzten Regen" weaves together the catastrophe inscribed in the poetic topography of Dresden with the Holocaust while questioning the very effort to find meaning retroactively in historical narratives¹⁵.

Questa sovrapposizione di memorie storiche ritorna anche nel componimento *VIII*, caratterizzato da una metaforizzazione nichilistica della storia che viene paragonata ad un vento di sabbia che cancella tutto¹⁶: "Zerrissen ist das Blatt vorm Mund. Geschichte, - / Geht mir der Staubwind wirklich nah, / Der alles auslöscht?"¹⁷. Tale constatazione esplicita il fatto che Grünbein non voglia offrire una risposta alla domanda se fosse stata giusta o meno la distruzione delle città tedesche. Egli mantiene su di uno stesso livello mnestico sia il ricordo di Dresda bombardata che quello dell'Olocausto, tessendo una critica storica prima di tutto nei confronti della Germania e delle sue responsabilità, tema complesso, epocale che Grünbein affronterà anche nelle opere successive, tra cui *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, raccolta di 49 poesie dedicate a Dresda e pubblicata nel 2005. Anche qui, come nel ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, dolore per la propria città distrutta e colpa storica – espressa attraverso i molteplici riferimenti all'Olocausto – si intrecciano l'uno nell'altra impedendo al poeta di cadere in un lamento monodimensionale a favore della Germania, e il tutto rafforzato dall'equilibrio che Grünbein riesce a raggiungere tra tono elegiaco e sarcastico e attraversato, a sua volta, da una sottile vena cinica e grottesca¹⁸. La poesia 4 della raccolta *Porzellan* è uno dei primi esempi che esprime appieno questo equilibrio tra dolore e colpa: il riferimento alla porcellana andata distrutta durante i bombardamenti (vv. 1-4) è una metafora della città di Dresda ridotta in macerie. Se da un lato viene brevemente rievocata l'epoca aurea della città attraverso l'esclamazione "Ach, es war einmal [...]"¹⁹, dall'altro lato viene ricordato il *pogrom* del 9 novembre 1938, durante il quale in Germania e in Austria vennero distrutte sinagoghe, negozi e case di proprietà degli ebrei: "Die *Kristallnacht* nannten,

¹⁵ Eshel 2001: 413.

¹⁶ Cfr. Ahrend 2010: 292.

¹⁷ Grünbein 1999a: 150.

¹⁸ Cfr. Eshel 2001: 413.

¹⁹ Grünbein 2005: poesia 4. Non essendo indicate le pagine all'interno della raccolta *Porzellan*, verranno indicati i numeri delle poesie.

jener Glückstag für die Glaser” (v. 6)²⁰. Anche la poesia 8 presenta un’allusione all’Olocausto accompagnata, poi, dall’immagine rovinata e dormiente di Dresda: “Schwarzer Schnee. Die Kindheit hat erst angefangen. / Dresden ruht, die ruinierte Stadt, ruht stolz sich aus”. La neve nera, *schwarzer Schnee*, è un chiaro richiamo alla poesia *Schwarze Flocken* di Paul Celan (1943) che si riferisce alle ceneri che fuoriuscivano dai forni crematori nei campi di sterminio.

Ritornando ora al ciclo *Europa nach dem letzten Regen*, di notevole importanza storica e valenza intertestuale è la poesia VII:

Ach, Hiroshima war nur zweite Wahl.
 Premiere haben sollte sie (sagt man) in Dresden,
 Die Bombe, die heut jedes Schulkind malt –

 Der Riesenpilz, die weltberühmte Abschiedsgeste
 Der alten Opernhimmel. Wieviel schöner
 Wäre der strahlende Bovist hier aufgeblüht

 Über der sandsteinhellen Residenz als Krönung
 Barocker Baukunst. Aufs Gemüt
 Schlägt die Vision, wie stilvoll *hier* die legendäre
 Finale Wolke aufgegangen wäre²¹.

Grünbein rievoca il ricordo tragico di Hiroshima ed esordisce, in modo molto provocatorio, riprendendo l’ipotesi esposta da Walter Weidauer in *Inferno Dresden: über Lügen und Legenden um die Aktion “Donnerschlag”*, secondo il quale Hiroshima sarebbe stata solo una seconda scelta e che la bomba sarebbe stata originariamente programmata per distruggere Dresda. Si trattava di una lunga polemica avanzata da Weidauer il cui vero scopo sarebbe stato quello di denunciare prima di tutto il proprio nemico di guerra e sostenere invece gli alleati russi²². La terza quartina termina con l’immagine di un’enorme nube, simbolo di distruzione finale che, oltre ai bombardamenti di Dresda, evoca ancora una volta Hiroshima, il cui ricordo, fortemente radicato nella memoria collettiva, viene ripreso da Grünbein anche nel diario *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*:

6. August
 Ein Datum, das keines Kommentars bedarf. Selbst in Hiroshima läuft der flotte Gedenkbetrieb, das telegene Mahnprotokoll mit zerknirschter Stadtverwaltung, adrett uniformierten Schulklassen und offiziellen Grußadressen aus allen Ecken

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Grünbein 1999a: 149.

²² Cfr. Deckert 2010: 143.

der mitleidigen Welt. [...]. Gesetzt den Fall, sie hätten den Plan ausgeführt, die Bombe, statt auf dem Exerzierfeld Ostasien, im Herzen Europas zu testen. Sie hätten die faszinierende Fracht zielgenau abgeladen über der Heimatstadt Dresden, in deren Straßen die Wölfe damals ihrem kollektiven Untergang entgegenheulten. Was wäre gewesen, wenn ... Eine schöne Übung in posthumer Andacht oder besser in pränataler Genügsamkeit. [...]. Nimm also an, die Premiere für den Auftritt der weltweit gefürchteten Vernichtungswaffe hätte, statt im fernen Japan, dort im geliebten Dresden stattgefunden, der Grund für solcherlei paradoxe Erregung wäre einfach entfallen. [...]. Jedem Dresdner hilft der dreizehnte Februar hinweg über den sechsten August. Insofern hält das heutige Datum dann doch eine unverhoffte, intime Erkenntnis bereit²³.

Il 6 agosto, giorno in cui fu lanciata la bomba atomica su Hiroshima, è una delle tante date rimaste scolpite nella memoria collettiva. Grünbein riflette sullo sgomento esistenziale che tale data fa scattare in lui: l'annientamento della città giapponese diviene un riflesso traumatico che mette in atto ulteriori ricordi che riportano la memoria del poeta a Dresda. Infatti, come sottolinea Halbwachs, “[p]erché la memoria degli altri venga così a rafforzare e a completare la nostra, bisogna anche, [...], che i ricordi appartenenti a questi gruppi non siano senza relazione con gli avvenimenti che costituiscono il nostro passato”²⁴. Grünbein si chiede cosa sarebbe successo se la bomba atomica fosse stata sganciata sulla sua città, quindi al centro dell'Europa, anziché nella lontana Asia orientale e il suo pensiero ritorna ad ogni cittadino di Dresda che, pensando a sua volta al 6 agosto, riuscirebbe a superare e a sopportare meglio il trauma del 13 febbraio. Hiroshima e Dresda sono quindi luoghi della memoria che si intrecciano spesso nelle opere di Grünbein: si pensi anche alle annotazioni diaristiche scritte sotto forma di *haiku* e composte in occasione dei vari viaggi in Giappone intrapresi dal poeta tra la fine degli anni Novanta e il 2005. Il volumetto si intitola *Lob des Taifuns: Reisetagebücher in Haikus*, e si divide in quattro cicli: *Zerüttungen nach einer Tasse Tee oder Reisetage mit Issa*; *Regentropfen auf einem Brillenglas*; *Lob des Taifuns* e, infine, *Stunden im Schneidersitz*. Negli *haiku* dedicati a Hiroshima si avverte una profonda riflessione sul peso che la memoria ha e quanto sia esercizio difficile quello di distogliere i pensieri da ricordi così traumatici: “Die schwerste Zen-Übung ist: / Nicht daran denken”²⁵. O ancora: “Die Luft ist rein jetzt. / Dem blanken Himmel sieht man / Die Wolke nicht an”²⁶, dove si esalta la purezza dell'aria, ormai libera da qualsiasi

²³ Grünbein 2001: 109-110.

²⁴ Halbwachs 2001²: 153.

²⁵ Grünbein 2008: 42.

²⁶ *Ivi*: 43.

sostanza radioattiva, e la limpidezza del cielo, dove nessuna nuvola lo offusca. Gli *haiku*, essendo composizioni poetiche molto brevi – tre versi suddivisi secondo la struttura 5/7/5 – permettono a Grünbein di fermare su carta ricordi e improvvise sensazioni che i luoghi visitati suscitano; essi funzionano proprio come tanti scatti fotografici che colgono molteplici frammenti della realtà circostante e che si caricano di un'elevata forza mnestica. Ben si sposano con il pensiero grünbeiniano le parole di Gabriella Pelloni relative al ruolo che la scrittura gioca nel preservare la memoria: “La scrittura diventa lo strumento per tutelare e riaffermare cosa resta, scegliendo, ordinando e classificando, come si fa con un album di fotografie, quello che deve rimanere nel ricordo individuale e collettivo”²⁷. E ancora:

La scrittura diventa così lo strumento di una rinegoziazione identitaria che impone di fare i conti con i problemi del passato, ma che al contempo ricerca, in questo stesso passato, nella forma di ricordi, immagini, simboli e miti culturali, gli stimoli per un rinnovamento del presente. Attraverso la scrittura si cerca di rifondare equilibri, di denunciare prevaricazioni e di mettere in guardia dai pericoli, il tutto nella prospettiva di un futuro che non vuole rinunciare alla sensibilità e allo sguardo critico acquisiti grazie all'esperienza stessa della sofferenza, della perdita e dell'abuso²⁸.

Dresda, oltre a rappresentare un fondamentale *Erinnerungsort*, è anche legata a due fenomeni che si corrispondono e completano a vicenda: *Traum/Trauma*. Se da un lato si percepisce un legame fonetico e grafico tra i due motivi, quello che maggiormente colpisce è la loro funzionalità e validità poetica. Durante l'intervista con Renatus Deckert²⁹, Grünbein aveva infatti raccontato che fin da bambino aveva avuto il desiderio di ricomporre nei suoi sogni l'immagine della Dresda prebellica, cercando così di superare il trauma dello *Spätgeborener*³⁰ e dell'apolide al quale non era stato possibile conoscere e ammirare con i propri occhi la bellezza della Dresda barocca.

Una *Restestadt* (IX), questa è Dresda, una città fatta ormai solo di resti. Un agguato – *Hinterhalt* – alla sua bellezza, alla sua storia. Il corpo dilaniato della bella *Elbflorenz* è seppellito dai resti fumanti ai quali si aggiungono gli urli degli animali del circo Sarasani, colpito dai bombardamenti il 13 febbraio e trasformatosi in uno scenario apocalittico:

Dresden, die Restestadt ... ein Hinterhalt
Für Engel, die der Krieg hier internierte

²⁷ Pelloni 2013: 341.

²⁸ *Ivi*: 345-346.

²⁹ Cfr. Deckert 2005: 192.

³⁰ Klein 2008: 174.

Vorm Rückflug. Unter Sandstein und Basalt
Sind sie begraben worden. Zirkustiere

Waren die letzten, die sie fliehen sahn ins Feuer.
Ein Pferd, das rechnen konnte, und der Tiger,
Den William Blake rief. Keins ein Ungeheuer,
Verglichen mit den smarten Jungs, den Fliegern,

Die sich im Tiefflug Menschen und Bestie holten.
Ihr Kunststück brauchte kein Trapez, kein Netz
Hoch über der Manege. Die verkohlten
Apostel auf den Dächern stehn entsetzt³¹.

L'incipit del nono componimento ricorda quello della poesia *Gedicht über Dresden* pubblicata nella raccolta *Schädelbasislektion* del 1991, seconda opera letteraria di Grünbein dopo il debutto *Grauzone morgens* del 1988. In *Gedicht über Dresden* la città sassone viene definita come una città morta apparentemente, un relitto barocco sul fiume Elba: "Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe / Schwimmend in brauner Lauge, spät fixiert / Taucht sie aus Rotz und Wasser auf, ein Suchbild / Ein Puzzle, königlich, mit dem der Krieg / Die Schrecken der Zerstörungswelt entschärfte"³². Dresda rimane a galla nella liscivia, riemerge dal lerciume e dalle torbide acque. Rebus, *puzzle* ormai scomposto ma un tempo regale "con cui la guerra poté / disinnescare / gli orrori di un *mondo di distruzione*"³³. Nell'intera poesia non si evince alcun tono nostalgico o malinconico, quanto un'analisi schietta, fredda e pungente della città, di cui vengono più volte ripresi i riferimenti storico-culturali facendo della sua topografia un *leitmotiv* fondamentale che racchiude in sé una forte connotazione identitaria:

In the popular imagination, Dresden is known as the *Elbflorenz* and as an urban *Gesamtkunstwerk*. Especially the latter designation has become some thing of a conceptual master topos for the city, raising important questions pertaining to the symbolic inscription of (inter-)national identity and historical memory in the city's architectural recovery³⁴.

Ritornando alla poesia IX, alla tragicità delle scene si affianca un tono sarcastico con cui l'io lirico parla dei piloti, definendoli *smarte*[.] *Jungs* (v. 8), e dei loro voli a

³¹ Grünbein 1999a: 151.

³² Grünbein 1991: 112.

³³ Grünbein 1999b: 85.

³⁴ Goebel 2007: 494.

bassa quota che vengono paragonati a un'acrobazia – *Kunststück* – che però non ha bisogno di alcun trapezio né rete. Un'opera d'arte acrobatica in equilibrio tra follia e distruzione totale.

Il ciclo si conclude con un riferimento a Max Ernst (testo XI), e attraverso un gioco di parole legato al suo cognome (*Ernst* 'la serietà', *im Ernst* 'sul serio') l'io lirico si rivolge direttamente al pittore dicendogli che è facile sognare una città del genere, così ricca di bellezze, fin quando poi non viene distrutta del tutto. Non occorrono neanche più lacrime per vedere dissolversi i colori della città:

Im Ernst, Max, von so einer Stadt
Träumt man leicht, bis man schwarz wird.
Auch ohne Tränen sieht man die Farben zerfließen³⁵.

Sempre in occasione di un'intervista con Deckert, Grünbein racconta che in tutte le descrizioni dei nonni e delle persone che conoscevano l'antica Dresda, essa appariva come la più bella città italiana in Germania. A quelli nati dopo, invece, – i *Nachgeborene* come Grünbein – la capitale sassone mostrava ancora le cicatrici di una guerra che l'aveva rasa al suolo e i segni di un lento disfaccimento di una DDR ormai atrofizzata, decadente e grigia. Solo nei sogni, nei racconti e nelle antiche fotografie era possibile ricomporre il passato opulento di Dresda:

In all den Schilderungen der Großeltern und der Menschen, die das alte Dresden noch kannten, kam zum Ausdruck, wie außergewöhnlich diese Stadt gewesen sein muß. Wahrscheinlich war Dresden die schönste italienische Stadt nördlich der Alpen. Eine barocke Residenzstadt in all ihrer Pracht, eine der großen europäischen Kulturstädte. Und nun war diese Stadt auf fürchterlichste Weise zerstört und nur noch ein Schatten ihrer selbst. Aber noch dieser Schatten teilte sich den Jüngeren mit. Auch als Spätgeborener konnte man die verlorene Vergangenheit erfassen. Dresden war auf der Weltkarte einer der Punkte, wo die Musen sich getroffen hatten. Es ist kein Zufall, daß sehr viele musisch begabte Menschen aus dieser Gegend kamen³⁶.

Un tono sarcastico si avverte nella parte finale del testo, dove l'io lirico si mostra superiore a qualsiasi reazione emozionale se improvvisamente dovesse apparire la celebre immagine dello Zeppelin che sorvola il fiume Elba. Si tratta di un riferimento a un fotomontaggio del 1910 che rappresentava il dirigibile

³⁵ Grünbein 1999a: 153.

³⁶ Deckert 2005: 190-191.

che volava sulla Dresda barocca, rievocando così il periodo aureo della città sassone:

Soll man, wenn dort ein Zeppelin schwebt,
Melancholisch werden beim Anblick der Elbe?
Niemand, nach hundert Jahren, ließe sich soweit gehn³⁷.

Ma quello che colpisce è che questa malinconia carica di ricordi legati allo Zeppelin non viene davvero ridestata, ma citata per poi essere nuovamente respinta³⁸, in quanto le emozioni provate un tempo e ‘racchiuse’ ora sotto forma di immagini, non troverebbero oggi un corrispettivo emozionale adeguato: “Hundert Jahre danach sind die Emotionen zu Bildgeschichten geworden, denen, zumindest bei unserem Sprecher, keine subjektive Gefühlsreaktion mehr korrelierbar ist”³⁹. Secondo Grünbein non vi è alcun motivo di essere malinconici e nostalgici: la storia non segue un percorso lineare ed è caratterizzata da continui inizi che si intervallano a fasi di stasi o di regresso. Questo pessimismo nei confronti del progresso storico si lega inoltre alla necessità del poeta di osservare la storia nella sua frammentarietà e quindi ricorrendo a un modo di osservazione polidirezionale e poliprospectico. Ciò permette di analizzare ogni realtà nella sua struttura interna che mantiene una propria dinamicità temporale e spaziale, ma anche delle irregolarità, delle interruzioni. Quest’ultime, volute consapevolmente dallo stesso Grünbein, riguardano anche il flusso e la rievocazione dei ricordi e possono essere considerate come una conseguenza di una poetica che ha il compito di superare le esperienze traumatiche del dolore e al contempo si erge anche a grande macchina della memoria che riesce a lavorare e rielaborare i ricordi in modo associativo⁴⁰.

2. Kaschnitz: *Hiroshima*. La scrittura come interstizio tra senso di colpa e memoria collettiva

Der den Tod auf Hiroshima warf
Ging ins Kloster, läutet dort die Glocken.
Der den Tod auf Hiroshima warf
Sprang vom Stuhl in die Schlinge, erwürgte sich.
Der den Tod auf Hiroshima warf

³⁷ Grünbein 1999a: 153.

³⁸ Cfr. Ahrend 2010: 294.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Fiel in Wahnsinn, wehrt Gespenster ab
Hunderttausend, die ihn angehen nächtlich
Auferstandene aus Staub für ihn.

Nichts von alledem ist wahr.
Erst vor kurzem sah ich ihn
Im Garten seines Hauses vor der Stadt
Die Hecken waren noch jung und die Rosenbüsche zierlich.
Das wächst nicht so schnell, daß sich einer verbergen könnte
Im Wald des Vergessens. Gut zu sehen war
Das nackte Vorstadthaus, die junge Frau
Die neben ihm stand im Blumenkleid

Das kleine Mädchen an ihrer Hand
Der Knabe der auf seinem Rücken saß
Und über seinem Kopf die Peitsche schwang
Sehr gut erkennbar war er selbst
Vierbeinig auf dem Grasplatz, das Gesicht
Verzerrt von Lachen, weil der Photograph
Hinter der Hecke stand, das Auge der Welt⁴¹.

Nella poesia *Hiroshima* Kaschnitz si interroga sulla vita del pilota che ‘gettò la morte’ sulla città giapponese, cercando di venire a conoscenza della verità storica intorno a uno degli eventi più disastrosi e traumatici del Novecento. Da un punto di vista storico, fu il pilota e colonnello Paul Tibbets che, alla guida del B-29 *Enola Gay* – così chiamato dallo stesso Tibbets con il nome di sua madre – guidò l’operazione che avrebbe portato al bombardamento atomico di Hiroshima, avvenuto il 6 agosto 1945. Per la missione furono coinvolti ben sei aerei, di questi tre erano ricognitori addetti alla segnalazione dei cambiamenti meteorologici e decollarono per primi proprio per capire quale città fosse maggiormente visibile dall’alto per poter essere bombardata. Degli altri tre aerei, uno aveva il compito di filmare lo sgancio della bomba atomica e gli effetti da essa causati, un secondo era destinato al rilascio di strumenti scientifici che servivano a registrare le alte temperature causate dallo scoppio della bomba e infine il terzo, l’*Enola Gay* appunto, destinato allo sgancio della bomba atomica dopo il segnale positivo ricevuto dall’aviatore statunitense Claude Eatherly a bordo di uno dei tre ricognitori.

Al termine del conflitto, i piloti che avevano preso parte alla missione furono osannati per le loro azioni belliche. Paul Tibbets, così come gli altri uomini del

⁴¹ Kaschnitz 1985a: 258-259.

suo equipaggio, non si sentì mai in colpa per avere preso parte alla missione che portò al bombardamento atomico di Hiroshima. Per loro si trattava di un'operazione bellica che non poteva essere né rimandata né evitata: distruggere la città giapponese significò sia porre fine più celermente al conflitto mondiale sia evitare ulteriori vittime tra civili e combattenti. A differenza di Tìbbets e degli altri piloti, Claude Eatherly non superò mai il trauma legato alla distruzione di Hiroshima. Tormentato da un forte senso di colpa, dopo il conflitto chiese di essere congedato, rinunciando ad un futuro militare promettente. Dopo aver tentato più volte il suicidio, si lasciò convincere ad essere ricoverato nell'ospedale psichiatrico di Waco. Nel 1957, in seguito ad un articolo pubblicato da un giornalista per il «Newsweek», si venne a conoscenza del caso Eatherly, e un paio di anni dopo il filosofo tedesco Günther Anders iniziò uno scambio epistolare con l'ex-pilota, esortandolo a scrivere una lettera alla popolazione di Hiroshima per porgere le proprie scuse. Questo avrebbe dovuto alleviare i suoi sensi di colpa. Ma Eatherly stesso era l'ultimo casuale anello nella catena di un destino che non era stato da lui pianificato né voluto. Venne stigmatizzato dalla società come pazzo, mentre i veri responsabili di quella tragedia sembravano negare la loro colpa.

Dal punto di vista strutturale, la poesia si presenta divisa in due strofe prive di rima, di cui la prima è caratterizzata da otto versi, la seconda da quindici. Per quanto riguarda l'ottava, si nota la presenza della figura retorica dell'anafora: il verso "Der den Tod auf Hiroshima warf", il cui focus cade sul sostantivo *Tod* e sul verbo *warf*, viene ripetuto tre volte, creando un ritmo solenne e marcando la potenza espressiva che si protrae all'intero testo poetico. Nella prima strofa Kaschnitz si interroga sui possibili sensi di colpa che logorerebbero il pilota e avanza tre ipotesi: colui che gettò la morte sulla città di Hiroshima si è rinchiuso in un monastero e ivi suona le campane (vv. 1-2). La seconda ipotesi è che il pilota si sia suicidato impiccandosi (vv. 3-4), e in questo caso risulta interessante la scelta del verbo *erwürgte sich*: esso significa letteralmente 'si strozzò/si strangolò' e lascia immaginare che la vittima stessa si porti le mani alla gola per uccidersi. Ma avendo fatto ricorso all'immagine del cappio, viene da chiedersi come mai Kaschnitz non abbia utilizzato il verbo *sich erhängen*, che significa appunto 'impiccarsi'. La scelta di *erwürgte sich*, in forma riflessiva, sembrerebbe sottolineare maggiormente il senso di colpa del pilota che, saltando dalla sedia e rimanendo sospeso per il collo tramite una corda, porterebbe alla gola anche le sue mani per accelerare la morte e per sentire la forza della sua stessa presa, quasi volesse punirsi doppiamente. La terza ed ultima supposizione vede il pilota in preda alla follia e che tenta di allontanare i fantasmi delle migliaia di vittime innocenti che lo tormentano nei sogni. Ma le tre

ipotesi che Kaschnitz avanza nella prima strofa vengono poi negate nella seconda, e precisamente nel verso 9: “Nichts von alledem ist wahr”. Ciò rappresenta l’antitesi di quanto teorizzato nei primi otto versi, e lo spazio vuoto che separa il verso “Auferstandene aus Staub für ihn”, caratterizzato da un tono biblico, e il verso lapidario “Nichts von alledem ist wahr”, che assume invece il tono di un verdetto, diviene l’asse intorno al quale l’autrice struttura l’intero testo poetico⁴². Kaschnitz è alla ricerca della verità storica e constata che quanto diffuso dalla stampa dopo la distruzione di Hiroshima e che viene menzionato nella prima strofa della poesia, corrisponderebbe a quello che in realtà era successo al pilota Eatherly: tentati suicidi, pazzia e presunta persecuzione da parte dei fantasmi delle vittime. Intanto Paul Tibbets, che aveva effettivamente coordinato la missione e fatto sganciare la bomba, sembrava vivere serenamente come gli altri uomini dell’equipaggio, tra cui il copilota Robert A. Lewis. Quest’ultimo, infatti, raccontò di avere dormito per ben venti ore di seguito una volta bombardata la città giapponese. In un secondo momento la stampa diffuse la voce che egli si fosse chiuso in un convento per espiare i propri peccati, ma ciò non corrispondeva alla verità. Lewis divenne infatti direttore di una fabbrica di cioccolata.

Eatherly si sentiva colpevole della strage di Hiroshima, sebbene non fosse stato lui a sganciare la bomba: egli aveva fatto quello che un domani chiunque altro sarebbe stato costretto a fare, aveva cioè eseguito un ordine ricevuto dall’alto e al quale non avrebbe potuto sottrarsi. Kaschnitz sottolinea la non validità di nessuna delle tre tesi avanzate e la rafforza ricorrendo al pronome personale *ich* nel verso 10, che per la prima ed unica volta è presente nel testo, lasciando così intendere che è l’io lirico ora a prendere parola, divenendo importante testimone oculare della scena descritta dal verso 11 in poi. Nei versi 10-12 l’io lirico afferma infatti di aver visto il pilota nel giardino della sua dimora in periferia. Le siepi ancora giovani perché da poco piantate e i graziosi cespugli di rose non nascondono del tutto l’uomo e la sua famiglia da possibili occhi indiscreti. Le piante crescono infatti così lentamente che impediscono al pilota di nascondere il suo passato nel *Wald des Vergessens* (v. 14), metafora qui utilizzata per sottolineare l’impossibilità di cancellare dalla memoria collettiva quanto accaduto.

Kaschnitz crea un’immagine idilliaca della famiglia del pilota, descrivendo il tutto con un linguaggio molto chiaro, semplice, concreto e “frei von allen Manierismen oder Modernismen – obwohl dieses Gedicht wahrhaftig nicht bloß meisterhaft, sondern in jeder Hinsicht modern heißen darf”⁴³. La moglie, in

⁴² Cfr. Grimm 1984: 215.

⁴³ *Ivi*: 216.

abito floreale, tiene per mano la figlia, mentre il marito, facilmente riconoscibile a quattro zampe sul lato erboso del giardino, sorregge sulla schiena il figlio che fa oscillare uno scudiscio sul capo del padre. L'immagine descritta ricorda scene di vita quotidiana, ma racchiude al contempo qualcosa di estraneo e sconcertante che desta nel lettore un presentimento pessimistico e grottesco, soprattutto se l'attenzione viene focalizzata sul bambino: la sua innocenza sembrerebbe già contaminata dall'indole violenta e dominatrice dell'uomo, e questo si evincerebbe proprio dalla sua posizione a cavalcioni sulla schiena del padre. *Täter e Opfer* verrebbero allora a trovarsi in una posizione quasi interscambiabile perché entrambi capaci di azioni violente: "Wir alle sind Wölfe und Lämmer zugleich, Wahnsinnige und Verbrecher. Darin liegt die universale 'Banalität des Bösen', vor der Hannah Arendt warnte"⁴⁴. E ancora: "Sind selbst die Kinder schon vom universalen Wahnsinn und Verbrechen vergiftet, so wie sie ja auch der tödlichen Strahlung nicht entrinnen können?"⁴⁵ La verità della poesia *Hiroshima* può avere una validità universale, andando quindi oltre qualsiasi limite temporale, geografico e culturale: poiché Kaschnitz nella prima strofa fa riferimento alle tre tesi che però non corrispondevano alla verità storica, ma che erano state effettivamente diffuse dalla stampa – solo il riferimento alla follia si collega realmente a Claude Eatherly – si potrebbe supporre che l'autrice abbia voluto ricordare che tutti i piloti erano uniti nella stessa sorte, nelle stesse azioni. Ogni singolo individuo da vittima può ritrovarsi colpevole e responsabile di morte e distruzione, e quanto accaduto a Hiroshima può accadere ancora, ovunque e a chiunque.

Kaschnitz offre al lettore uno spunto di profonda riflessione: si può mai vivere con un tale senso di colpa che logora l'animo dell'uomo? Significativi gli ultimi tre versi della poesia, dove l'attenzione cade sull'aggettivo *verzerrt* 'deformato' che si affianca all'atto del ridere, *Lachen*, creando un contrasto semantico e visivo. Se da un lato questo *ridere* riporta a qualcosa di gioioso, l'aggettivo *verzerrt* esprime una sensazione di dolore, di sofferenza, di forzatura dell'espressione facciale. Si potrebbe anche pensare che l'autrice abbia voluto esprimere attraverso quel volto deformato il tentativo del pilota di accennare un sorriso dinanzi alla macchina fotografica, ma mal riuscito perché in contrasto con il suo passato. Egli è osservato dall'occhio del mondo, impersonificato dal fotografo che, nascosto dietro i cespugli, cerca di catturare un'immagine apparentemente perfetta della famiglia. Il pilota, circondato dai propri affetti, dalla bellezza di un giardino graziosamente curato e dalle siepi non così rigogliose e fitte da nascondere tale inti-

⁴⁴ *Ivi*: 214.

⁴⁵ *Ivi*: 217.

mità, non è stato dimenticato e la macchina fotografica è lì puntata per catturare attimi di serenità familiare che però cozzano con il passato del pilota.

L'umanità farà per sempre i conti con Hiroshima, il suo ricordo è vivo e si avverte nell'aria che si respira, nel cielo che sovrasta la terra e nelle parole che danno forma alla poesia, luogo di memoria e riflessione. Perché non vengano dimenticati gli orrori della guerra e la memoria collettiva possa mantenersi integra nel tempo, occorre che i singoli individui si sforzino di prendersene cura, di garantirne la sopravvivenza attraverso la comunicazione che ha luogo in quelli che Aleida Assmann definisce *Wir-Gruppen*⁴⁶, sottolineando che nel momento in cui la memoria è in grado di rammentare il passato attraverso il dialogo, allora essa può definirsi ancora in vita⁴⁷. Quel senso di colpa che aveva divorato l'animo del pilota Eatherly, ricorda, anche se dovuto a circostanze differenti, il senso di colpa che tormenta la stessa Kaschnitz per non aver avuto il coraggio di opporsi apertamente al regime hitleriano, pur non condividendone gli ideali. Il timore di non sapere di cosa vivere, impedisce all'autrice e a suo marito Guido Kaschnitz von Weinberg, archeologo austriaco e docente presso le università di Königsberg, di Marburgo, di Francoforte e infine direttore dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma (1952-1955), di lasciare la Germania. La coppia, rimasta quindi in patria, continua il proprio silenzioso dissenso nei confronti del regime nazista dando vita a cenacoli intellettuali tra le mura della propria abitazione, a "spazi chiusi di libertà"⁴⁸ dove poter confrontarsi intellettualmente con una piccola ma fidata cerchia di amici. A questi momenti intimi e di dinamico scambio ideologico-culturale, Marie Luise Kaschnitz alterna fasi caratterizzate da una 'fuga' interiore che trova una via d'uscita nella scrittura, quest'ultima intesa come via di salvezza e interstizio tra riflessioni esistenziali, antropologiche e politiche. È attraverso la scrittura che Kaschnitz esprime la sua resistenza alla violenza nazista e cerca, tra l'altro, di sopperire a una profonda solitudine che prende piede già nel momento in cui Hitler sale al potere: non essendo una sostenitrice del *Führer* e non essendo emigrata, "[f]ür Kaschnitz [...], ist schon der Tag der Machtübernahme mit einem Gefühl absoluter Isolation verbunden: 'Wir konnten nicht einstimmen, jeder, der damals anderen Sinnes war, wird sich an das Gefühl des [...] völligen Alleinseins in der allgemeinen Hochstimmung erinnern'"⁴⁹.

⁴⁶ Assmann 2006: 21.

⁴⁷ Cfr. *ivi*: 28.

⁴⁸ Mor 2014: 216.

⁴⁹ Weil 2017: 79.

La scrittura come tana dove rifugiarsi, riflettere e autoaccusarsi di ciò che non si è capaci di dire liberamente. Nell'atto dello scrivere si annida un'ulteriore fuga di Kaschnitz, e cioè la fuga nella riscrittura dei miti greci. L'autrice, che già dagli anni Venti del Novecento si dedica allo studio della mitologia greca favorito, tra l'altro, dal legame col marito archeologo, pubblica nel 1943 il volumetto *Griechische Mythen*. Si tratta di "Geschichten von Göttern, Heroen – und Menschen. [...] es handelt sich eindeutig um Erzähltexte, welche die Mythen neu und in einer z.T. höchst poetischen Sprache erzählen"⁵⁰. Kaschnitz dà forma a una riorganizzazione creativo-letteraria dei miti trattati e, partendo dal presupposto kerényiano che ogni rappresentazione voglia significare una nuova interpretazione, l'autrice non solo è consapevole di questo ma la sua trasformazione soggettivo-letteraria dei miti greci appare fatta di proposito⁵¹. Il mito svolge non solo una funzione estetico-letteraria, ma diviene anche un mezzo per poter parlare del presente e la sua rappresentazione, o meglio, la sua riscrittura, non può e non deve assolutamente essere vista come un fenomeno isolato, ma come una manifestazione artistico-intellettuale che mette radici anche nella sfera psicologica e politica⁵². Un'opera complessa, di "significato epocale"⁵³, e "[d]el tutto in linea con le coeve acquisizioni di Kerényi, Jung e Mann, la Kaschnitz cerca sotto la scorza delle trasformazioni – *Wandlungen* – l'archetipo umano dell'emancipazione dal 'fondo scuro dell'elementare' al 'regno luminoso' del mondo degli dèi maturi"⁵⁴. Quindi: "L'interesse per l'antichità classica, la scrittura poetica, la vita e l'opera di Courbet hanno rappresentato per Kaschnitz una forma di resistenza interiore e di autodifesa dall'orrore, che non sarà tuttavia sufficiente a cancellare il senso di colpa per non aver agito concretamente"⁵⁵. Il senso ultimo dell'opera *Griechische Mythen* sta sia nel rappresentare la liberazione tragica, ma straordinaria dell'uomo dallo stato violento e primitivo grazie allo spirito, sia nel rendersi amaramente conto che l'uomo, sebbene sappia quale sia la strada verso il bene e l'armonia universale, si lascia facilmente affascinare dalle forze violente, oscure, devastanti e distruttive che dominano il mondo⁵⁶. E proprio durante la fase iniziale della riscrittura dei miti greci che Kaschnitz inizia a lavorare anche al breve testo *Diotima*, iniziato nel 1941 ma terminato nel 1944. Si tratta di una riscrittura

⁵⁰ Galvan 2007: 83.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*: 80.

⁵³ Cometa 2001: 2.

⁵⁴ *Ivi*: 5.

⁵⁵ Kaschnitz 2017: 12.

⁵⁶ *Ivi*: 18-19.

del romanzo hölderliniano *Hyperion* dove ancora una volta convergono e si fondono i temi del rapporto esistente tra vita e morte, bene e male, sfera maschile e sfera femminile, spirito e natura.

Le riflessioni sull'incapacità di opporsi attivamente al regime nazista e la questione del senso di colpa prendono forma anche nella scrittura saggistica. Nel 1946, cinque anni prima della composizione di *Hiroshima*, viene pubblicato il saggio *Von der Schuld* nella rivista mensile «Die Wandlung»⁵⁷, poi inserito nella raccolta di saggi intitolata *Menschen und Dinge 1945*. Il saggio, che va letto come reazione alle molteplici accuse rivolte ai tedeschi di non aver fatto nulla per impedire sia lo sterminio degli ebrei da parte del regime nazista sia il travolgimento del mondo intero nella seconda guerra mondiale, inizia con la domanda “Und was tatest du?”⁵⁸. Tale *incipit*, che si rivolge direttamente al lettore, ma che coinvolge ogni uomo, *in primis* la scrittrice, riassume in quattro brevi parole l'obiettivo di Kaschnitz: chiedersi cosa il singolo individuo abbia fatto mentre il nazismo continuava nella sua ascesa, nell'esercitare la sua violenza. Alla domanda di apertura del saggio, Kaschnitz offre una risposta secca, concreta: “Denn wir haben nichts getan. Das einzige, was wir zu unseren Gunsten in die Waagschale legen können, ist unser Leiden und unsere Hoffnung auf den kommenden Tag”⁵⁹. L'autrice descrive la profonda lacerazione di coloro che vissero sotto la dittatura nazionalsocialista in opposizione spirituale al regime, ma sia il loro dolore per le sofferenze vissute sia la speranza che la guerra potesse terminare quanto prima – e ciò avrebbe significato naturalmente la sconfitta della Germania – li rese estranei alla propria terra e a coloro i quali erano al di fuori della collettività nazionale⁶⁰. Secondo Kaschnitz, rimane quindi inevitabile l'accusa di aver tollerato tanta violenza e di non essere stati capaci di opporsi attivamente al regime hitleriano. A tale accusa, però, l'autrice non cerca una giustificazione, ma tenta una ‘spiegazione’, se di spiegazione si può parlare, facendo ricorso ad una finzione letteraria: un uomo si trova involontariamente ad essere un testimone oculare di un'azione di violenza che si consuma in una casa piuttosto isolata e che egli vede attraverso la finestra di tale abitazione. Vorrebbe intervenire, ma la paura o

⁵⁷ La rivista mensile «Die Wandlung» fu fondata nel 1945 a Heidelberg dal filosofo Jan Kaspers, dal politico Dolf Sternberger, dal sociologo Alfred Weber e dal romanista Werner Krauss. La rivista ebbe breve vita (1945-1949) e per essa scrissero Marie Luise Kaschnitz, Hannah Arendt, T. S. Eliot, W. Süskind, Dolf Sternberger, Jan Kaspers, Werner Krauss, Alfred Weber e molti altri ancora. Si veda anche Gersdorff 1997: 173.

⁵⁸ Kaschnitz 1985b: 91.

⁵⁹ *Ivi*: 91-92.

⁶⁰ Cfr. Suhr 1992: 77.

qualcosa di inspiegabile lo blocca: “Die Dämonie des Bösen wirkt auch auf den, der an dem Geschehen weder als Täter noch als Opfer beteiligt ist. Sie macht ihn zu einem tatenlosen, gebannten, schuldigen Zuschauer”⁶¹. E l’immagine di colui che osserva senza però essere in grado di intervenire rappresenta il comportamento di quelli che, come la stessa Kaschnitz, non hanno lasciato la Germania, esercitando così un dissenso al regime nazista intimo e spirituale⁶².

Quella che conduce Kaschnitz è una lotta che prende forma e voce attraverso la scrittura. Il saggio *Von der Schuld* suscita grande interesse negli intellettuali di quegli anni e grande stima nei confronti dell’autrice viene espressa anche dal filosofo Karl Jaspers, uno dei primi che affronta apertamente la questione della colpa della Germania, tema molto complesso e analizzato anche durante le lezioni che egli tiene tra il 1945 e il 1946 presso l’Università di Heidelberg, raccolte successivamente nel saggio *Die Schuldfrage* (1946). Jaspers, analizzando i meccanismi politici, sociali e psicologici che permisero la radicalizzazione e diffusione dell’ideologia nazista e la messa in atto della sua violenza, sottolinea quanto sia sbagliato considerare tutti i tedeschi responsabili degli orrori perpetrati da Hitler e i suoi seguaci. Jaspers parla infatti di diversi gradi di responsabilità alla luce anche delle tesi esposte nel 1945 da Hannah Arendt nell’articolo *German Guilt*, apparso nella rivista americana «Jewish Frontier».

Ritornando al saggio kaschnitziano, l’autrice non menziona mai direttamente il nazionalsocialismo, né Hitler né i milioni di vittime dei campi di concentramento. Si parla del male, del *mythische[r] Charakter des Terrors*⁶³, della morte che avanza, ma il linguaggio, a detta di Ulrike Suhr, rimane ancorato ad una certa mancanza di concretezza: “Die Schriftstellerin spricht von dem Bösen schlechthin, unbeirrbar wandelnden Tod, dem geschichtlichen Willen, der Macht des Unergründlichen und verharret mit dieser pathetischen Sprache in einer Sphäre der Unkonkretheit”⁶⁴. Ma la *Unkonkretheit* linguistica della quale Suhr accusa l’autrice potrebbe invece essere letta da un’altra prospettiva: Kaschnitz, pur denunciando gli orrori del nazismo e l’incapacità dell’uomo di reagire a tanta violenza, rimanendo così uno dei tanti *Zuschauer*, ha voluto conferire una validità universale al saggio perché quanto avvenuto sotto il regime hitleriano può accadere ovunque e in qualsiasi tempo, non conosce confini geografici né temporali. Come sottolinea Mor, la pubblicazione del saggio *Von der Schuld*, “che

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Per ulteriori approfondimenti si veda anche Gersdorff 1997: 173-179.

⁶³ Kaschnitz 1985b: 96.

⁶⁴ Suhr 1992: 78.

affrontava esplicitamente il tema della colpa dal punto di vista di una scrittrice che, rimasta in Germania, non aveva aderito al nazismo, ma neanche l'aveva combattuto prendendo parte alle iniziative della resistenza, fu dunque un atto di onestà intellettuale e morale”⁶⁵. Lo sguardo di Marie Luise Kaschnitz si rivolge alla riflessione interna del singolo individuo e alla continua ricerca dell’Io che, in seguito alle vicende traumatiche della guerra, cerca di rinascere. “Das Ich – das ist der ‘Wiedergeborene’, einer, der nach Luft schnappt, nicht mehr die Grenze kennt, [...] das Ich steht im Mittelpunkt. Es kann die alten Zumutungen und Fragen nicht ignorieren. Es ist aufgefordert, sich zu bestimmen”⁶⁶.

3. Conclusioni:

da Hiroshima a Dresda attraverso la memoria e la poesia

Le opere di Durs Grünbein e Marie Luise Kaschnitz fin qui analizzate hanno offerto uno spunto per una critica storico-letteraria che abbraccia i concetti di memoria collettiva, senso di colpa e poesia, quest’ultima intesa come luogo mnemonico e di riflessione. Per entrambi gli autori la poesia è un *Gedächtnisarchiv* che permette di mantenere vivi i ricordi del passato, di ricostruire e capire la storia e la natura umana. Kaschnitz tende a mettere in relazione l’*Erinnerung* con i campi di riflessione dell’identità e della scrittura, a loro volta analizzati anche alla luce del concetto di *Räumlichkeit*⁶⁷. Infatti: “Es fällt auf, dass Kaschnitz’ Texte, denen Erinnerungsreflexionen inhärent sind, bisweilen eine Relation zwischen den Begriffen ‚Gedächtnis‘ und ‚Raum‘ herstellen”⁶⁸. Ecco che si intravede già un punto di contatto tra Kaschnitz e Grünbein, in quanto anche quest’ultimo analizza i legami esistenti tra identità, ricordo, scrittura, spazialità e topografia di un dato luogo. La città parla infatti attraverso la sua fisicità che prende forma unendo una molteplicità di stratificazioni temporali, geografiche, antropologiche e anche metaforiche, e queste stratificazioni si legano a loro volta al concetto di *Erinnerung*, declinato nelle sue quattro dimensioni: materiale, storica, dialogica e politica⁶⁹. Per quanto riguarda la dimensione materiale dei ricordi, essendo essa non percepibile agli occhi, necessita una realizzazione concreta e molti autori cercano di rispondere a questa mancanza “mit dem Versuch, diese Phänomene anhand von Metaphern, bildlichen Entwürfen und Denkmodellen literarisch zu

⁶⁵ Mor 2014: 212.

⁶⁶ Schweikert 1984: 27-28.

⁶⁷ Schulte/Barone 2015: 13.

⁶⁸ Barone 2015: 21.

⁶⁹ Cfr. Schulte/Barone 2015: 12-17.

materialisieren”⁷⁰. Per quanto riguarda la dimensione storica, essa è importante non solo per la memoria collettiva, ma anche per quella individuale che ha bisogno di penetrare nelle esperienze biografiche dei singoli individui e di conoscere quei fattori che permettono la costruzione dell’identità di ogni essere umano. Senza la dimensione individuale non può esserci quella collettiva:

Menschen sind als Individuen zwar ‘unteilbar’, aber keineswegs selbstgenügsame Einheiten. Sie sind immer schon Teil größerer Zusammenhänge, in die sie eingebettet sind und ohne die sie nicht existieren könnten. Jedes ‘Ich’ ist verknüpft mit einem ‘Wir’, von dem es wichtige Grundlagen seiner eigenen Identität bezieht. Auch dieses ‘Wir’ ist wiederum keine Einheitsgröße, sondern vielfach gestuft und markiert zum Teil ineinander greifende, zum Teil dispartate und nebeneinander stehende Bezugshorizonte⁷¹.

Considerando ora la dimensione dialogica, essa tende a fondere vari livelli temporali durante il processo mnemonico: i ricordi, che sono discontinui e non hanno forma materiale, se non sensoriale, si basano sull’atto comunicativo e dialogico dei singoli individui, e inoltre occorre tenere a mente “dass sich Erinnern, kollektiv wie individuell, mitunter anhand von Medien vollzieht, sogenannten Gedächtnisträgern wie Schrift, Bild und Ton”⁷². Infine vi è la quarta ed ultima dimensione dell’*Erinnerung*, quella politica, il cui compito è quello di interrogarsi su quali siano i fattori che stabiliscono una classificazione contemporanea del passato e su come questi possano essere coinvolti nel processo mnemonico.

Hiroshima e Dresda si ergono a *traumatische Erinnerungsorte* che richiamano alla mente la violenza bellica e la natura distruttiva dell’uomo; entrambe le città possono quindi essere ‘tradotte’ facendo ricorso alle parole chiave *Gedächtnis*, *Raum* e *Ort*: lo spazio può essere attraversato, pensato, in quanto entità geografica; il luogo, invece, viene vissuto ed è un’entità socio-culturale che permette di costruire il concetto di memoria collettiva e culturale. I luoghi della memoria, quindi, parlano attraverso la loro fisicità, sono intrisi di ricordi che rimangono ancorati al presente evocando immagini di un passato traumatico. E la scrittura serve proprio a questo, a fermare su carta un pensiero, un ricordo, a materializzarlo per preservarlo dall’oblio. La scrittura permette di creare un dialogo con le voci del passato lasciando trasparire quella “energetische Beziehung von Gedächtnis und Poesie”⁷³. E ancora: “Jenseits der protokollarischen Einzelheiten

⁷⁰ Cfr. *ivi*: 12-13.

⁷¹ Assmann 2006: 21.

⁷² Schulte/Barone 2015: 15.

⁷³ Grünbein 1996: 22.

eines Menschenlebens und über alle Stilepochen und Kunstideale hinweg hält das Gedichtwort Verbindung zu den Gedächtnisgründen, den im Erdreich versunkenen Zivilisationen, den allgegenwärtigen Toten”⁷⁴.

Kaschnitz, che si definisce un’eterna autobiografa, fa del ricordo un elemento portante della sua scrittura che è sia espressione della propria esperienza sia luogo creativo e mnemonico dove l’atto del ricordare diviene anche oggetto di riflessione letteraria. Lo stesso emerge anche nella scrittura di Grünbein che fa della città di Dresda un luogo così ‘ingrassato’ di ricordi, che la sua poesia diviene *Gedächtnisarchiv* e *Gedächtnisträger*.

Kaschnitz e Grünbein dedicano importanti momenti di riflessione al complesso tema della colpa storica della Germania nazista, affrontato dai due autori da prospettive diverse: Kaschnitz ha vissuto gli orrori e gli stenti della guerra in prima persona, ma non ha abbandonato la Germania. Questa scelta conduce l’autrice a riflettere sulle sue azioni per cercare, anche se invano, di affievolire quel profondo senso di colpa espresso anche nel saggio *Von der Schuld*. La scrittura diviene da un lato l’unica fuga possibile da una patria che non è più *Heimat*, dall’altro si afferma come unico mezzo possibile di opposizione all’ideologia nazista e luogo di riflessione sul proprio Io e sulla natura umana. Simili considerazioni vengono avanzate non solo nel saggio analizzato, ma anche pensando alla distruzione di Hiroshima per mezzo della bomba atomica e che trovano poi forma nell’omonima poesia: il lettore viene spinto sia a chiedersi come sia possibile vivere con una colpa di tale entità, sia a ricordare quanto gli orrori della guerra, la violenza dell’uomo e la morte da lui causata non verranno dimenticati, ma rimarranno sempre sotto gli *Augen der Welt*. E sotto gli occhi del mondo, però, viene a trovarsi anche la stessa Kaschnitz per essersi rifugiata in un dissenso spirituale, intimo, espresso attraverso la sua scrittura e non partecipando attivamente ad azioni di resistenza.

Considerando ora il tema della colpa dalla prospettiva grünbeiniana, va detto che “la posizione post-memorale dello *Spätgeborener* è un elemento chiave che consente a Grünbein di mettere in luce sia il legame transgenerazionale con il passato che la sua distanza dal passato”⁷⁵. Se il dopoguerra aveva visto l’affermarsi di una cultura del ricordo basata sul trauma nazionale e i sessantottini avevano invece iniziato a creare muri ideologici con i propri padri, la riunificazione tedesca dà il via ad un dialogo tra nonni e nipoti, in quanto questi ultimi sono

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Fuchs 2019: 83.

desiderosi di ripercorrere e ricostruire i ricordi delle generazioni precedenti⁷⁶. Ed è proprio in questo contesto storico-culturale che si inserisce anche la questione di Dresda:

La lettura di Dresda che offre Grünbein capovolge il lamento monodimensionale del trauma tedesco tipico del dopoguerra: egli punta a demolire la narrazione vittimistica dei tedeschi, ricorrendo a immagini della persecuzione ebraica e dello sterminio che ricordano al lettore la colpa storica della Germania. Nel riflettere sulla distanza storica dagli eventi, il poeta sembra suggerire che è giunto il momento di mettere a riposo la narrazione tradizionale del dolore tedesco [*deutsches Leid*] che si agglutina nell'immagine-simbolo di Dresda. Al contempo però Grünbein è cauto nel mantenere un equilibrio tra la demolizione del mito di Dresda e la sua evocazione [...]⁷⁷.

Si potrebbe concludere ricordando le parole di Kaschnitz sull'importanza del non dimenticare e dell'intrinseco legame tra *Vergangenheit*, *Gegenwart* e *Zukunft*, mettendo nuovamente in risalto il rapporto esistente tra il pensiero kaschnitziano e quello grünbeiniano: contro la banalità dell'oblio Kaschnitz afferma infatti che i singoli individui, che insieme formano una collettività, non sono solo il prodotto del presente, ma anche del passato e del futuro⁷⁸. L'uomo è traccia di quello che fu, porta in sé frammenti mnestici che danno forma alla memoria collettiva e culturale della comunità a cui appartiene e che gli permette di avere un'identità. Ricordare significa conoscere sé stessi, le proprie radici, e soprattutto essere capace, alla luce degli eventi della storia, di sviluppare un senso critico che permetta al singolo individuo di evitare che gli orrori del passato possano ripetersi nel futuro. Nell'atto del ricordare vi è dunque la traccia di un profondo valore etico-morale, e anche se una parte della memoria va perduta, è necessario ricordare proprio perché "la memoria fonda comunità"⁷⁹.

•
;

⁷⁶ *Iv.*: 90.

⁷⁷ *Iv.*: 90-91.

⁷⁸ Cfr. Suhr 1992: 71.

⁷⁹ Assmann 2019:104.

Bibliografia

Letteratura primaria:

- Arendt, Hannah (1945), *German Guilt. «Jewish Frontier»*
- Arendt, Hannah (1963), *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: The Viking Press
- Celan, Paul (2003), *Schwarze Flocken*. In P. Celan, *Werke. Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis*, 2./3. Band – 1. Teil, A. Lohr (Hg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 25
- Grünbein, Durs (1988), *Grauzone morgens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Grünbein, Durs (1991), *Gedicht über Dresden*. In D. Grünbein, *Schädelbasislektion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 112
- Grünbein, Durs (1996), *Vulkan und Gedicht*. In D. Grünbein, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 34-39
- Grünbein, Durs (1999a), *Nach den Satiren*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Grünbein, Durs (1999b), *Poesia su Dresda*. In D. Grünbein, *A metà partita* (trad. it. e a cura di A.M. Carpi), Torino: Einaudi, 85
- Grünbein, Durs (2005), *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Grünbein, Durs (2008), *Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus*, Deutsch und Japanisch, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel Verlag
- Hölderlin, Friedrich (1990), *Hyperion*, 2. Aufl., Leipzig: Reclam
- Jocks, Heinz-Norbert/Grünbein, Durs (2001), *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: DuMont
- Kaschnitz, Marie Luise (1985a), *Hiroshima*. In M.L. Kaschnitz, *Gesammelte Werke*, C. Büttrich/N. Miller (Hg.), Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 258-259.
- Kaschnitz, Marie Luise (1985b), *Von der Schuld*. In M.L. Kaschnitz, *Menschen und Dinge 1945. Zwölf Essays* [1946], Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 91-99
- Kaschnitz, Marie Luise (2017), *Diotima. Fra antica Grecia e nazismo* (trad. it. e a cura di Lucia Mor), Brescia: Morcelliana

Letteratura critica:

- Ahrend, Hinrich (2010), *“Tanzen zwischen sämtlichen Stühlen”. Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg: Königshausen und Neumann

- Assmann, Aleida (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck
- Assmann, Aleida (2018), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [1999], München: C.H. Beck Paperback
- Assmann, Aleida (2019), *Sette modi di dimenticare* (trad. it. di Tomaso Cavallo), Bologna: il Mulino
- Barone, Heng (2015), *Musealer Gedächtnisraum und Erinnerungsinstallationen. Erinnerung als räumliches Konzept in Marie Luise Kaschnitz' Das Haus der Kindheit*. In S. Schulte (Hg.), *Erschriebene Erinnerung. Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*, Köln: Böhlau Verlag, 21-48
- Deckert, Renatus (Hg.) (2005), *Die wüste Stadt. Sieben Dichter über Dresden*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 189-223
- Deckert, Renatus (2010), *Ruine und Gedicht. Das zerstörte Dresden im Werk von Volker Braun, Heinz Czechowski und Durs Grünbein*, Dresden: Thelem
- Fuchs, Anne (2019), *Porcellana. I bombardamenti di Dresda nella poesia di Durs Grünbein* (trad. it. di D. Vecchiato). In D. Vecchiato (a cura di), *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*, Milano: Mimesis Edizioni, 73-91
- Galvan, Elisabeth (2007), *Erzählen und beschreiben. Griechische Mythen von Marie Luise Kaschnitz und Friedrich Georg Jünger*. In G. Figal/G. Knapp (Hg.), *Mythen. Jünger-Studien*, Band 3, Tübingen: Attempto, 79-92
- Gersdorff, Dagmar von (1997), *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel Verlag
- Grimm, Reinhold (1984), *Ein Menschenalter danach. Über das zweistrophige Gedicht Hiroshima von Marie Luise Kaschnitz*. In U. Schweikert (Hg.), *Marie Luise Kaschnitz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 209-225
- Gross, Marek (2011), *Bruch und Erinnerung. Durs Grünbeins Poetik. In den Straßen Roms. Ein Gespräch mit Durs Grünbein*, Berlin: LIT Verlag
- Halbwachs, Maurice (2001²), *La memoria collettiva* (trad. it. di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, a cura di), Milano: Edizioni Unicopli
- Klein, Sonja (2008), *„Denn alles, alles ist verlorne Zeit“. Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*, Bielefeld: Aisthesis Verlag
- Mor, Lucia (2014), *La fuga negata. Marie Luise Kaschnitz e il nazismo*. «L'Analisi linguistica e letteraria» 22 (1-2), 211-222
- Nora, Pierre (1984-1992), *Les Lieux de Mémoire*, 3 voll., Paris: Gallimard

- Schulte, Sanna/Barone, Heng (2015), *Über das Erschreiben und Erfinden von Erinnerungen. Einleitung*. In S. Schulte (Hg.), *Erschriebene Erinnerung. Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*, Köln: Böhlau Verlag, 9-18
- Schweikert, Uwe (Hg.) (1984), *Marie Luise Kaschnitz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Suhr, Ulrike (1992), *Poesie als Sprache des Glaubens. Eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz*, Stuttgart Berlin Köln: Kohlhammer
- Weidauer, Walter (1965), *Inferno Dresden: über Lügen und Legenden um die Aktion "Donnerschlag"*, Berlin: Dietz Verlag
- Weil, Katharina (2017), "Meine Adern Porphyry". *Antikenrezeption im Werk von Marie Luise Kaschnitz*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter
- Vecchiato, Daniele (a cura di) (2019), *Versi per dopodomani. Percorsi di lettura nell'opera di Durs Grünbein*, Milano: Mimesis Edizioni

Saggi/Articoli in rete:

- Cometa, Michele (2001), *Riscritture. Marie Luise Kaschnitz e il mito greco*. «Rivista di Studi Germanici» 39 (2), 1-9
- <https://www.researchgate.net/publication/280880845_Riscritture_Marie_Luise_Kaschnitz_e_il_mito_greco> [20.08.2021]
- Eshel, Amir (2001), *Diverging Memories? Durs Grünbein's Mnemonic Topographies and the Future of the German Past*. «The German Quarterly» 74 (4), 407-416
- <<https://www.jstor.org/stable/3072634?origin=crossref>> [20.08.21]
- Goebel, Rolf (2007), *Gesamtkunstwerk Dresden: Official Urban Discourse and Durs Grünbein's Poetic Critique*. «The German Quarterly» 80 (4), 492-510
- <<http://www.jstor.org/stable/27676108>> [20.08.2021]
- Pelloni, Gabriella (2013), *La Heimat scomparsa. Fratture, memorie e identità nella giovane letteratura tedesca post-Wende*, LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, N. 2, 333-348 <<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/7582>> [20.01.22]

Filmografia:

- Cipollitti, Gabriele (dir.) (2016), *Hiroshima e Nagasaki: i giorni della bomba*. Ulisse: il piacere della scoperta, Italia, Rai <<https://www.raiplay.it/video/2015/06/Ulisse-Il-piacere-della-scoperta-Hiroshima-e-Nagasaki-i-giorni-della-bomba-57ab9510-6679-47ca-bc5c-8a8951793498.html>> [22.10.2021]



Oliver Lubrich

Schmerzen, Krankheiten und Metaphern:
Alexander von Humboldt und die Physiologie des Reisens

Daniela Liguori

Il “rimuginatore eroico”.
Benjamin lettore di Baudelaire

Francesco Fiorentino

Brecht e il teatro dell’anonimo.
Sulla scena antinarcisistica del *Lebrstück*

Elisabetta Ilaria Limone

Grünbein e Kaschnitz: le città di
Dresda e Hiroshima tra memoria, colpa storica e poesia

Sergio Corrado

La Grecia moderna all’ombra del suo passato.
Il discorso filellenico nella lirica tedesca

Luca Gendolavigna

A magic potion in present-day Sweden.
Elixir by Alejandro Leiva Wenger

Giuseppe D. De Bonis

Speaking and writing:
diamesic variation in the Germanic magic

Nicoletta Gagliardi

La sottotitolazione audiovisiva nella didattica DaF:
una proposta

Vincenzo Gannuscio; Silvia Palermo

Aneinander vorbeireden:
la politica e la lingua dei giovani in Germania

recensioni