

Linee

279

Comitato scientifico

PIERRE DALLA VIGNA
(Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)

ANTONIO DE SIMONE
(Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo")

JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA
(Universidad Complutense de Madrid)

MAURO PROTTI
(Università del Salento)

RAFFAELE FEDERICI
(Università degli Studi di Perugia)

ROBERTO REVELLO
(Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)

LUCA TADDIO
(Università degli Studi di Udine)



Per una geografia fisica della letteratura di lingua tedesca

A cura di Francesco Fiorentino,
Camilla Miglio, Amelia Valtolina



MELTEMI

Studio finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU, nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1, bando PRIN 2022 D.D. 104 pubblicato il 2.2.2022 dal Ministero dell'Università e della Ricerca – Progetto PRIN bando 2022 – cod. 20227KSKN5_03, 06.07.2023 – “A Physical Geography of German-speaking Literature/ Per una geografia fisica della letteratura di lingua tedesca”, CUP UL: F53D23007400006.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**

Dipartimento
di Lettere, Filosofia,
Comunicazione

Realizzato con il contributo del Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo.

Il volume è pubblicato in Open Access con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.it>) ed è scaricabile sul sito <https://www.meltemieditore.it/>

Meltemi editore
www.meltemieditore.it
redazione@meltemieditore.it

Collana: *Linee*, n. 279
Isbn: 9791256153282

© 2025 – MELTEMI PRESS SRL
Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano
Sede operativa: piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 22471892

Indice

- 7 Premessa
Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina

Parte prima Terre

- 23 Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri.
Carticità e “zone” – a partire da Paul Celan
Camilla Miglio
- 49 “Landschaft, die mich erfand”:
il composto come nodo cartografico della
Traum(a)landschaft di Rose Ausländer
Stefania Acciaiola
- 67 Miniere e cantieri come laboratorio di scrittura.
La geoantropologia di Franz Fühmann
Elena Agazzi
- 87 Per una geografia ibrida.
A proposito di *Erdkunde* di Marcel Beyer
Amelia Valtolina

Parte seconda
Fiumi

- 105 Edition Thanhäuser: una casa editrice e la poetica
degli affluenti del Danubio
Giovanni Sampaolo
- 121 Il fiume Prut come simbolo della Bucovina asburgica,
tra costruzione e memoria
Flavia Di Battista
- 141 Il mondo fluviale di Peter Handke
Francesco Fiorentino
- 163 Acqua, massa e rimosso: il fiume Inn nella letteratura
di lingua tedesca di primo Novecento
Gianluca Paolucci

Premessa

Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina

1. *Terre*

1.1. *Letteratura del Sistema Terra*

Terra, terre. Nell'intervallo tra singolare e plurale – letteralmente – si aprono mondi. Terra: globo, geode, sfera in prospettiva stereoscopica. Sembrerebbe ovvio. Ma in effetti, risponderrebbe il geofisico Jérôme Gaillardet,

noi non viviamo *sul* globo terrestre, ma *dentro* la zona critica [...], interfaccia fondamentale per l'abitabilità del pianeta a tutti i livelli (dal territorio al pianeta), uno dei suoi strati limite, come il confine tra il nucleo interno e il mantello, che i geofisici chiamano “secondo strato” e che senza dubbio ha svolto un ruolo importante nella storia geologica.¹

Terre: “C'è la *mia* terra, certo” – aggiungerebbe il geoantropologo Matteo Meschiari – “ma ci sono anche *tutte le terre degli altri*, luoghi reali, desiderati, immaginati, che ci raccon-

¹ J. Gaillardet, *La Terre habitable*, La Decouverte, Paris 2023, p. 123: “interface planétaire fondamentale pour son habitabilité à toutes les échelles (du territoire à la planète), une de ses couches limites, à l'instar de la limite entre le noyau interne et le manteau que les géophysiciens nomment la ‘couche seconde’ et qui a sans doute joué un grand rôle dans l'histoire géologique”. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

tano di vite così vicine e così lontane da farci da specchio e da coscienza”². Siamo interrelati con molte terre, “che noi stessi creiamo e in cui non esistono cose inerti”³ – chioserebbe Frédérique Aït-Touati, riprendendo l’idea dell’immaginazione geografica come produzione di spazi e luoghi all’interno di uno spazio instabile, non discreto, reattivo e relazionale.

Terra, terrae. Nella declinazione tra nominativo e genitivo risuona l’omofonia tra il nome del nostro pianeta e il termine che indica il suolo, costituendone la geografia fisica. *Terra*: materia del suolo: humus, roccia, sedimento, strato geologico, magma e detriti in *opus incertum*. Fascia densa e insieme porosa, luogo di compresenza tra “oggetti ibridi”⁴, tutt’altro che superficie solida⁵, luogo di “alterazione chimica” e frizione, mescolanza, scorrimento tettonico⁶; area di stati transitori, processi, movimenti di convezione che mettono in relazione le reciproche pressioni “di Hades e di Helios”⁷, sottile pellicola “dalla roccia alla vita”⁸. *Terrae*: della terra è propria

l’infinita varietà di modi in cui *Homo Sapiens* l’ha pensata e immaginata nei millenni e in cui lo fa tutt’ora, in bilico tra memoria e ipotesi di salvezza. Territà è mitopoiesi terrestre per fondare cosmologie non apocalittiche, per propiziare incontri con il lato di mistero che c’è nel mondo, è un modo ancestrale per frequentare il sacro inteso come “geofania” immanente.⁹

Mettendo in scena la drammaturgia della *Trilogie terrestre*, scritta a due mani con Bruno Latour, Aït-Touati ricorda la rivoluzione di prospettiva nella quale ci troviamo attual-

² M. Meschiari, *Terre che non sono la mia*, Meltemi, Milano 2025, p. 8.

³ F. Aït-Touati, B. Latour, *Trilogie terrestre*, Éditions B42, Montreuil 2022, p. 11: “nous n’habitons pas sur le globe mais à l’intérieur de la zone critique”; “Nous sommes confinés et contagieux, dans un monde que nous fabriquons et où les choses inertes n’existent pas”.

⁴ J. Gaillardet, *op.cit.*, p. 124.

⁵ M. Duperrex, *Voyages en sol incertain*, Wildproject Éditions, Marseille 2018.

⁶ J. Gaillardet, *op.cit.*, p. 124.

⁷ Ivi, p. 106.

⁸ Ivi, p. 107.

⁹ M. Meschiari, *op.cit.*, p. 183.

mente: “La nature n’est plus un décor”. E se la natura non è più un ornamento, un oggetto o sfondo da contemplare, essa andrà pensata nella sua agentività specifica (“puissance d’agir spécifique, réactive”), nei termini della messa in scena teatrale essa sarà attrice a tutti gli effetti¹⁰.

Convocare in dialogo la “territà” di Meschiari, la visione scientifica e insieme poetica di Gaillardet, la collaborazione drammaturgica di Aït-Touati e Latour ci aiuta a ricollocare il pensiero critico e la pratica della letteratura in un nuovo “teatro negoziale”. Nella situazione attuale, nuovi attori culturali e politici, inattesi nelle tradizionali conferenze sull’ambiente, trovano uno spazio di intervento: artiste e artisti della parola, della figurazione, delle arti medialì. Non per “rappresentare” la storia e la crisi della trasformazione di terra e terre – ma per “presentarle”, renderle presenti nella rete di saperi chiamata ESS (Earth Science System). Geochimica e fisica, geologia, biologia – tutte queste scienze della “zona critica” concorrono a mostrare la “originalità del ‘Terrestre’”¹¹. Di questo sistema fanno parte anche le arti della parola e dell’immagine, “mobilitate per captare questa nuova rivoluzione cosmologica” in cui ci rendiamo conto di essere tutti interconnessi all’interno della medesima zona di Terra e terre, o zolla di terra abitabile.

1.2. *Ma poeticamente abita l’umano questa terra*

L’abitare poeticamente *questa* terra, queste terre, risponderebbe a un impulso ben più antico dei versi (forse) hölderliniani ripresi, com’è noto, da Martin Heidegger, che mette in relazione la capacità di costruire e quella di “abitare”. Ripensati oggi, i versi di Hölderlin si associano alla capacità di abitare più che a un mondo in cui costruire, una terra aperta da attraversare, in cui orientarsi, e cercare una direzione e un orientamento¹², assecondando un bisogno primario, legato

¹⁰ F. Aït-Touati, B. Latour, *op.cit.*, p. 10.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Vedi P. Celan, *Allocuzione*, in Id., *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi 1993, p. 35.

alla sopravvivenza, alla caccia – scrive Meschiari –, al leggere segni e tracce dei percorsi animali, all’immaginazione mimetica che ne consegue, alla capacità di anticipazione dei movimenti delle prede. Così l’umano impara a vedere e pensare l’invisibile¹³, ovvero a sviluppare un pensiero poetante legato alla terra. Una delle più antiche mappe in cui poter riconoscere contemporaneamente un’opera d’arte, una narrazione, la materialità della pietra e l’abitare un luogo rituale, artistico e poetico, è dispiegata nel ventre di una caverna: “Gli animali di Lascaux non avevano bisogno di paesaggio perché erano essi stessi paesaggio [...]”, i tori erano “la grotta paesaggificata, erano luoghi da raggiungere; [...] corpo animale/umano e corpo terrestre entrano in risonanza”¹⁴.

Meschiari ha studiato il *cognitive mapping* e *landscaping* processuale ed esperienziale dello spazio, di solito ignorato dalla cartografia classica, facendo riferimento alla controcartografia intuitiva, indigena e artistica, ritrovata in elementi archeologici ed etnografici, in cui il paesaggio culturale è invenzione, e la topografia fisica “matrice di un pensiero topologico che serve a rappresentare altro”. Da questo impulso di orientamento e sopravvivenza nasce l’attitudine ad “ambientare miti, edificare cosmologie, inventare mondi secondari, proiettare speranze”¹⁵.

Materia, luogo e racconto sono in un rapporto di reciproca iscrizione. Così le antichissime “mappe ritmiche” dei motivi geometrici sul vasellame rimandavano al territorio come al cosmo¹⁶; e le pitture che rappresentavano navi in cima alla montagna dei morti islandese, in grado di portare “il mare dove non c’è più”, compensavano un’assenza¹⁷. Ogni oggetto o immagine, animisticamente, può parlare, assumendo un valore narrativo e rituale¹⁸. Per i paesaggisti preistorici “una

¹³ M. Meschiari, *op.cit.*, pp. 15-16.

¹⁴ Ivi, p. 12.

¹⁵ Ivi, pp. 17-18.

¹⁶ Ivi, p. 35.

¹⁷ Ivi, p. 39.

¹⁸ Ivi, p. 73.

mappa non è solo e necessariamente una rappresentazione del territorio, ma può essere un'azione performativa su di esso, un gesto magico per trasformarlo, un vero e proprio atto di *terraforming* o *worldbuilding*¹⁹.

Assumiamo la preziosa collezione di manufatti, di pattern, di contromappe antiche e moderne, mappe “altre” rispetto a un'immaginazione cartografica referenziale e descrittiva, diseguate da Meschiari nel suo recente libro, come un viatico per leggere la prima sezione di questo volume. Seguiamo così sulla mappa “immateriale eppure terrestre”²⁰ di Celan i meridiani sghembi, i fiumi volanti, le creature e le zone incerte di contatto e traduzione²¹. Assumiamo questa prospettiva anche per comprendere in che senso è il paesaggio a “inventare” la persona che scava, con i suoi versi, un territorio traumatizzato come quello presentato da Rose Ausländer in *Bukowina II*²².

Abitare poeticamente la terra, per l'umano, sarà forse come stare dentro una mappa, secondo la fenomenologia della conchiglia o del nido individuata da Gaston Bachelard: “Rêverie dell'abitare l'inabitabile, il farsi piccoli per situarsi intensamente”²³. Nella mappa, come in un testo letterario, siamo contemporaneamente “a casa e lontanissimo”²⁴. Una letteratura e filologia della terra (genitivo oggettivo e soggettivo) può essere intesa come gesto cartografico che indichi e crei: uno spazio in cui sostare transitoriamente; una nostra zona di vita interrelata con gli elementi organici e anorganici; luoghi fisici composti e ricomposti in modo multiforme e multispecie; l'ambiente, il tessuto, la spugna, la materia

¹⁹ Ivi, p. 43.

²⁰ P. Celan, *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke*, III, a cura di B. Allemann et al., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, tr. it. *Il meridiano*, in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 21.

²¹ Cfr. il saggio di C. Miglio, *Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri. Carticità e “zone” – a partire da Paul Celan*, qui di seguito pubblicato.

²² Cfr. il saggio di S. Acciaioli, “*Landschaft, die mich erfand*”: il composto come nodo cartografico della Traum(a)landschaft di Rose Ausländer, qui di seguito pubblicato.

²³ Cit. in M. Meschiari, *op.cit.*, p. 187.

²⁴ *Ibidem*.

vivente verso la quale – in quanto umani – umanisticamente portiamo la responsabilità della forma, del ritmo, della bellezza produttiva o della violenza distruttiva della nostra agattività²⁵. La voce di un filologo e critico come Erich Auerbach, che suonava come un monito a fronte dell’esperienza dell’esilio forzato a causa delle persecuzioni naziste, vibra ancora oggi come un invito culturale e politico: “In ogni caso il nostro domicilio filologico è la Terra; la Nazione non può più esserlo”²⁶. Auerbach pensava alla Terra come mondo (“Welt”), luogo globale degli esuli. Oggi potremmo ripensarla come terra-terreno, territorio incerto, suolo e sedimento da rilevare e far emergere in contromappe filologiche e poetiche, a fronte del disastro ambientale e politico di nuove ferocissime guerre.

1.3. *Terre profonde*

Concepire e pensare la Terra come suolo e terreno significa anche prender congedo dall’“idea ideale del Globo”²⁷ all’origine di ogni visione antropocentrica, e intendere la terrestrità quale condizione egualmente condivisa da tutto ciò che vive; significa prestare ascolto al fragore inudibile del tempo profondo, così come esso risorge nel romanzo di Esther Kinsky²⁸; significa altresì volgere l’attenzione alle mappe “fisiche” del dolore sepolto nella stratigrafia terrestre:

Giù in fondo, nella gola irraggiungibile da qualsiasi lato, giacciono i frammenti di roccia, e nessuno, nemmeno con il

²⁵ Rimando al *plaidoyer* per un nuovo “umanesimo ambientale” di G. Ferroni, *Natura vicina e lontana. Umanesimo e ambiente dagli antichi greci all’intelligenza artificiale*, La Nave di Teseo, Milano 2024.

²⁶ E. Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, in “Zeitschrift für interkulturelle Germanistik”, 1986, pp. 177-186, qui p. 186: “Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein”.

²⁷ B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano 2020, p. 209.

²⁸ Cfr. E. Kinsky, *Rombo*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2023, p. 62; tr. it. di S. Albesano, *Rombo*, Iperborea, Milano 2023.

più potente dei binocoli, riesce a intravedere se in mezzo non vi siano anche resti di esseri viventi, uomini o animali, creature che si sono mosse attraverso il tempo e lo spazio finché non hanno trovato lì la loro fine. Ossa, pelo, non pietra. Quella che si trova lì, è una tavola commemorativa [...] e al tempo stesso è un cartello segnaletico.²⁹

A questo mondo sommerso la letteratura tedesca ha riservato, a partire dal dialogo della Morte con l'aratore di Boemia³⁰ e dai carotaggi scientifici e linguistici del *Bermannus* di Georgius Agricola³¹, uno sguardo assai peculiare, ancora obbediente a una fisiologia del corpo terrestre ispirata alle corrispondenze fra macro- e microcosmo, e soltanto successivamente trasfigurato nell'idealità dalle memorie romantiche del sottosuolo.

Numerosi studi critici hanno nel frattempo mostrato come l'immaginario della miniera e delle profondità terrestri e il topos del "poeta minatore", che tanto sollecitarono la scrittura di Novalis, di E.T.A. Hoffmann, del *Viaggio nello Harz* di Heinrich Heine, fossero invero una traduzione letteraria delle nuove cognizioni scientifiche sulla geologia terrestre e la psicologia umana, nell'alveo di una ricostruzione genealogica della Storia interrelata alle astrazioni teoriche dell'idealismo. Eppure, sebbene già Carl von Linné avesse denunciato la devastazione della natura conseguente allo scavo sistematico della terra nel suo *Iter Dalekarlicum*

²⁹ "Tief in der von keiner Seite zugänglichen Schlucht sieht man die Felsbrocken liegen, und niemand vermag auch mit dem schärfsten Fernglas zu espähen, ob zwischen den Felsbrocken die Überreste von Geschöpfen auszumachen sind, von Mensch oder Tier, Wesen, die sich durch Zeit und Raum bewegt haben, bis sie dort an ihr Ende kamen. Knochen, Fell, Nichtsteinernes. Es ist eine Gedenktafel [...] und zugleich ist sie Wegschild." Ivi, p. 62; tr. it. cit., p. 65.

³⁰ Sia qui ricordata la denuncia dell'aggressione umana nello scavo delle terre cui si riferisce la Morte per mostrare all'aratore quanto crudele di per sé sia la vita dell'uomo; cfr. J. de Tepla, *Epistola cum Libello ackerman und das büchlein ackerman. L'Aratore di Boemia*, edizione bilingue secondo il ms. Freiburg 163 e il ms. Stuttgart HB X 23, a cura di K. Bertau, M. Dallapiazza e A. Molinari, Parnaso, Trieste 1998.

³¹ G. Agricola, *Bermannus oder über den Bergbau*, Verlagshaus Froben, 1530.

(1734), resoconto di un viaggio d'ispezione presso le miniere di Falun³²; e sebbene geologia, chimica, fisica fossero saperi condivisi dalla giovane avanguardia di Jena, la narrazione romantica delle miniere è stata a lungo interpretata soprattutto nei suoi risvolti filosofico-simbolici, eludendo la realtà geografica e naturale di quei luoghi sublimati dall'invenzione poetica, e pertanto dimenticando le mappe terrestri implicite nella costruzione di tale topologia.

Muovendo dalla prospettiva del presente e dalla nuova consapevolezza eco-critica sulle questioni ambientali, la ricerca che ha orientato, in questo volume, gli ultimi due saggi della sezione "Terre"³³ ha pertanto inteso sondare quell'immaginario letterario nella sua stretta e produttiva interazione con la concreta geografia fisica, con la concezione della natura in essa implicita e le politiche socio-culturali altrettanto agenti nella costruzione della carta geografica della DDR e, più in generale, dell'Europa dell'Est dal tempo del blocco sovietico fino al nuovo millennio. Interrogare quei luoghi, trasformati nella seconda metà del Novecento in una discarica a cielo aperto, a causa del forsennato estrattivismo voluto dalla politica della SED, il Partito Socialista Unificato di Germania, e dalle disposizioni del cosiddetto *Bitterfelder Weg*, ha comportato in via preliminare una rinnovata riflessione sul rapporto fra la miniera, la lingua letteraria e le sue genealogie, poiché le conseguenze della violenza perpetrata contro il suolo terrestre e, al contempo, contro la popolazione di quelle aree geografiche, afflitta per decenni dalla silicosi dovuta alle polveri generate dall'estrazione di pechblenda,

³² Cfr. H. Detering, *Menschen im Weltgarten Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt*, Wallstein, Göttingen 2020, pp. 95-110. Le miniere di Falun, di cui Linné scrive pensando all'Inferno dantesco e denunciando sia le condizioni di lavoro dei minatori sia la desertificazione del territorio causata dallo scavo della terra, sono quelle medesime miniere in cui E.T.A. Hoffmann avrebbe ambientato il suo famoso racconto.

³³ Cfr. rispettivamente il saggio di E. Agazzi, *Miniere e cantieri come laboratorio di scrittura. La geoantropologia di Franz Fühmann*, e quello di A. Valtolina, *Per una geografia ibrida. A proposito di Erdkunde di Marcel Beyer*, qui di seguito pubblicati.

bismuto e carbone³⁴, hanno contagiato anche le parole della poesia e della prosa scritte in quell'aerea geografica, scavate nella sua sintassi terrestre. Come non ricordare qui la mappatura "extraterrestre"³⁵ di Wolfgang Hilbig, la topografia plasmata dall'estrazione di bismuto nel romanzo incompiuto *Rummelplatz* di Werner Bräunigs, oppure i versi "spastici" e "radioattivi" di Lutz Seiler?

Al pari della terra, dei viventi e della lingua, anche la cartografia letteraria di queste regioni della Germania orientale ha dovuto confrontarsi con le ferite inferte all'ambiente dalla violenza umana. Lontani ormai i tempi romantici in cui la discesa nelle vene terrestri consentiva di scoprire ora i segreti della psiche umana, ora il destino della Storia tedesca, la "letteratura della terra"³⁶ cui la ricerca si è dedicata ha sondato i territori devastati dall'estrazione dei minerali e si è calata, per esempio con Franz Fühmann, negli abissi in cui l'oblio aveva ricacciato le tracce di tale devastazione, giungendo così a riconfigurare la geografia a partire dal sottosuolo. Da un simile rovesciamento di prospettiva sono scaturite contromappature inquietanti che, cancellando come nei versi di Marcel Beyer in *Erdkunde* (Geografia) le differenze tra profondità e superficie, stratigrafia e Storia, memoria e oblio, hanno sperimentato una nuova epistemologia letteraria del paesaggio vivente. A simili contromappe letterarie si deve una inedita geografia fisica della Germania orientale, che tanto più ne ha decostruito la geografia politica, quanto più ha saputo riportare alla luce la sofferenza materiale delle sue terre e di ciò che ancora le abita³⁷.

³⁴ S. Przigoda, *Alltag im Bergbau*, in *Gras drüber... Bergbau und Umwelt im deutsch-deutschen Vergleich*, a cura di M. Farrenkopf, R. Göschl, De Gruyter, Berlin 2022, pp. 99-110, catalogo della mostra tenutasi al Deutsches Bergbau-Museum di Bochum nel 2022.

³⁵ Cfr. P.J. Usher, *Extraterrestrial: Extraction in the Humanist Anthropocene*, Fordham University Press, New York 2019.

³⁶ Per questa definizione e le sue implicazioni teoriche per il discorso critico-letterario, cfr. R. Stockhammer, *WELT – ERDE – GLOBUS. Zur Philologie der Erdliteratur*, Konstanz University Press, Konstanz 2023, pp. 195-234.

³⁷ È significativo, in questo senso, che il volume realizzato a partire da questa ricerca, a cura di A. Valtolina e E. Agazzi e in collaborazione con studiosi di lingua tedesca, rappresenti al contempo il primo studio complessivo

2. *Fiumi*

Quella tra i fiumi e la letteratura è una relazione quasi archetipica. Luogo di transizione e sconfinamento, di rigenerazione e di conflitto, il fiume è per eccellenza uno “spazio liminale”, come sostiene Victor Turner nella sua teoria sui rituali di passaggio³⁸. In quanto tale, si presta da sempre a rappresentare processi di transizione esistenziali, culturali e politici. Non a caso, soprattutto nella letteratura moderna, ha figurato spesso come medium della memoria e dell’identità collettiva. Basti pensare al Mississippi di William Faulkner, alla Senna di George Perec o al Danubio di Claudio Magris, un cronotopo multiplo, dalla straordinaria densità simbolica, che ha stimolato una modalità di racconto oltre i confini tra saggio e autobiografia, tra storia, filologia e geografia.

In molta cosiddetta “Donauliteratur” – da Péter Esterházy a Herta Müller e Andreas Okopenko – il Danubio è una struttura attiva di senso, un dispositivo narrativo che induce a riflettere sulla molteplicità delle culture, sui traumi del Novecento e sull’identità frammentata dell’Europa centro-orientale. Non di rado la fluvialità produce in questa letteratura una modalità di costruzione narrativa non lineare, fatta di biforcazioni, ritorni, confluenze – una struttura che richiama il modello rizomatico proposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Mille Plateaux* (1980). Eppure, il racconto reticolare di questo grande fiume guarda soltanto al suo corso principale ed esclude quasi del tutto i rami laterali da cui riceve le sue acque. È questo Danubio centrale, che ha

sull’Antropocene nella Germania dell’Est; cfr. A. Valtolina, E. Agazzi (a cura di), *Topographien der Tiefbohrung. Literarische Erkundungen im ostdeutschen Gebiet nach 1945*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2025 (in corso di stampa). Cfr. inoltre E. Heyne, A. Wagner, *Hühner, Koble, Kernkraftwerke. Gibt es ein ostdeutsches Anthropozän?*, trasmesso dal Deutschlandfunk il 16.6.2024 e consultabile al seguente link: <https://www.deutschlandfunk.de/gibt-es-ein-ostdeutsches-anthropozan-100.html>.

³⁸ V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing, Chicago 1969; tr. it. *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Morcelliana, Brescia 1972.

stimolato la nascita di una grande quantità di opere letterarie, a detenere un posto di rilievo nell'immaginario culturale moderno: è il fiume della Mitteleuropa, che bagna nove Paesi (Germania, Austria, Slovacchia, Ungheria, Croazia, Serbia, Bulgaria, Moldavia e Ucraina) creando un elemento di continuità transnazionale al di là dei confini politici e linguistici. Conseguo, alla sua fortuna letteraria, anche quella critica; sono talmente numerosi e variegati i saggi dedicati alla *Donauliteratur* che il corpus di opere di cui consta rappresenta ormai una sorta di genere letterario autonomo³⁹.

Tanto più sorprende, di fronte a ciò, la mancanza di attenzione sui circa 130 affluenti che attraversano il bacino idrografico del Danubio, e bagnano una molteplicità di Paesi: dalla Polonia alla Svizzera, dalla Repubblica Ceca alla Bosnia ed Erzegovina fino al Montenegro, alla Macedonia del Nord e all'Albania, ma anche fino all'Italia. La Drava nasce in Sudtirolo/Alto Adige, una delle tante regioni germanofone extraterritoriali di margine, di attrito e di scambio.

I saggi raccolti nella sezione "Fiumi" di questo volume indagano opere e fenomeni letterari legati a singoli affluenti (o affluenti di affluenti) del Danubio, conferendo a essi la rilevanza di uno spazio di produzione ovvero di uno spazio rappresentato. Gli affluenti del Danubio vengono cioè letti non soltanto come ambienti plasmati dall'immaginario, bensì anche come spazi di produzione letteraria che hanno variamente agito sulla scrittura. La scelta di privilegiare i fiumi tributari intende proporre un'inversione della prospettiva ermeneutica verso le vie "secondarie" oscurate dalla prospettiva Danubio-centrica: anziché focalizzare la riflessione sul Danubio quale corso unitario e fondatore di una identità culturale mitteleuropea, si apre lo sguardo sull'ampia rete idrografica che lo alimenta, su uno spazio transnazionale e

³⁹ Fra i molti esempi che si potrebbero citare, siano qui ricordati C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1987; E. Király, "Die Donau ist die Form". *Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2017; O. Spiridon (a cura di), *Die Donau und ihre Grenzen. Literarische und filmische Einblicke in den Donaauraum*, transcript, Bielefeld 2019.

reticolare che sfugge agli assi “maggiori” e, in quanto tale, spazio “minore”, nel senso attribuito a questo termine da Deleuze e Guattari⁴⁰.

Se ormai la letteratura del Danubio ha assunto lo status di una costante normativa transnazionale su cui si fonda il paradigma di una identità culturale mitteleuropea, la letteratura sorta lungo il corso dei suoi affluenti può invece rivelare processi in divenire che sfuggono alle strutture identitarie nonché processi di deterritorializzazione che agiscono all'interno della lingua e delle strutture maggioritarie, sovvertendo le opposizioni e le gerarchie che le sostanziano. L'affluente appare pertanto, in questa prospettiva d'analisi, come vettore di deterritorializzazione e resistenza culturale: via di fuga da una consolidata normatività mitteleuropea. Così, ciò che dal punto di vista del centro viene considerato come provinciale ovvero periferico, secondario, irrilevante, incompleto, può rappresentare una linea di diserzione dall'immagine che dal centro si impone, e l'angoscia del provinciale, il complesso del provincialismo possono quindi trasformarsi in una macchina critica capace di sgretolare le categorie vigenti e i poteri dell'immaginario centralistico delle metropoli.

Spostando la prospettiva verso queste vie d'acqua “secondarie”, che costituiscono tuttavia l'alimento di ciò che viene considerato principale o maggiore, è possibile rilevare strutture e relazioni altrimenti non percepite, contesti di produzione e ricezione non considerati, ma decisivi per la forma e il significato dei testi. La geografia diventa così la matrice per intrecciare contestualizzazioni diverse, a partire dalle quali elaborare un nuovo sapere su fatti già noti o rivelare fatti e dinamiche prima sconosciuti alla storia letteraria, indicare vettori e linee di sviluppo finora nascoste.

Nei saggi presentati nella seconda parte di questo volume, il bacino idrografico del Danubio si profila perciò come

⁴⁰ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, Paris 1975; tr. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

un modello di ambiente letterario “minore” che funziona in primo luogo come complessa macchina connettiva, capace di legare insieme elementi apparentemente inconciliabili. Non si tratta di scrivere una storia letteraria dei singoli fiumi, facendone l’oggetto e il telos della rappresentazione: ciò significherebbe trasformare la letteratura in una fonte geografica e può risultare interessante per il geografo impegnato nello studio dei modi in cui luoghi e spazi sono stati percepiti, esperiti e rappresentati nel tempo, ma non certo per lo studioso della letteratura. I fiumi di volta in volta considerati vengono invece utilizzati come connettori di opere, autori o eventi legati a tempi diversi, come punti di osservazione privilegiati, perché eccentrici, dei processi letterari, come “media” che possono far scattare relazioni imprevedute tra eventi e fenomeni eterogenei, altrimenti mai associati gli uni agli altri, così come tra i campi di forze comuni che li rendono possibili.

I singoli affluenti del Danubio funzionano dunque come punti di contatto tra prospettive molteplici, come macchine connettive de-centrate di discorsi, eventi, tendenze e temporalità differenti. Il fiume può agire come dispositivo ermeneutico che permette di rilevare una dialettica nascosta tra orizzonti spazio-temporali diversi, da *hub* in cui si producono incontri e frizioni tra temporalità e costellazioni culturali diverse, a partire dalle quali si possono spiegare in modo inatteso questioni anche storicamente decisive. Se ci si affida a schemi “geografici” è appunto per utilizzare la prospettiva della coesistenza di tempi differenti come produttrice di significato. Ovviamente, lo spazio “geografico” su cui si lavora non è quello omogeneo della rappresentazione cartografica, ma è il risultato di un lavoro ermeneutico di messa in relazione e connessione, dell’azione già interpretante del situare e collegare eventi e fenomeni in rapporto ai campi di forze e alle diverse temporalità che li rendono possibili*.

* I titoli tradotti delle opere citate appaiono in questo volume in carattere corsivo soltanto quando la traduzione è stata pubblicata in italiano [N.d.C.].



Parte prima
Terre



Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri.
Carticità e “zone” – a partire da Paul Celan
Camilla Miglio

1. *Carticità del “gnessunluogo”. Mappare la poesia?*

Riflettendo sull'idea di *Kartizität*¹ elaborata da Robert Stockhammer², poi aggiornata da Federico Italiano³, vorrei considerare una paradossale cartografia del non-cartografabile,

¹ La “carticità” letteraria cui penso non ha nulla a che fare con gli approcci referenziali e quantitativi giustamente, e puntualmente, criticati in F. Italiano, *Contro la mappa. Tracce e nodi della letteratura*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici. Riconfigurazioni teoriche dello spazio*, Meltemi, Milano 2025, pp. 56-71.

² R. Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, Fink, München 2007. Stockhammer, nel suo datato ma seminale studio, mostra quanto il confronto mediale tra arti possa essere “produttivo” in relazione alla cartografia, e individua nei testi letterari “caratteristiche strutturali delle mappe geografiche”, collegandole con mappe ideologiche o “patemiche”; i testi letterari danno luogo a una “forma specifica di elaborazione della conoscenza” geografica (ivi, p. 68); le mappe non sono oggetti, immagini o proiezioni stabili, ma agenti di performance; sono “un sistema composito di indici spaziali virtuali, una superficie di proiezione che può essere realizzata in singoli atti di proiezione”. Esse “immagazzinano” per il lettore “la conoscenza con cui questi luoghi possono essere affrontati [...] e posti in prossimità dei testi”, per cui il lettore stesso diventa il vettore dell’orientamento” (ivi, p. 52).

³ F. Italiano, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Mimesis, Milano 2009; Id., *Kartographisches Schreiben und Kartographische Imagination*, in J. Dünne, A. Mahler (a cura di), *Handbuch Literatur & Raum*, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 249-258; Id., *Translation and Geography*, Routledge, Oxford 2016.

inerente⁴ alla scrittura celaniana. Essa, in modo più o meno consapevole, mi pare paradigmatica per una parte rilevante della poesia contemporanea di lingua tedesca⁵. Adotto una prospettiva geodetica, geologica e insieme geopoetica, segnata dalla percezione creaturale di chi abita la Terra, marcata sempre in modo “patemico”⁶. Il tentativo è rischioso ed esposto all’aporia: rappresentare zone multistratificate, dinamiche e porose, che si estendono dalle profondità della terra alle profondità del cielo – operazione preclusa alle le mappe tradizionali “cartesiane”, referenziali e a vario titolo “in odore di positivismo”⁷.

Il campo interdisciplinare che esplora le “Critical Zones”⁸ può forse innescare domande che la poesia e la critica delle poetiche spaziali legata agli spazi possono raccogliere. Una parte significativa del corpus celaniano produce in effetti geografie multidimensionali, che oscillano costantemente tra pseudo-referenzialità e assenza. La carticità dinamica della poesia e della poetica celaniana permette di percepire una emersione tettonica di frammenti mnestici e di residui dal “crepaccio del tempo”⁹ personale e collettivo. Essa consente inoltre un orientamento (sempre nuovo e vincolato al soggetto) nel presente, con aperture vettoriali verso il passato (traumatico) e il futuro (incerto e sorprendente) dei luoghi e dei corpi che li abitano.

⁴ Uso il termine “inerire” nel senso fenomenologico proposto in P. Amoroso, *Inerire allo spazio. Percezione e rappresentazione della spazialità in Maurice Merleau-Ponty*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *op.cit.*, pp. 106-121.

⁵ Alcune delle idee raccolte in questo articolo sono state discusse in sede internazionale e pubblicate in C. Miglio, *Aufzeichnungen zur paradoxen Kartizität des Nicht-Kartierbaren bei Celan*, in L. Auteri, N. Barrale, A. Di Bella, S. Hoffmann (a cura di), *Jahrbuch für internationale Germanistik. Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive, Akten des XIV-Kongresses der IVG*, vol. XI, Peter Lang, Bern 2022, pp. 273-293.

⁶ Sulla “mappa psichica, o patemica”, cfr. A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto. Il cartografo tenero*, in “Limes”, vol. V, 2014, pp. 219-224 (rubrica *Cartografie dell’Immaginario*); M. Guglielmi, B. Iacoli, *Piani sul mondo. Le mappe dell’immaginazione letteraria*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 19.

⁷ Così F. Italiano, *Contro la mappa*, cit., p. 57.

⁸ Cfr. B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, MIT Press, Cambridge Mass 2020.

⁹ L. Olschner, *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.

Come scrive Italiano,

un testo lirico, potremmo aggiungere, che più della prosa di finzione può arrogarsi una presa diretta sulla realtà o su una parte della realtà, è paradossalmente più mappabile di un romanzo, ma come ho già avuto modo di spiegare in altri saggi e proprio qui a Bergamo due anni fa, la poesia è per definizione atopica, in “gnessulogo”, per dirla alla Zanzotto; oppure: “Leopoli è ovunque”, per dirla con Zagajewski.¹⁰

E dunque, in un progetto in cui interroghiamo la geografia (“fisica” in un senso molto ampio, come vedremo) della letteratura tedesca, si può forse fare un passo ulteriore, e chiedersi se il “gnessunluogo” non possa essere interpretato (performativamente) da forme rappresentative ibride e del tutto provvisorie (come ogni interpretazione), chiamando in causa collaborazioni tra ricerca letteraria e artistica. Illustrerò infatti, più oltre, nel paragrafo dedicato alla *Cartopoietica*, un progetto (*Cartografie dell'immaginario*¹¹), nato nel 2011 sulla rivista “Limes” per impulso di una conversazione che avevo avviato con Laura Canali. Cercavo risposta alla domanda: è possibile cartografare le poesie celaniane, scrittura e traccia di luoghi assenti, scomparsi o legati a multiple geografie mnestiche? E quale ruolo euristico ha la collaborazione tra rappresentazione artistica, cartografia, filologia ed ermeneutica letteraria? A quindici anni di distanza, consapevole della “svolta post-rappresentazionale” illustrata da Laura Lo Presti¹², si possono immaginare mappe-compost in cui il contributo della lettura critico-letteraria si ibrida con la realizzazione artistica:

Geografi e studiosi di cartografia hanno spostato lo sguardo dall'analisi quantitativa e dal potere ideologico delle immagini verso una riflessione più intima, fenomenologica e multisensoriale. Le carte non sono più considerate degli oggetti inerti ma

¹⁰ F. Italiano, *Contro la mappa*, cit., p. 62.

¹¹ <https://www.limesonline.com/rubrica/cartografie-dellimmaginario>

¹² L. Lo Presti, *Mappe compost. Per una cartografia umanistica dell'ambiente*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *op.cit.*, pp. 74-85.

attanti, processi e pratiche che intrecciano materia fisica, percezioni personali, emozioni e corpi in movimento. Nel loro continuo fluire, riflettono il dinamismo della vita stessa, l'instabilità del mondo. Decostruire le mappe, quindi, non è solo denuncia della loro limitatezza, ma diventa atto creativo: un compost di pensieri da cui germinano nuove forme di conoscenza.¹³

Raccogliendo la sfida lanciata da molte scritture poetiche e critiche, a partire dall'esperienza di Paul Celan e da una forma di eredità riscontrabile nella poesia di lingua tedesca, ma anche italiana e inglese (dove è evidente, solo per citare un nome, la lezione di Seamus Heaney), il progetto ancora in corso nella ricerca che dà vita a questo stesso volume si muove tra due fuochi apparentemente inconciliabili, a formare un paradosso produttivo, che trae ragioni e figure di pensiero da diverse linee teoriche e pratiche di lettura. Da un lato si “prova a mappare ciò che rimanda al mittente ogni gesto cartografico [...]”¹⁴. E ci dispone, come suggerisce Matteo Meschiari, ad accogliere la lezione del geografo quebecchese Luc Bureau: “Fare un salto di paradigma, rovesciare le dialettiche in una specie di abbraccio incondizionato verso il paradosso e il contro-intuitivo”¹⁵. Dall'altro, si rileva e registra ogni traccia, distorta o quasi estinta, delle *Naturformen* (come sostantivo: forme di vita che chiamiamo genericamente natura, movimento terrestre e di chi e cosa la terra abita, scava e stria, erode e compone, costruisce e composta). Si provano a mappare gli spazi dell'azione, intesa come verbo: “formare e formarsi”. Si tentano mappe relazionali in cui agisca il gesto del dare forma (*formen*) alla cosiddetta “natura”, ai suoi luoghi e spazi. E tra queste forze-forme, tra questi vettori relazionali, emerge la poesia in un “Thirdspace”¹⁶ così come espresso da

¹³ Ivi, p. 75.

¹⁴ Così Matteo Meschiari a proposito di *Géographie de la Nuit* di Luc Bureau, in M. Meschiari, *La fabbrica dei mondi. Geografie immaginate e territà*, Piano B edizioni, Prato 2024, p.10.

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ Cfr. E. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford 1996, pp. 10-11.

Soja a proposito dei “real-and-imagined-places [...] as a creative recombination and extension [...] that builds on a First-space perspective that focused on the ‘real’ material world and a Secondspace perspective that interprets this reality through ‘imagined’ representations of spaciality”¹⁷.

2. *Carticità di non-mappabili: Gelände*

Di alcune poesie e dichiarazioni di poetica celaniana si può dire ciò che Stockhammer attribuisce alla mappa, ovvero che siano in grado di “collegare i gesti grafici con i movimenti in un territorio”¹⁸. Numerosi sono infatti i testi-paesaggio, attraversabili e apparentemente mappabili: essi evocano riferimenti cartografici, geodetici, toponomastici. I luoghi sono ora visti da lontano in modo macroscopico, ora attraversati a piedi (se non addirittura “sulle mani”¹⁹) nella loro consistenza geologica, viscosa, molecolare, materica. Ma la figura del territorio non è stabile. Aiuterebbe una terminologia in grado di comprendere la figura di un territorio, terreno, landa, ma anche “zona” che comprenda una prospettiva endo- e stereoscopica in chi scrive, e un modo di essere senziente non gerarchico ma contiguo alla materia del mondo. Si può chiamare in causa Latour²⁰, ma viene da pensare anche al “territorio selvaggio” di Laura Pugno²¹, o alle *Geografie*²², alle *Historiae*²³ di Antonella Anedda.

¹⁷ Ivi, p. 6. Sul dibattito intorno ai paradigmi geografici in letteratura, in particolare sulla produttività dell’approccio di Soja e gli *Spacial Literary Studies* di R. Tally, cfr. I. Manenti, *Paradigmi cartografici e identitari in Elias Canetti e Thomas Bernhard: una prospettiva comparativa*, Tesi di Dottorato, Facoltà di Studi Umanistici, Università degli Studi di Milano 2023-24, pp. 18-65.

¹⁸ R. Stockhammer, *op.cit.*, p. 13.

¹⁹ Cfr. *infra*, paragrafo sulla *Cartopoietica*.

²⁰ . Latour, P. Weibel (a cura di), *op.cit.*

²¹ L. Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottetempo, Milano 2018, in particolare le pp. 88-114.

²² A. Anedda, *Geografie*, Garzanti, Milano 2021.

²³ Ead., *Historiae*, Einaudi, Torino 2018 (penso a *Clima, isole, scorie, Geometrie, Galassie, Geografia*, 1, *Geografia*, 2).

Celan scrive in e su una zona profonda, con strati a densità variabile e “porosi, spugnosi”²⁴, in cui la materia poetica emerge inaspettata da sedimenti organici, anorganici, tutti in relazione con un immaginario che li plasma in figura e ne viene a sua volta plasmato, nel momento della percezione. Tale carticità è satura di senso del luogo e senso del tempo. Ritmo e suono diventano terra e strato, concrezioni, acque di superficie e freatiche. E tutto rifultra attraverso i corpi. La mappatura è dinamica e procede con la poesia: è processo, passo. C’è una linea poetica tedesca contemporanea che costeggia, a bordo e sul bordo delle scritture celaniane, un termine importante: *Gelände*.

Gelände: territorio, areale, landa, zona, in tedesco indica uno spazio indefinito, senza confini e smarginato. Per questo “occupabile” (*besetzbar*), direbbe Celan, che forse per primo usa il termine *Gelände* come zona di devastazione, ma insieme di paradossale genesi²⁵, attraverso le parole e metri capaci di contiguità con fossili, resti, macerie, con la “musica della materia”²⁶. Il dizionario Grimm associa il lemma *Gelände* al latino *colonia*, luogo dove ci si installa (pensiamo alla relazione forte ma anche precaria dell’umanità col proprio ambiente naturale, storico, politico); è una forma di contro-paesaggio, perché non raffigurabile in una immagine, ma testo e contesto dinamico, tessuto connettivo. Si tratta, nella storia e nella geografia delle grandi ere geologiche, come nei testi poetici, di zone “di genesi” – così le intende Peter Waterhouse in un saggio su Celan e Zanzotto degli anni Novanta del secolo scor-

²⁴ P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*. Kritische Ausgabe, a cura di B. Wiedemann e B. Badiou, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, p. 146; tr. it. *Microliti*, a cura di D. Borso, Mondadori, Milano 2020, p. 67: “Le poesie sono formazioni porose: la vita scorre e filtra qui dentro e fuori, imprevedibilmente bizzarra, riconoscibile o in incognito”.

²⁵ Cfr. P. Waterhouse, *Im Genesis Gelände. Ein Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Engeler, Basel 1995; tr. it. *Territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, a cura di C. Miglio, Castelvecchi, Roma 2021; cfr. la prefazione di C. Miglio, *ivi*, pp. 7-14, qui p. 8.

²⁶ Cfr. C. Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022.

so che si può dire abbia creato una tradizione nelle scritture poetiche contemporanee²⁷. Penso a Ulrike Draesner, che di *Gelände* scrive come “territorio indefinito, impervio”, luogo di “incontro estremo delle diverse linee, come istanze fluviali che arrivano nel bacino indeterminato e vitale della foce, della zona umida; zone liminali – *Mund* si dice per i fiumi, bocca assonante con *Rand*, “bordo”. Draesner, nel suo poema *doggerland*, scrive del “Flussnetz der Sprachen von einst”²⁸ (rete fluviale delle lingue di un tempo): condizioni climatiche, arte rupestre con mani che servono per costruire, fare, decorare, narrare, lottare, amare, inventare codici rituali e saluti, canalizzare emozioni. Mani che si stringono in forme di organizzazione sociale e affettiva. Mani di uomini e donne, il loro essere situate, lasciando traccia nel preistorico *Gelände* del *Doggerland*.

Margini, soglie e confini significano conflitto e cambiamento, magia e trascendenza. A partire dal modernismo, sono stati essenziali per il concetto di poesia e letteratura. Se, come in *doggerland*, il margine diventa il centro del discorso, si apre un’ulteriore tensione tra contenuto e performance. Il poema si mette in contatto con la sua liminalità mostrando vuoti (all’inizio) o ristabilendoli (la perdita di lettere), ma anche staccandosi parzialmente – ad esempio nel “nucleo” del testo, nella questione dei dettagli – dalla traccia. Ciò che diventa udibile è uno spazio interiore che sorge solo nel parlare, rivolto “alla natura”, a se stessi come “tu”, a se stessi come “io”.²⁹

²⁷ U. Draesner, *doggerland*, Penguin Verlag, München 2021, p. 160. *Gelände* è immagine poetologica cruciale, non solo per Draesner, ma anche per Peter Waterhouse, che ne individua la genealogia nelle poetiche di Celan e Zanzotto (cfr. P. Waterhouse, *op.cit.*; tale immagine poetologica inoltre andrebbe confrontata con la poetica del *Gelände* di Esther Kinsky, così come l’ha interpretata S. Probst, *Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‘nicht-modernes’ Genre der vielen möglichen Ökologien*, in G. Dürbeck, C. Kanz (a cura di), *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart: Kontroversen, Positionen, Perspektiven*, Metzler, Stuttgart 2020, pp. 281-298. Vedi anche M. Iacovella, *Scrivere attraverso la natura: Schiefen di Esther Kinsky e il nuovo paradigma della soggettività poetica*, in “links. rivista di letteratura e cultura tedesca”, vol. XXIII, 2023, pp. 31-40.

²⁸ “Rete fluviale delle lingue di un tempo”, U. Draesner, *op. cit.*, pp. 159-161. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

²⁹ Ead., *ivi*, p. 160.

E penso anche a Esther Kinsky: la sua idea di *Gelände*, scrive Matteo Iacovella,

comprende le caratteristiche morfologiche di un luogo, le tracce di eventi passati e gli strati culturali che vi sono stati iscritti. Questa prospettiva profonda è evidente [...] ad esempio, nelle osservazioni precise della natura, nella percezione sonora del terreno e in un' esplorazione linguistica che apre le dimensioni scientifiche, antropologiche, storiche e sociali del *Gelände*.³⁰

Tali aspetti sono stati riconosciuti da Peter Waterhouse, che ha descritto l'atto di leggere le poesie di Celan come ingresso e passaggio attraverso un *Genesis-Gelände*³¹: “Wer spricht in dem Gedicht *Matière de Bretagne*? Ich glaube, es ist die Landschaft, die spricht. Aber ist keine vis-à-vis, sondern eine reimende, eine hochzeitliche und kontinuierliche, eine, in welcher nichts verloren geht”³². La mappatura del paesaggio avviene qui nell'invisibile, nel regno dell'udibile (suono e parola).

Tornando a Stockhammer, possiamo allora capire come non sia un caso se la copertina del suo libro riporti proprio una illustrazione di Henry Holiday realizzata per *The Hunting of the Snark* (1876) di Lewis Carroll, e che George Perec faccia riferimento a quella stessa illustrazione in *Espèces d'espaces*³³ per visualizzare l'“incartografabile”. Uno spazio bianco circondato da una cornice che indica solo i quattro punti cardinali indica la “Ocean Chart” in cui la caccia al misterioso Snark si svolge. La poesia – proprio in questo spazio non-cartografabile eppure dicibile, figurabile altrimenti – fa

³⁰ M. Iacovella, *Im Delta-Gelände: Übergänge und Trauer in Esther Kinsky's Hain*, in A. Valtolina, R. Calzoni (a cura di), *Zwischen Störung und Resilienz. Literarische Erkundungen in Moor- und Sumpfgeländen nach 1945*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2025, in corso di stampa.

³¹ P. Waterhouse, *op.cit.*

³² Ivi, p. 12.

³³ G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Parigi 2000, p. 10: “L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble?”.

emergere movimenti, relazioni tra corpi, luoghi, voci e nomi di luoghi, persone, materia. Il paradosso, evidente nella poetica oltre che nella pratica celaniana, è la compresenza di visione stereoscopica ed endoscopica.

3. *Geodesia, geologia, chimica e poetica*

La geodesia è la scienza che misura e mappa la superficie terrestre e studia l'orientamento della terra nello spazio. In matematica, il termine "geodetico" indica il collegamento teoricamente più breve tra due punti su superfici curve: la "linea geodetica" corrisponde all'ortodromo (come nelle traiettorie di volo degli aerei). La carticità della scrittura di Celan può essere pensata anche secondo termini geodetici del suo discorso poetico: *Il meridiano* (*Der Meridian*, 1960), con i suoi corollari di paralleli, tropici, angoli di inclinazione. Il Celan-geodeta convive senza soluzione di continuità col bambino che cerca di toccare la luna con un dito. Del resto, come ricorda Stockhammer³⁴, il punto di partenza di ogni cartografia è proprio la mano del bambino che segue il dito e la propria prospettiva: "Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß"³⁵. Celan prosegue dando voce al paradosso per cui l'incartografabile può in effetti essere poeticamente mappato:

Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und... ich finde etwas! Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart die-

³⁴ R. Stockhammer, *op.cit.*, pp. 59-92.

³⁵ "Con un dito alquanto impreciso, perché irrequieto, cerco tutto questo sulla carta geografica – su una carta geografica per bambini, come subito devo confessare", P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, vol. III, a cura di B. Alleman, S. Reichert in coll. con R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, p. 202; tr. it. (qui lievemente modificata) in P. Celan, *La verità della poesia. "Il meridiano" e altri scritti in prosa*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1983, p. 20.

sen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein. Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.³⁶

I paralleli, i meridiani, i tropici (a cui ci si riferisce qui con il termine ambivalente di *Tropen*, insieme geodetico, ovvero pertinente all'osservazione della terra, e retorico, ovvero inerente all'organizzazione del discorso) possiedono la qualità semiotica del linguaggio: "Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde... einen Meridian"³⁷. Altri termini, come "angolo di inclinazione" (*Neigungswinkel*)³⁸, possono essere associati alla geodesia e al concetto di terra come corpo celeste che si muove con un suo *clinamen* nell'universo. Il concetto matematico di angolo di inclinazione viene utilizzato per descrivere l'inclinazione dell'asse terrestre, che va dal Polo Nord al Polo Sud e passa attraverso la Terra. A intervalli di 24 ore "i giorni diventano bianchi"³⁹. La sua inclinazione determina un movimento della Terra che ruota intorno al suo asse, paragonabile al movimento (e alle fluttuazioni) di una trottola. Proprio queste fluttuazioni contribuiscono alle ere glaciali e ad altri sviluppi climatici, causano un costante spostamento dei tropici e dei circoli polari. Celan conosceva molto bene tali processi ed era un avido lettore di testi di astronomia e geologia (oggi consultabili nel catalogo Mar-

³⁶ "Tutti questi luoghi sono introvabili, essi non esistono; ma io so, adesso soprattutto, so dove dovrebbero esserci, e... qualcosa trovo [...]. Trovo quello che unisce, quello che può avviare il poema all'incontro", *ivi*, p. 202; *tr. it. cit.*, pp. 20-21.

³⁷ "Trovo qualcosa che è – come la lingua – immateriale, ma terreno, terrestre, qualcosa di circolare, che torna su se stesso e interseca – è divertente! – persino i tropici: trovo un *meridiano*", *ivi*, p. 202; *tr. it. cit.*, p. 21.

³⁸ *Ivi*, p. 197.

³⁹ P. Celan, *Microliti*, *cit.*, p. 28; vedi anche *Id.*, *ES GEHT*, in *Id.*, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001 (edizione d'ora in poi citata con la sigla *NKA*), p. 426

bach della sua biblioteca), con interesse insieme scientifico e poetico. Egli pensa quindi in modo astronomico e poetico allo stesso tempo quando scrive: “Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht”⁴⁰. “L’angolo di inclinazione della sua esistenza creaturale”: qui sta il punto di relazione tra un mondo-pianeta visto dallo spazio, intero e fluttuante corpo unico, e la sua materialità, diversificazione terrena. La poesia è il luogo in cui si può dare evidenza geodetica, cartografica alla creaturalità⁴¹. Meridiani e paralleli hanno la consistenza semiotica del linguaggio; l’esistenza creativa di ogni essere umano e la voce che dice “io” nella poesia possono essere immaginati come l’angolo di inclinazione che rivela l’instabilità della terra, il suo nomadismo nello spazio siderale. Ma è proprio questa instabilità a produrre la vita, le stagioni, il clima, che non è mai lo stesso sulla terra.

Il tempo: è il tempo meteorologico del nostro pianeta e il tempo umano delle opere quotidiane fin dai tempi di Esiodo. Celan inserisce il tempo in questa prospettiva e crea qualcosa di diverso, paragonabile ad altre linee geodetiche. La linea geodetica si muove in uno spazio curvo bidimensionale inserito in uno spazio tridimensionale. Nella geo- e crono-grafia⁴² di Celan, la curvatura spazio-temporale è sempre il gesto, l’opera e l’effetto del soggetto scrivente. La sua stessa mano, che segna parole importanti e punti di

⁴⁰ “Codesto Pur-sempre del poema, è chiaro che lo si può ritrovare solo nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l’angolo d’incidenza della sua propria esistenza, della sua condizione creaturale”, P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, vol. III, cit., p. 202; tr. it. in Id., *La verità della poesia*, cit., p. 15.

⁴¹ Importante, in questo ambito, la monografia di M. Giannuzzi, *Il male della natura. Critica della violenza, letteratura, storia naturale*, Mimesis, Milano 2023, che illumina il nesso corpo/ambiente nel pensiero intorno alla creaturalità, nelle sue implicazioni etico-filosofiche e politiche, cruciali anche per Celan.

⁴² S. Zanetti, “Zeitoffen”. *Zur Chronographie Paul Celans*, Fink, München 2006.

interesse nei *marginalia* come negli abbozzi e prime stesure delle poesie, rimane decisiva per questi geo-disegni, che sono anche scene di lettura e scrittura⁴³. Celan traccia le macro- e microstrutture del mondo sulle sue contro-mappe. Esplora le interrelazioni tra corpi terrestri e celesti, entità visibili e invisibili, dalle stelle alla pietra, dalla flora e dalla fauna alle dimensioni atomiche e persino quantistiche, sempre legate all'esperienza storica dell'individuo (servono come archivi di distruzione)⁴⁴. Le sue poesie sono mappature disarticolate dell'esperienza umana, tenute insieme da strutture leggibili in natura. Celan le riconosce come modalità di scrittura e di memoria. La curvatura della superficie terrestre, rappresentata dagli ortodromi⁴⁵, disegna linee e percorsi ulteriori, che possono collegare punti distanti in effetti situati su meridiani diversi. Questo *modus geodeticus* si può riconoscere anche come processo poetico e relazionale nella scrittura celaniana.

Anche in ambito microscopico, chimico e fisico, si possono riconoscere tali connessioni tra strutture esterne-stereoscopiche o interne-microscopiche nelle rappresentazioni della terra. Celan ne è ben consapevole quando, ad esempio, mette in relazione il reticolo spaziale degli atomi che compongono i cristalli con il reticolo linguistico delle sue poesie. “Reticolo spaziale (*Raumgitter*)⁴⁶ – tipo di disposizione dei più piccoli componenti dei cristalli, che presentano una regolarità di ‘distanze’ minime, spazi tra un componente e l'altro, dovuta a fenomeni di ‘curvatura’ (*Krümmung*)”. Ne troviamo traccia negli appunti preparatori del *Meridiano*, in cui Celan collega

⁴³ D. Giuriato, M. Stingelin, S. Zanetti (a cura di), *Schreiben heißt, sich selber lesen. Schreibszenen als Selbstlektüren*, Fink, München 2008.

⁴⁴ Cfr. C. Miglio, *Engführungen. Celans Etho-Poetisches Schreiben “nach” (und Als Teil) Der Natur. Ein Essay*, in “Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik”, vol. IV, 2021, pp. 31-77; Ead., *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022.

⁴⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ortodroma_ITA.svg (ultima consultazione: 7 aprile 2025).

⁴⁶ Cfr. *Kristall. Raumgitter mit Elementarzelle, Gitterkonstanten und Basisvektoren*, consultabile al link <https://www.spektrum.de/lexikon/chemie/kristall/5104> (ultima consultazione: 7 aprile 2025).

reticoli linguistici e spaziali, paesaggi linguistici e strutture della terra e della materia. Tra i libri di chimica, cristallografia, geologia, geodesia attentamente consultati e fittamente annotati da Celan c'è il *Brockhaus Taschenbuch der Geologie – Die Entwicklungsgeschichte der Erde*⁴⁷.

Durante la lettura, Celan sottolinea e annota passaggi come: “Intrusione del magma in stratificazioni speciali”. Sono proprio i processi di emersione metamorfica della materia attraverso stratificazioni diverse, che possono anche essere reversibili, a essere determinanti per la sua mappatura geomorfologica. L'emersione metamorfica non avviene solo tra strati spaziali, ma anche tra tempi diversi, avanti e indietro, e questo accade anche nel testo. Lo spazio si piega e si ripiega come il tempo, e le relazioni che emergono in un ambiente non lineare aprono la possibilità di creare nuove forme sulla superficie della terra, tra i diversi strati delle profondità terrestri⁴⁸. Il linguaggio di Celan presenta spesso una dinamica simile. Anche la sua scrittura colloca parole, suoni, ritmi, resti di nomi e luoghi in una cartografia patemica, secondo strutture che emergono dallo studio degli spazi visibili e invisibili della terra, dalla misurazione e dalla conoscenza della materia.

La materia poetica, con la sua peculiarità nel riorganizzarsi linguisticamente, crea mappe simili a quelle di una geografia fisica, che restituiscono un posto a nomi, persone e luoghi scomparsi, ma anche alla stratigrafia del territorio. Tuttavia, mai ne restituiscono l'integrità. Esse restano scrittura, che descrive e forma nello stesso tempo quello che Waterhouse chiama *Genesis-Gelände* (“terreno”, “territorio”, ma si potrebbe dire anche “zona di genesi”) nel suo saggio su Celan e Andrea Zanzotto: “Zeithöfe, durchatmet umatmet; Das Gedicht involviert die Sprache: es faltet sich; Sprachgitter –

⁴⁷ H. Thomas (a cura di), *Brockhaus Taschenbuch der Geologie – Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie*, Brockhaus, Leipzig 1955, pp. 38-39.

⁴⁸ Ne ho scritto in C. Miglio, *Ricercar per verba*, cit.; v. anche, per le implicazioni etico-politiche di questo discorso, M. Giannuzzi, *Paul Celan e l'uso politico della storia naturale*, in “Studi Germanici”, vol. VIII, 2016, pp. 67-101.

Raumgitter; Gedichte sind Wortlandschaften; Sprachräume; Man muss lernen, die Pausen, die Verzögerungen, die Höfe mitzulesen [...]”⁴⁹.

La peculiarità del linguaggio di Celan elabora quindi una conoscenza geodetica che coglie la superficie del globo e la combina con una conoscenza geologica, chimica e fisica che esplora il rapporto tra strati profondi e superfici. In questo modo egli collega i modelli di relazione tra gli elementi visibili – la superficie e la profondità – e gli elementi invisibili della materia che compongono la terra come corpo fisico e celeste. Numerosi studi documentano le letture scientifiche di Celan⁵⁰. L’obiettivo è capire quanto siano multidimensionali le sue mappature poetiche della terra e perché. Con “terra” si dovrebbe intendere l’intera costituzione materiale della Terra, compreso il suo danneggiamento da parte dell’uomo e da parte dei disastri naturali nel tempo dell’Antropocene, o oltre, in un nuovo tempo di *communitas* organica e inorganica⁵¹. La poesia di Celan può anche essere vista come un tentativo molto precoce, tra anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, di scansionare e mappare la “pelle”⁵² del “mon-

⁴⁹ P. Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di J. Wertheimer, B. Böschstein, H. Schmall, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, p. 110; tr. it.: “Aloni temporali, attraversati da respiro, circondati da respiro. La poesia implica la lingua: si piega; Grata linguistica – Grata spaziale; le poesie sono paesaggi di parole, spazi linguistici; bisogna imparare a leggere anche le pause, i controtempi ritardati, gli aloni: la poesia nascosta nella poesia, in ogni fibra della poesia, in ogni intervallo”.

⁵⁰ Cfr. B. Wiedemann, “In der Blasenammer”. *Paul Celans Physikalische Anreicherungen*, in “Wirkendes Wort”, vol. II, 2018, pp. 267-284.

⁵¹ S. Opperman, S. Iovino (a cura di), *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*, Rowman and Littlefield International, London 2017.

⁵² Cfr. il prospetto sintetico del corposo libro-catalogo B. Latour, P. Weibel (a cura di), *op.cit.* consultabile al link <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/CZ-KZM-2020-prospectus.pdf> (ultima consultazione: 7 aprile 2025). In particolare si veda la definizione di “skin of the Earth”: “At the scale of the usual planetary view, the thin surface of the critical zone is barely visible, it being only a few kilometers up and a few kilometers down at most. It is no more than a varnish, a thin mat, a film, a bio film. And yet, pending the discovery and contact with other worlds, it is the only site that living beings have ever experienced. It is the totality of our limited world. We have to imagine it as a skin, the skin of the Earth, sensitive, complex, ticklish, reactive. That’s where

do” stesso – o, come Celan traduce la parola mondo per la moglie Gisèle: “Monde (de l’Univers)”⁵³ – che ci “diteggia” (nel senso di toccare con le dita e rintoccare un ritmo). Come già sapeva Osip Mandel’stam quando paragonava la *Commedia* dantesca agli strati di roccia la cui purezza è disturbata da inclusioni estranee, gli impasti granulari e le venature laviche indicano una spinta o una catastrofe unica all’origine della forma⁵⁴. La costituzione interna della roccia, che è stata disturbata dal percolare di materia fluida, può essere descritta con una citazione da “Microliti” di Celan:

Mikrolithen sinds, Steinchen, kaum wahrnehmbar, winzige Einsprenglinge im dichten Tuff deiner Existenz – und nun versuchst du, wortarm und vielleicht schon unwiderruflich zum Schweigen verurteilt, sie zusammenzulesen zu Kristallen? Auf Nachschübe scheinst du zu warten – woher sollen die kommen, sag?⁵⁵

4. *Geopoetica e mappe infantili*

Nel 2009 Italiano è stato il primo a proporre la categoria di geopoetica per Celan⁵⁶, riprendendo così un filone di ricerca

we all live – cells, plants, bugs, beasts and people. Various networks of critical zone observatories allow scientists of different disciplines to work together to fathom the originality of this skin and its reactivity to human action” (*ibidem*).

⁵³ P. Celan, G. Celan-Lestrangle, *Correspondance (1951-1970), avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*, a cura di B. Badiou in coll. con E. Celan, Seuil, Paris 2001, pp. 670-671: “Welt / fingert an dir: befrag / ihre Härten, // *De l’univers (Du monde) te tâte de ses doigts: questionne ses dureés*.”

⁵⁴ O. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, il melangolo, Genova 1994, p. 66, p. 71.

⁵⁵ “I microliti sono, pietruzze appena percepibili, lapilli minuscoli nel tufo denso della tua esistenza – e ora tenti, povero di parole e forse già Irrevocabilmente condannato al silenzio, di raccogliarli in cristalli? Rifornimenti sembri attendere – donde dovrebbero venire, di?” P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, cit., Nr. 128.1, p. 74; tr. it. cit., p. 53.

⁵⁶ F. Italiano, *Tra miele e pietra*, cit; cfr. anche M. Marszalek, S. Sasse, *Geopoetiken*, in Ead. (a cura di), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, Kadmos, Berlin 2009, pp. 7-18; S.K. Frank, *Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge*, in M. Marszalek, S. Sasse, *op. cit.*, pp. 19-42.

ancora carsico e inserendolo in un “sapere territoriale” – in una “conscience géographique” – che sottende la complessa dinamica semantica di un testo poetico in cui interagiscono riferimenti alla sfera geologica, ecologica e biologica. Poesie celandiane come *Und mit dem Buch aus Tarussa* (*E con il libro da Tarussa*) ed *Es ist alles anders* (*Tutto è diverso*) dispiegano una carticità in cui la memoria individuale è penetrata nella cartografia referenziale, ma la ha profondamente trasformata e resa multidimensionale. Luoghi scomparsi sono richiamati paradossalmente come assenza, dislocazione, interruzione, buco, abisso, ferita. La scrittura è precisa e si avvale di conoscenze geodetiche, geografiche, topografiche e geomorfologiche. Tuttavia, diventa un modello per “un modo di pensare le connessioni che spera di affrontare e/o ricordare proprio quei luoghi e quelle persone che rischiano di precipitare e distruggersi attraverso ogni schema, compresi quelli geografici”⁵⁷. Forme di localizzabilità sono sempre accennate, e insieme contraddette. Restano sospesi nelle zone evocate come geografiche, per esempio, i nomi dei luoghi la cui localizzazione è problematica se non impossibile. Chi cerca orientamento geografico viene dis-orientato. Ma la questione sta proprio nel cercare nuovi punti di riferimento, trovando meridiani volanti e affettivi, ortodromi del trauma e della memoria; rilevando i tratti di un’altra carticità specifica, “forica” e infantile⁵⁸.

La forica è descritta come il movimento dinamico e performativo degli antichi *periploi* – viaggi narrati o immaginati intorno al mondo senza una destinazione precisa. Nelle mappe disegnate dai bambini, le posizioni sono determinate in base alla propria esperienza, cioè soggettivamente, in uno spazio liscio senza luoghi determinati a priori⁵⁹. Chi segue la *Kinder*

⁵⁷ S. Zanetti, “Orte/Worte. Erde/Rede”, in M. Marszalek, S. Sasse, *op. cit.*, pp. 115-132.

⁵⁸ Cfr. R. Stockhammer, *op. cit.*, p. 75: “Il sistema semantico-sintattico di segni linguistici che rimandano in avanti e indietro, e che assicurano la coerenza delle frasi sulla superficie del testo, può quindi essere generalmente chiamato ‘forica’ (dal gr. *phoreo*: portare)”.

⁵⁹ Ivi, pp. 59-62.

landkarte di Celan cammina sulle mani, cioè a testa in giù. In italiano, la carta geografica è appunto “mappa” e proviene da piccolo fazzoletto, straccetto (mappina); rimanda anche all’immagine di una piccola estensione di terreno: “fazzoletto di terra”, stranamente non passata in altre lingue. I Grimm tuttavia ricordano l’etimologia di *Mappe* come *Handtüchlein*. La parola mappa nel latino classico è rara. Quintiliano la annovera tra gli esempi di *verba peregrina* delle varie province (Instr. or. I, 57)⁶⁰.

Pensiamo a una importante poesia giovanile di Celan, *Schwarze Flocken* (*Neri fiocchi*, 1943), dove traspare anche una prima mappa patemica: “Ein Blatt aus den ukrainischen Halden [...] / im Land, wo der breiteste Strom fließt”: una mappa del dolore e della perdita viene ritessuta, ridisegnata: “Ein Tuch, ein Tüchlein nur Schmal, das ich wahre / nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite / die Enge der Welt, die nie grünt, mein Kind, deinem Kinde!”⁶¹. Nella poesia di Celan, la mappatura della Terra inizia come una mappatura della ristrettezza del mondo su un tessuto. (Qui, non si può fare a meno di pensare alla domanda “Hai un fazzoletto?” con cui si apre il discorso di Herta Müller in occasione della consegna del premio Nobel.⁶²) Mappa infantile è anche la mano propria, dalla quale, come scrive Celan, si può leggere l’orientamento per continuare a camminare, a testa in giù, sovvertendo e disorientando le relazioni. Sviluppando così una “Phorik” che mai può essere pre- o eteromappata, sfuggendo al controllo. Ecco che la mappa bianca presente nella *Caccia allo Snark* di Lewis Carrol prende consistenza, e si ripiega in forma di fazzoletto. La superficie incontaminata del bianco incontra la pressione di una mano che vaga e indaga, tasta e misura l’ampiezza di un fiume e l’angustia patemica del mondo.

⁶⁰ Citato ivi, p. 70.

⁶¹ “Un foglio da ghiaioni ucraini [...] nel paese dove scorre il fiume più largo: [...] un telo, un telo anche piccino, così ch’io serbi / accanto, mentre tu impari a piangere, / l’angustia di un mondo che mai verdeggerà, figlio mio, a tuo figlio!” NKA, cit., p. 19; tr. it. in *La sabbia delle urne*, a cura di D. Borso, cit., p. 33.

⁶² https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/muller-lecture_ty-2.pdf (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

5. *Cartopoietica fluviale*

La carica utopica, a volte atopica, a volte eterotopica, che emana dalle geografie immaginarie intese in questo modo è stata lo spunto per la rubrica “Cartografie dell’immaginario” sulla rivista “Limes”, nata da una conversazione comune su Celan. Il logo della sezione si ispira ai noti versi, più volte citati di Paul Celan: “Komm auf den Händen zu uns, wer mit der Lampe allein ist, Hat nur die Hand, draus zu lesen”⁶³. La mano è considerata una mappa per l’orientamento: nel logo, l’impronta della mano della cartografa è stata interpolata con una carta fisica dell’Europa e integrata come un emblema con la didascalia *Cartografie dell’immaginario*. La prima mappa geopoetica⁶⁴, esposta tra l’altro nel “Padiglione Italia” della Biennale di Venezia nel 2012 e da allora esposta più volte in Italia e all’estero, è dedicata alla “mappatura” sovrapposta e intrecciata di due poesie di Paul Celan: *Und mit dem Buch aus Tarussa*⁶⁵ ed *Es ist alles anders*⁶⁶. Come mostra una lettura filologica dei manoscritti conservati nel Deutsches Literaturarchiv di Marbach am Neckar, i due testi sono strettamente interconnessi, composti per un medesimo ciclo, pensato per chiudere il volume *Die Niemandrose*. Il gesto artistico di sovrascriverli in una unica mappa come strati geologici e toponomastici risponde dunque a una sollecitazione filologica.

L’assenza che, reagendo alla lettura delle due poesie di Celan, si è tentato di mappare, non è metafisica, ma storica-

⁶³ La citazione ricorre nel *Meridiano*, nella poesia *Stimmen (Voci)* e nella poesia *Ricerca* – rispettivamente in *NKA*, cit., p. 95; *GW III*, cit., p. 185; *NKA*, cit., p. 426; tr. it. di *Voci* in P. Celan, *L’antologia italiana*, a cura di D. Borso, Nottetempo, Roma 2020, p. 94: “Vieni sulle mani da noi. / Chi è solo con la lampada, / non ha che la mano da leggere”.

⁶⁴ Cfr. L. Canali, Camilla Miglio, *Paul Celan: carta geopoetica*, Stampa a colori su alluminio spazzolato © Laura Canali, Camilla Miglio, <https://www.limesonline.com/rubriche/cartografie-dell-immaginario/paul-celan-la-mappa-14610136/> (ultima consultazione: 7 aprile 2025).

⁶⁵ *NKA*, cit., pp. 168-171.

⁶⁶ *NKA*, cit., pp. 166-167; cfr. L. Canali, C. Miglio, *Cartographies de l’Imaginaire*, In C. Lévy, B. Westphal, *Géocritique. Etat des lieux. Geocriticism. A Survey*, PULIM, Limoges 2014, pp. 200-214.

mente condizionata dalle distruzioni effettivamente occorse del XX secolo. Un toponimo, perfino il suo suono, può aprire “passaggi” impensabili e diventa così un esperimento di contro-geografia capace di realizzare un inventario di luoghi/reliquie perduti: luoghi dell’oblio anziché luoghi della memoria vengono alla luce. La toponomastica è risemantizzata e i nomi creano “non luoghi nei luoghi”⁶⁷.

Il gesto interpretativo e cartografico si potrebbe descrivere come mappa compost (ante litteram): forme di ibridazione o di accostamento di *geolocated mapping* e *dislocated mapping*⁶⁸. In entrambe le poesie è presente, anche se carsica a tratti, la struttura del “poema fluviale”. In *Und mit dem Buch aus Tarussa* sono nominati i fiumi Tarussa, Oka, Senna; in *Es ist alles anders* l’Elba. Il loro corso è continuamente diffratto, spostato, trascinato da voci, memorie, altri nomi, altri reticoli e nodi. Alcuni luoghi corrispondono alla topografia, altri sono spostati, ricollegati in modo da chiedere alla superficie della mappa di curvarsi. Pertanto, di questa controidrografia la realizzazione cartopoietica dà conto: i fiumi Tarussa (che dà il nome al villaggio – colonia di artisti e scrittori – nel quale aveva soggiornato la poetessa Marina Cvetaeva), Oka (affluente del Tarussa), Senna, Reno e Danubio trovano tutti origine (impossibile, se non in senso patemico) nel Mar Nero (luogo della nostalgia per Celan, ma specchio di figure e voci di esilio, marginalità dell’ecumene: Colchide – antico toponimo e nome con molti significati⁶⁹). Tracce negli appunti e quaderni del 1960: la memoria dei luoghi – leggiamo – è “associativa” (“assoziatives Gedächtnis”). Il pensiero che ne deriva è “produttivo” (“*produktives Denken*”). Esso sposta la memoria in avanti (scrive Celan: “*Antizipation / providen-*

⁶⁷ Si veda R. Stockhammer, *op.cit.*, p. 58; cfr. anche M. de Certeau, *L’invention du quotidien I: Arts de faire*, Union Générale d’Éditions, Paris 1980, p. 190.

⁶⁸ Cfr. L. Lo Presti, *op. cit.*, p. 80 – che rimanda a S. Caquard, è. Olmedo, *Mapping the Skin and the Guts of Stories – A Dialogue between Geolocated and Dilocated Cartographies*, in “Cartographica”, vol. LVII, n. 2, 2022, pp. 127-146.

⁶⁹ Ne ho scritto nel capitolo “Riscrivere l’Est” in C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 25-58, qui pp. 49-52.

tia-prudentia”) attraverso esperienze puntuali di meraviglia e trasalimento improvviso (ancora Celan: “*Aba* – *Erlebnis / Plötzlichkeit*”⁷⁰). Fenomeni del genere nella loro espressività estetica sono possibili solo nella poesia. Toponimi e suoni di parole che si rifrangono in zone di contatto interlinguistico generano associazioni capaci di cambiare il corso del tempo e la disposizione dello spazio. È ciò che accade in queste due poesie. E una mappa artistica può registrare, a suo modo, provvisoriamente, questi movimenti.

Il corso dei fiumi viene deviato da linee gravitazionali che deformano la referenzialità della superficie mappabile. Scorrendo da est verso ovest, le linee vengono risucchiate nello spazio verso nord. Fluiscono nella Senna, o addirittura – nella mappa di Canali – volano nello spazio siderale (“*hinaufgesaugt*”). Le acque sono attratte da parole come *Exil*, *Heimatwaage*, nomi nuovi di costellazioni patemiche. Nella mappatura di *Es ist alles Anders*, che nel quadro di Canali si sovrappone a quella di *Und mit dem Buch aus Tarussa*, il fiume Elba (citato con l’antico e polisemico nome “Alba”) – contrariamente a ogni geografia referenziale – nasce nel Mar Nero, scorre verso nord e sfocia in una dimensione opaca dove cielo e terra sono indistinguibili, e dove tutto diventa sferoide e cuboide (qui si può rintracciare un’altra segnatura del poema di *Tarussa*). Il fiume Oka scorre dal Mar Nero verso nord-est e scompare verso l’*Unzeit*, il non-tempo citato nel testo. Le due poesie sono esse stesse fiumi, le loro parole confluiscono le une nelle altre, a costruire la mappa di flussi e intrecci.

Si tratta di flussi di acqua, ma – coerentemente con quanto si legge nelle poesie – anche di luce. Un fenomeno di rifrazione distorce una linea meridiana trasformandola in una linea di non-terra, “Unland”.

Le parole, gli alfabeti diventano luoghi. “Il cirillico”, viene trasportato “a cavallo oltre la Senna”, ed è mappato a ovest, verso Finisterre, la Bretagna cara a Celan; Buchenwald

⁷⁰ Cfr. P. Celan, *Der Meridian, Vorstufen*, cit., p. 188.

(Bosco dei faggi), toponimo riportato sulla mappa di Canali-Miglio, resta esattamente nella sua corretta ubicazione geografica, presso Weimar, ma si colora del verde evocato dalle “Buchen” della Bucova (terra dei faggi, *Un-land* ormai). La mappa traduce qualche toponimo immaginario ma parlante: in italiano è indicata la “zona dei popoli muti” (nella poesia *Stummvölkerzone*, e non sfugge la traduzione letterale dalle lingue slave del termine *niemec*: *tedesco*, ma anche *muti*); le parole “steppa stelo, Scita” appaiono in una zona ocra e verde che mima una profondità temporale, provando a rappresentare cromaticamente il rapporto tra suolo e sottosuolo.

La lastra di alluminio su cui è stata realizzata l’opera è completamente graffiata, il colore della superficie di questo frammento di mappa europea è irregolare, rugoso, segnato da creste che riprendono e interpolano la traccia delle pieghe e delle linee della mano di Canali. La superficie terrestre si mostra concretamente come pelle di mani segnate dalle linee della vita e del destino, il testo una serie di “nodi” e vettori, nel senso inteso da Federico Italiano che, citando l’antropologo Tim Ingold, ricorda come “ogni legame è un nodo, e quanto più le linee di vita sono intrecciate, tanto maggiore è la densità del nodo. I luoghi, quindi, sono linee nodali, e i fili da cui sono legati sono linee di passaggio”⁷¹.

Il progetto delle mappe geopatemiche e geopoetiche inaugurato da me e Canali nel 2011 intendeva proprio rompere l’illusione rappresentazionale bidimensionale, creare – attraverso un intreccio tra poesia e interpretazione creativa sempre ancorato alle parole e ai testi – una “Störung”, turbamento, disturbo, diffrazione della topografia attraverso la tropo- e topologia. Ma forse non basta. Sta forse qui la particolare importanza del contributo di Prisca Amoroso, che ha mostrato la relazione tra la filosofia di Merleau-Ponty e una cartografia che tenga conto dello “spazio vissuto e la sua relazione con il soggetto”, e della “spazialità di situazione” del soggetto come punto di partenza di ogni mappa che

⁷¹ F. Italiano, *Contro la mappa*, cit., p. 70.

chiami in causa le arti⁷². Anche per questo, dopo più di un decennio torno a interrogarmi su quelle stesse contro-mappe, rilanciando. E cercando ulteriori possibilità di lettura, sempre parziali nell'inesauribile presenza di ciò che Italiano chiama "grumi di intensità"⁷³ in ogni scrittura poetica da cui promani una forte, quanto incoercibile, carticità.

6. Zone

Il caso di Celan è paradigmatico perché ordisce un impossibile *Gitter* (reticolo, griglia, grata): la spazialità di situazione, il *Neigungswinkel* del soggetto terreno e terrestre si sgrana in aperture causate da improvvisi rilanci verso una dimensione ora cosmologica, ora cosmogonica o anche cosmoclasta.

"Zona" deriva dal greco *zoné* (da *zonnunmai*: cingere), a sua volta dal sanscrito *junami* (lat. *iungo*), presente nella cartografia terrestre e cosmologica premoderna, che divide la terra e il cosmo in fasce, zone (abitate da umani – come l'ecumene – o zone climatiche inabitate o inabitabili dall'uomo o dalla vita vegetale o animale). L'elemento importante per l'idea contemporanea di zona critica è che si superi la "global view of the universe" che presuppone sempre un punto di vista stereoscopico, e si immagini la terra, come l'universo stesso, come possibilità di percezione di

heterogeneous portions of the planet's surface, which stretch from the top of the tree canopy to deep underground, encompassing all of the processes that make life possible. Put another way, critical zones put the skin of Gaia. [...] In any case, "zone" emphasizes a different topography, one that challenges and resists established notions of space.⁷⁴

⁷² P. Amoroso, *Inerire allo spazio. Percezione e rappresentazione della spazialità in Maurice Merleau-Ponty*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *op.cit.*, p. 109, p. 112.

⁷³ F. Italiano, *Contro la mappa*, cit., p. 70.

⁷⁴ J. Etelain, *This Planet which is not One; on the Notion of Zone*, in B. Latour, P. Weibel (a cura di), *op.cit.*, pp. 160-163, qui p. 160.

Una geografia differenziale, dunque, quella delle zone, che sviluppa l'idea di interconnessione che già era nella figura di Gaia, ma la priva dell'aura misterica, conferendole una risonanza nello spazio della poesia. Forse è la poesia il luogo ampio e dinamico, in cui mettere a fuoco un mondo non focalizzato sulla singolarità ma sull'interconnessione di fasce porose che si intersecano e comunicano, e legano il letto dei fiumi alle orbite dei pianeti e alle mobili posizioni delle stelle. Penso a Celan che apre *Die Niemandrose* con "ES WAR ERDE IN IHNEN, und / sie gruben. // Sie gruben und gruben, so ging ihr Tag dahin, ihre Nacht"⁷⁵, convocando – in assenza di voce, canto, preghiera, dio e linguaggio – il silenzio, i venti e le tempeste, i mari – in attesa del lento invisibile lavoro del verme, della mano che scava la terra, che comincia a cantare e trovare le parole della relazione e della promessa. Ripenso a Celan, che tra le poesie finali dello stesso volume sembra urlare: "Hinausgekrönt, / hinausgespien in die Nacht. // Bei welchen / Sternen! Lauter / graugeschlagenes Herzhammer-silber. Und / Berenikes Haupthaar, auch hier, – ich flocht, / ich zerflocht, / ich flechte, zerflechte, / ich flechte"⁷⁶, e intreccia gli spazi siderali nei quali è stato "sputato fuori" (ma in questo *katasterismos* ha guadagnato un'aura? Una corona di luce? Una voce? Mani capaci di intrecciare chiome, stelle? Facendo nostro il pensiero associativo ci volgiamo alla *zoné* greca: alla cintura luminosa, alla *coniunctio* che occorre nella poesia "tarusica", di Orione).

E infatti, l'ultima poesia, già citata, *Und mit dem Buch aus Tarussa*, comincia con una congiunzione: "Und". Celan congiunge la scrittura con costellazioni, toponimi, molti idronimi, e li muove in zone intrise di memoria di luoghi

⁷⁵ "C'era terra in loro, e / scavavano. // Scavavano e scavavano, così trascorrevano il loro giorno, la loro notte". P. Celan, *Es war Erde in ihnen*, in *NKA*, cit., p. 119; tr. it. in P. Celan, *L'antologia italiana*, cit., p. 141.

⁷⁶ "Incoronato, sputato fuori, / sputato fuori nella notte. // Presso quali / stelle! Nient'altro / che argento battuto dal cuore, fino al grigio. E / la Chioma di Berenice, anche qui, – l'intrecciavi, / arruffavi, / intreccio, arruffo, / intreccio", P. Celan, *Hinausgekrönt*, in *NKA*, cit., pp. 158-159.

diversi. Improvise si accendono, emergono nella poesia, e poi si oscurano, si inabissano.

Queste poesie hanno una loro carticità di zone critiche che si estendono dalle profondità della Terra allo spazio aperto cosmico (anch'esso spazio e tempo profondo).

Riprendo Latour e Weibel, che porgono alla ricerca un invito: collaborare con le arti.

There is a clear tension between viewing the Earth as a planetary body floating in space and considering such a tiny biofilm from the inside. If this new science is so important, it is because it tries to bridge the gap in between those two scientific worlds: that of the planet and that of the critical zone. [...] it is because these zones are so odd that art is indispensable for giving them a provisional shape.⁷⁷

E infine riprendo un brano che anni fa avevo citato e commentato in un altro libro. Si tratta della lettera di ringraziamento indirizzata da Celan a Edith Hübner, che gli aveva inviato un tappeto della Bessarabia, grata per la bella lettura del poeta ospitata nella sua libreria di Würzburg il 22 luglio 1965. Troviamo parole preziose per capire la riattivazione dei nomi, dei luoghi. Si tratta di un piccolo trattato di poetica criptato, che potremmo immaginare come una personale mappa geo-tessuta:

Bessarabia – cos'è per me? Molto, a causa delle persone che vi hanno vissuto, dell'umanità che rappresenta. Nomi, alcuni a Lei noti, e altri che Le possono diventare noti, dopo: dopo che io li ho portati con me a occidente, come Lei, Gentile Signora, ha fatto col tappeto. // Una volta forse, quando Lei in viaggio verso la Bretagna farà tappa a Parigi o a Moissville – così si chiama il luogo in Normandia dove il Suo dono, il tappeto bessarabico, starà e La attenderà – Le potrò contare e raccontare quei nomi, cercando di farli tornare in vita. *Ego za večer u stepi moldovanskoj* – Una canzone cantata spesso [...] eppure non proprio una canzone – è qualcosa che porta dentro di sé la

⁷⁷ B. Latour, P. Weibel, *Critical Zones*, in Id. (a cura di), *op.cit.*, p. 121.

“Moldowanka”, la porta con un soffio: da Odessa, dall’Armata a Cavallo di Babel’, dal figlio del Rabbino, da Tatar-Bunar. // E non solo. Quei nomi tornano in vita attraverso il Suo tappeto, che ha errato fin qui attraversando – che orrore! – la regione del Warthegau. (Noi, noi di casa in Bucovina, noi, che non amavamo “tutto ciò ch’era rumeno”, anche perché a noi – a noi ebrei – la lingua stessa impediva di amare questo oggetto, la lingua tedesca intendo, noi [quel tipo di tappeto] lo chiamavamo “Kotzen” (vomito). Solo oggi, Gentile Signora, attraverso il Suo dono, poiché tanto con esso si è risvegliato nel mio presente, imparo ad amare [questo tappeto], imparo ad amarlo.⁷⁸

A partire da esperienze di lettura di testi come quelli celaniani, ma sperimentabili nella lettura di autrici contemporanee come Kinsky, Draesner, Marion Poschman, ma già di Rose Ausländer – solo per fare qualche esempio – il nostro progetto in corso cercherà di dare luogo a rappresentazioni dinamiche in cui sarà necessaria l’interazione digitale. Accanto a queste mappe radicalmente “composte”, altre sezioni del progetto “PRIN_GeoLit_Sapienza” cercheranno di far emergere il discorso poetico come parte di una *agency* umana nello specifico territorio richiamato dalla lettera di Celan: la Bucovina e le sue aree limitrofe, che vengono trasformate e trasformano la percezione di chi in esse e con esse vive e scrive (“from air to trees to water to rocks to humans”⁷⁹). Ci sarà bisogno di attente letture e intensi scambi con la tecnologia, ma anche con artiste e artisti figurativi, sonori e digitali. La scommessa è ancora aperta, e non puntiamo a risposte, ma all’apertura di domande. Domande che nel corso di questi due anni hanno attraversato i progetti paralleli sulla *Geografia fisica della letteratura tedesca*⁸⁰ – intendendo il termine fisica non solo come orografia, ma come vera e propria

⁷⁸ Testo citato e commentato in C. Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 52-53; traduzione di chi scrive.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Rimando quindi alle mappe tridimensionali, mobili e cangianti che realizzeremo nello spazio polidimensionale di un ambiente digitale. Saranno accessibili sulla piattaforma www.geolit.it.

esplorazione e mappatura di zone, e sulle *Eco-scritture*, che ci conducono ad attraversare gli strati di pelle del pianeta che – toccata da parole di poeta – si accendono nelle loro zone di piacere e di dolore⁸¹.

⁸¹ Cfr. l'interpretazione della categoria di "zona" dal punto di vista del pensiero femminista, a partire da Luce Irigaray e Gayatri C. Spivak, associando la pluralità delle Earth-zones alle molteplici zone erogene di un corpo (in particolare femminile) in J. Etelain, *op. cit.*, pp. 161-162. Interessante, anche a questo proposito, una lettura erotica di alcuni passaggi di *Es ist alles anders* di Celan, in cui si sovrappone lo spazio geografico e il corpo erogeno ed erotico di una donna risvegliata da mani che "risalgono in fianchi", come dita che passano su una mappa immaginaria.

“Landschaft, die mich erfand”:
il composto come nodo cartografico della
Traum(a)landschaft di Rose Ausländer
Stefania Acciaiola

1. *Paesaggio cantato, paesaggio stratificato: una paradossale cartografia*

Leggendo le poesie di Rose Ausländer risulta subito evidente la centralità del paesaggio, tratto che la poetessa condivide con altri scrittori bucovini del periodo tra le due guerre, sebbene nel suo *corpus* assuma una rilevanza peculiare. Alfred Margul-Sperber, colui che la scoprì, la definisce infatti la “Sappho unserer östlichen Landschaft”¹ e tale impressione emerge chiaramente anche dalla sua antologia di poeti ebrei bucovini di lingua tedesca, *Die Buche*². Quest’ultima si apre proprio con le poesie della nostra autrice, la quale, anche per rappresentatività numerica, risulta tra le figure di spicco della raccolta³. L’antologia costituisce uno “spazio letterario

¹ “Saffo del nostro paesaggio orientale”, A. Margul-Sperber, *Rede über die Dichterin Rose Scherzer-Ausländer*, in H. Braun (a cura di), *Rose Ausländer. Materialien zu Leben und Werk*, Fischer, Frankfurt a. M. 1991, pp. 71-72. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

² G. Gutu, P. Motzan, S. Sienerth (a cura di), *Die Buche. Eine Anthologie deutschsprachiger Judendichtung aus der Bukowina. Zusammenestellt von Alfred Margul Sperber*, IKG Verlag, München 2009.

³ Le poesie di R. Ausländer sono infatti 31, di cui 27 in apertura, mentre quelle di M. Rosenkranz 24, di A. Margul-Sperber 21, di P. Antschel, *alias* Celan, 17 o di A. Kittner 15, per fare solo alcuni esempi. Sul progetto “archeologico” e la ricostruzione degli eventi editoriali dell’antologia, cfr. S. De Lucia, “*Die Buche*”: *il coro invisibile dei poeti ebraico-tedeschi della Bucovina*,

eterotopico”⁴ che inscena al contempo un coro di voci e di punti di vista, un luogo di emersione di visioni della natura e, in quanto “spazio striato”⁵ da pratiche, un “paesaggio letterario e culturale”. Sia in “coro” sia individualmente Ausländer eleva un canto elegiaco, “tra pseudo-referenzialità e assenza”⁶, a un paesaggio sprofondato che si fa paesaggio di parole e della memoria, stratificato e multidimensionale, aprendo il “terzo spazio”⁷ di una topografia “reale ed immaginaria” a un tempo.

Di seguito, traducendo e facendo dialogare la poesia *Bukowina II* con una sua variante inedita (*Trauma*) presente nel *Nachlaß Rose Ausländer* dello Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf e con altre poesie scelte dal suo vastissimo *corpus*, si intende mostrare l'emergenza della stratigrafia della memoria in una rete di composti innovativi che fornisca un esempio di quella “carticità patemica”⁸ definita da Camilla Miglio “paradossale cartografia del non-cartografabile”⁹ inerente non solo alla scrittura di Celan, ma anche a quella di Ausländer, i

in “Annali. Sezione germanica”, vol. XXXII, 2022, pp. 271-292. *Die Buche*, da me marcata e indicizzata, costituisce il prototipo per lo sviluppo di mappe digitali dinamiche interattive che incrocino discorsi e testi non solo letterari, raccolti in un archivio digitale curato e implementato dall'Unità di ricerca “Roma Sapienza” diretta da Camilla Miglio nell'ambito del progetto PRIN 2022 “Per una geografia fisica della letteratura di lingua tedesca”. A tal proposito, cfr. C. Miglio, *Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri. Carticità e “zone” – a partire da Paul Celan*, nel presente volume.

⁴ M. Foucault, *Des espaces autres*, in Id., *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris 1984, pp. 46-49.

⁵ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980.

⁶ C. Miglio, *Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri*, cit., *supra*, p. 24.

⁷ E. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford 1996. Cfr. inoltre R.T. Tally, *Spatiality*, Routledge, London-New York 2013.

⁸ Cfr. R. Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, Fink, München 2007; F. Italiano, *GEO-Introduzione*, in Id., M. Mastronunzio (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Edizioni Unicopli, Milano 2011, pp. 11-22.

⁹ C. Miglio, *Meridiani sghembi, fiumi volanti, creature terrestri*, cit., *supra*, p. 23. Cfr. inoltre F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici. Riconfigurazioni teoriche dello spazio*, Meltemi, Milano 2025 (in particolare i saggi di P. Amoroso, L. Lo Presti e F. Italiano).

quali, non a caso, facevano parte dello stesso gruppo clandestino di lettura e creazione di poesie come forma di resistenza intellettuale durante il periodo del ghetto a Czernowitz.

2. *Lirica della parola e composto innovativo come spazio dell'ancora possibile*

La biografia di Rose Ausländer è caratterizzata dalle traiettorie e dallo spazio di confine. Nata nel 1901 a Czernowitz in Bucovina, estrema provincia orientale dell'impero austro-ungarico, enclave multi-etnica, multiculturale e plurilingue, la poetessa emigra due volte negli USA, sia prima che dopo la Seconda guerra mondiale. Tornata in patria in pieno periodo di persecuzioni per accudire la madre, si rifugia prima in Romania, e, dopo il secondo soggiorno negli Stati Uniti, viaggia per l'Europa e si stabilisce poi definitivamente a Düsseldorf, nella casa di riposo della comunità ebraica “Nelly Sachs”, dove muore nel 1988. Miglio definisce Ausländer come “soggetto nomade”¹⁰, mettendo in rilievo l'intenzionale insistenza della metafora dell’“altalena” (“Schaukel”) nel suo macrotesto poetico a rappresentare proprio quel “movimento di pendolo anticiclico tra est e ovest [...] tra *Heimat* e *Fremde*”¹¹, tra resistenza e rinascita (“Widerstand” e “Wiedergeburt”) dei suoi vettori biografici.

Ripartire dall'uso del composto “Luftschaukel”¹² che compare alla quinta strofa della poesia *Biographische Notiz* (1970)¹³, considerata una sorta di manifesto programmatico

¹⁰ R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, Columbia, New York 1994.

¹¹ C. Miglio, *Mutterland, Muttersprache, nomadische Sprachmütterlichkeit*, in C. Conterno, W. Busch (a cura di), *Weibliche jüdische Stimmen deutscher Lyrik aus der Zeit von Verfolgung und Exil*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, pp. 46-47. Cfr. anche C. Miglio, *Heimat. Una parola-mondo*, in M. Lumachi (a cura di), *Patrie. Territori mentali*, Ed. Un. Orientale, Napoli 2009, pp. 189-202.

¹² Il termine, non a caso, è diventato anche il titolo del romanzo *Atemschaukel* di Herta Müller.

¹³ “Ich rede / von der brennenden Nacht / die gelöscht hat / der Pruth // von Trauerweiden / Blutbuchen / verstummtem Nachtigallsang // vom gelben Stern / auf dem wir / stündlich starben / in der Galgenzeit // nicht über Rosen / red ich // Fliegend / auf einer Luftschaukel / Europa Amerika Europa // ich

tematico e formale, ci permette non solo di entrare nel “laboratorio poetico” di Ausländer, ma anche di fare delle importanti considerazioni intorno al rilievo che assumono tutte le parole composte sia nell’ottica generale della svolta stilistica dell’autrice verso la “ lirica della parola”, sia nel nostro specifico discorso. *Biographische Notiz* si snoda, o meglio oscilla tra due aspetti: il resoconto autobiografico e la ricerca dell’identità esistenziale da un lato e di quella poetica dall’altro, sottolineando il connubio tra arte e vita, tra la necessità di autodefinizione, legata alla crisi personale e alla perdita della patria a causa della Shoah, e di una (ri-)definizione o “ri-territorializzazione”¹⁴ poetica dopo la “de-territorializzazione” fisica e identitaria. Infatti, dopo gli anni di silenzio che seguono la Seconda guerra mondiale e il periodo del rifiuto della madrelingua, divenuta lingua degli aguzzini, con il conseguente passaggio all’inglese come lingua poetica, il 1957 segna la cesura stilistica del ritorno alla composizione in tedesco e il necessario passaggio a un secondo *modus scribendi*, ossia a una lirica più moderna. Quest’ultima è caratterizzata dall’abbandono della rima e della metrica tradizionale e dall’adozione di una lingua essenziale, quasi priva di punteggiatura, imperniata sulla ricerca di una nuova parola poetica e di uno stile consoni alla situazione storica contemporanea. Sebbene i composti innovativi¹⁵, sulla scia della tradizione

wohne nicht / ich lebe” (“Parlo / della notte infuocata / che il Pruth / ha spento // di salici piangenti / di faggi di sangue / del canto d’usignolo ammutolito // della stella gialla / sulla quale noi / morivamo a tutte le ore / ai tempi del patibolo // non di rose / io parlo // Volando / su un’altalena d’aria / Europa America Europa // io non abito / io vivo //”), R. Ausländer, *Gesammelte Werke in 7 Bänden*, vol. IV, *Im Aschenregen / Die Spur deines Namens. Gedichte und Prosa 1976*, a cura di H. Braun, Fischer, Frankfurt a. M. 1984, p. 212. Questa edizione verrà citata di seguito con la sigla GW, seguita dal numero del volume.

¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, F. Italiano, *op. cit.* Le poesie qui considerate appartengono tutte a questa fase.

¹⁵ Sono da intendersi come innovativi sia i composti con catena fonematica nuova sia le parole composte la cui sequenza di fonemi è lessicalizzata, ma assume un nuovo significato. Cfr. A. D’Atena, *I composti innovativi nella poesia di Rose Ausländer*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, a.a. 2003-2004, p. 4. Sul fenomeno linguistico della composizione, cfr. inoltre

lirica tedesca a partire da quella romantica, siano presenti già nella poesia giovanile della poetessa quale mezzo di ampliamento del vocabolario, in questa nuova fase assumono un valore e un significato nuovi. Infatti il composto, nella sua *vis combinatoria*, risulta per sua natura altamente produttivo proprio per la sua economicità, caratteristica che ben si sposa sia con la ricerca di essenzialità linguistica, sia con la necessità di Ausländer di nominare la nuova realtà dopo l’“Accaduto”, per usare la terminologia celaniana¹⁶. Inoltre il composto, con la sua struttura binaria, instaura una relazione semantica inerente al lemma e al contempo un tessuto di connessioni polisemiche all’interno del testo e della coerenza testuale, creando una rete a livello dell’intero *corpus*. Non è certo un caso, quindi, che, sfruttando le loro intrinseche potenzialità linguistiche, i composti costituiscano un tratto saliente della poesia di Ausländer. La loro importanza rientra inoltre nella concezione fortemente processuale e spaziale che la poetessa ha della scrittura, come si evince rispettivamente dalle seguenti dichiarazioni:

Erst stellt sich ein Bedürfnis ein, eine *Unruhe* [...] Und dann kommt plötzlich ein Einfall. [...] Also die erste Fassung entsteht in ein paar Minuten. Dann lasse ich das Gedicht liegen, [...] dann schaue ich es mir wieder an. Entweder ich zerreiße es dann, oder ich arbeite daran weiter, ändere Worte, tausche Worte oder Zeilen aus, manchmal sogar Strophen. [...] Also das Schreiben wird mir dann in der Arbeit zur Qual. [...] Ich habe *keine Ruhe*, bis ich nicht glaube, das Gedicht ist jetzt fertig.¹⁷

G. Köhl, *Die Bedeutung der Sprache in der Lyrik Rose Ausländers*, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1993. Per una panoramica bibliografica su Ausländer, cfr. <https://www.roseauslaender-gesellschaft.de/sekundaerbibliografie.html> (ultima consultazione: 5 maggio 2025) e A. D’Atena, *Il bilinguismo poetico di Rose Ausländer. Studio sulle autotraduzioni*, TORED, Roma 2014.

¹⁶ Cfr. C. Miglio, *Ricerca per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 74.

¹⁷ “Prima si manifesta un bisogno, un’inquietudine [...] E poi improvvisamente arriva un’idea. [...] Quindi la prima versione nasce in pochi minuti. Poi lascio riposare la poesia, [...] poi la rileggo. O la strappo, oppure continuo a lavorarci su, cambio parole, sostituisco parole o versi, a volte persino strofe.

Das Gedicht braucht *Weite, Breite, Tiefe, Resonanz*. Das Gedicht will sprechen, ansprechen, aussprechen, sich aussprechen. Das Gedicht ist *kein Ruheplatz*; ist *ruhelos*, auch das stille Gedicht hat eine Stimme und will so reden, daß viele, wenn möglich alle Menschen es hören. Allein gelassen, schläft es ein, es stirbt nicht – es schläft den Dornröschenschlaf, jeder der es liest, [...] der es liebt, ist der erlösende Prinz, erweckt es. *Es wird immer wieder erweckt*, es hat unzählige Leben.¹⁸

Le due citazioni mostrano una certa natura speculare che lascia emergere il forte dinamismo (“Unruhe”, “keine Ruhe”, “kein Ruheplatz”, “ruhelos”) che caratterizza il laboratorio processuale di scrittura e riscrittura delle poesie di Ausländer, le cui versioni conservate nel *Nachlaß Rose Ausländer* testimoniano le stratificazioni di una ricerca incessante dell’essenzialità stilistica e dell’adeguatezza lessicale, mentre soprattutto dalla terminologia della seconda citazione si evince chiaramente anche una concezione della poesia e della parola come spazio “in cui si può [ancora] respirare”¹⁹.

[...] Quindi scrivere diventa un tormento in questa fase del lavoro. [...] *Non ho pace* finché non credo che la poesia sia finita”, intervista di Paul Assall a Rose Ausländer, *Zeitgenossen*, “*Ich wohne nicht, ich lebe*”, Rose Ausländer, mandata in onda dal Südwestfunk Baden Baden il 1.1.1978 (ore 17-18) sul secondo canale. Cfr. anche il CD: R. Ausländer, *Mutter Sprache, Gedichte*, prodotto dalla Rose-Ausländer-Stiftung 1959/1984 e dal Südwestrundfunk 1978, München 2002 (i corsivi sono di chi scrive).

¹⁸ “La poesia ha bisogno di *ampiezza, larghezza, profondità, risonanza*. La poesia vuole parlare, rivolgersi, pronunciarsi, esprimersi. La poesia *non è un luogo di riposo*; è *inquieta*, anche la poesia più quieta ha una voce e vuole parlare in modo che molti, se possibile tutti, la ascoltino. Lasciata sola, si addormenta, non muore – dorme il sonno della Bella Addormentata, chiunque la legga, [...] chiunque la ami, è il principe azzurro che la risveglia. *Viene risvegliata continuamente*, ha innumerevoli vite.” Si tratta di un’annotazione poetologica inedita. Cfr. R. Ausländer, *Deiner Stimme Schatten. Gedichte, kleine Prosa und Materialien aus dem Nachlaß*, a cura di H. Braun, Fischer, Frankfurt a. M. 2007, p. 61 (i corsivi sono di chi scrive).

¹⁹ Le poesie *Raum II* (“Noch ist Raum / für ein Gedicht // Noch ist das Gedicht / ein Raum // wo man atmen kann”; “C’è ancora spazio / per una poesia // La poesia è ancora / uno spazio / dove si può respirare”) e *Hoffnung IV* (“Mein / aus der Verzweiflung / geborenes Wort // aus der verzweifelten Hoffnung / daß Dichten / noch möglich sei”; “La mia / parola nata / dalla disperazione // dalla disperata speranza / che fare poesia / sia ancora possibile //”) cantano la

Similmente anche in *Alles kann Motiv sein*, altra famosa dichiarazione poetica, la poesia risulta contrassegnata da un dinamico impulso irrefrenabile (“Trieb”) e da un campo lessicale paesaggistico (“Feld”, “Bäume”, “Sterne”), continuamente ripreso e variato sia all’interno del testo in questione che del macrotesto:

Warum ich schreibe?

Weil Wörter mir diktieren: schreib uns. Sie wollen verbunden sein, Verbündete. Wort mit Wort mit Wort. Eine Wortphalanx für, die anderen gegen mich. Ins *Papierfeld* einrücken wollen sie, da soll der *Kampf* ausgefochten werden. [...] Aber Wörter sind keine fügsamen Figuren, mit denen man nach Belieben verfahren kann. [...] Meine *Bäume*, meine *Sterne*, meine Brüder: in diesem Stil rede ich zu ihnen. Sie drehen den Stil um, greifen mich an, zwingen mich, sie hin und her zu schreiben, bis sie glauben, den ihnen gebührenden Platz eingenommen zu haben. [...] *Warum schreibe ich?* Weil ich, *meine Identität suchend*, mit mir deutlicher spreche auf dem wortlosen Bogen. [...] Meine Wörter wollen gebucht werden: Soll und Haben. Du sollst uns haben, sagen sie, wenn du uns ins Buch einträgst. [...] Schreiben ist ein *Trieb*. Der Dichter, der Schriftsteller muß essen, sich bewegen, ruhen, danken, fühlen und schreiben – schreiben, was seine Gedanken und Einbildungskraft ihm vorschreiben. *Warum ich schreibe?* Ich weiß nicht.²⁰

fiducia nel linguaggio e la convinzione che vi sia ancora spazio per la poesia, vista come spazio vitale. Come i composti, anche l’avverbio “noch” condensa in modo evocativo gli eventi storici e rappresenta il corrispettivo temporale di “Raum” (spazio) creando una sorta di cronotopo. Cfr. *infra*. Sul motivo del respiro e dell’aria, fili rossi di molte poesie, cfr. anche *Sprache II* (“Halte mich in deinem Dienst / lebenslang / in dir will ich atmen // [...]”, “Tienimi al tuo servizio / per tutta la vita / in te voglio respirare // [...]”), mentre in *Bitte II* l’impegno linguistico è rivolto alla verità (“Wahrheit / sag mir die Wahrheit // [...] sternweit [...]”; “Verità / dimmi la verità // [...] a distanza stellare”) e riprende in forma variata “Stern”, per cui cfr. anche *infra*. *Sprache II*, *Bitte II* e *Raum II* si trovano rispettivamente in R. Ausländer, *GW IV*, cit., p. 16, p. 29, p. 221, mentre *Hoffnung IV* in Ead., *GW V*, cit., p. 171.

²⁰ “*Perché scrivo?* Perché le parole mi dettano: scrivici. Vogliono essere collegate, alleate. Parola con parola con parola. Una falange di parole a favore, le altre contro di me. Vogliono entrare nel *campo di carta*, lì si deve combattere la *battaglia*. [...] Ma le parole non sono figure docili con cui si può fare a proprio piacimento. [...] *Alberi miei, stelle mie, fratelli miei*: è in questo stile che mi ri-

Tornando a *Biographische Notiz*, oltre alla centralità indiscussa dei composti, intorno a cui, come vedremo, ruotano parallelismi intra- ed extratestuali, la poesia mette in rilievo anche altre strutture portanti della nuova lirica ausländeriana, ossia l'uso della cornice e delle ripetizioni variate, spesso chiastiche (“Ich rede/ [...] nicht über Rosen red ich // [...] ich wohne nicht / ich lebe”), tutti elementi che sottendono alla sua concezione dialogica e musicale del testo poetico, ma che sono presenti anche in prosa (*Alles kann Motiv sein*):

Wasspäter über uns heirenbrach, war *ungereimt*, so alpdruckhaft beklemmend, daß – erst in der Nachwirkung, im nachträglich voll erlittenen Schock – der Reim in die Brüche ging. *Blumenworte welkten*²¹. [...] Das alte Vokabular musste ausgewechselt werden. Die *Sterne* – ich konnte sie auch aus meiner Nachkriegslyrik nicht entfernen – erschienen *in anderer Konstellation*.²²

La tecnica di far riemergere parole poetiche tradizionali “in un'altra costellazione”, ossia in forma sempre nuova, attualizzata e storicizzata, essenziale e al contempo polisemica, rientra nel quadro della fiducia della poetessa nel potere trasformativo della lingua e della sua incessante ricerca di “parole-base” (*Grundworte*) che, ricombinate, possano diventare “parole tra le ri-

volgo a loro. Loro ribaltano lo stile, mi aggrediscono, mi costringono a spostarli avanti e indietro finché non credono di aver preso il posto che spetta loro. [...] *Perché scrivo?* Perché, *alla ricerca della mia identità*, parlo più chiaramente con me stessa sul foglio bianco. [...] Le mie parole vogliono essere registrate: dare e avere. Tu devi averci, dicono, se ci registri nel libro. [...] Scrivere è un *impulso*. Il poeta, lo scrittore deve mangiare, muoversi, riposare, ringraziare, sentire e scrivere – scrivere ciò che i suoi pensieri e la sua immaginazione gli dettano. *Perché scrivo?* Non lo so”, R. Ausländer, *GW III*, cit., p. 284, p. 288.

²¹ Sarebbe interessante sviluppare anche una “mappa” dialogica e dinamica (“Metapherngeflecht”) varcando la soglia del *corpus* di Ausländer, mettendolo in relazione con quelli di altre poetesse bucovine, come Selma Meerbaum-Eisinger e Ilana Shmueli.

²² “Ciò che poi ci piombò addosso era così assurdo e *sliricato*, un incubo così angosciante, che solo in seguito, una volta superato lo shock, la rima andò in frantumi. *Le parole fiorite appassirono*. [...] Fu necessario sostituire il vecchio vocabolario. Le *stelle* – che non potei eliminare neanche dalla mia poesia del dopoguerra – apparvero *in una diversa costellazione*.” R. Ausländer, *GW III*, cit., p. 286.

ghe” (*Zwischenzeilwort*)²³, capaci di rendere conto, ossimoricamente, sia della tragedia personale e collettiva sia dell’amore per la vita umana e il prossimo. Per le ragioni suddette, il “campo”²⁴ letterario per eccellenza di tale capacità poetica dalla doppia tessitura è proprio la parola composta che, in quanto zona di contaminazione porosa e liminale, può essere considerata come nodo²⁵ cartografico e “critical zone”²⁶ nella poesia di Ausländer. Il composto innovativo, infatti, come esemplificato dal lemma “Zwischenzeilwort”, costituisce il paradossale punto d’incontro e aggregazione tra due lessemi che sembrano escludersi a vicenda, neutralizzandone l’antitesi e aprendo uno spazio semantico altro, costitutivo del nuovo *modus operandi* della poetessa.

3. Il paesaggio mentale e il composto come nodo cartografico: Bucovina II e Trauma

Il tessuto della poesia di Ausländer è letteralmente pervaso di elementi paesaggistici. Ben sette poesie del *corpus* fin dai titoli sono esplicitamente dedicate ai paesaggi della Bucovina e della sua città natale, Czernowitz, ma questi sono fortemente presenti anche laddove il riferimento è solo implicito e persino nella prosa, come risulta evidente dal già citato *Alles kann Motiv sein*:

Warum schreibe ich? Vielleicht weil ich in Czernowitz zur Welt kam, weil die Welt in Czernowitz zu mir kam. Jene besondere *Landschaft*. Die besonderen Menschen. Märchen und Mythen lagen in der *Luft*, man atmete sie ein. Das *viersprachige* Czernowitz

²³ Per le “parole base” di Ausländer cfr. G. Köhl, *op. cit.* La poesia *Zwischenzeilwort* riprende intenzionalmente sia il movimento (“Buchstaben-tanz”), sia il lessico spaziale della dichiarazione poetica inedita (cfr. *supra*). Cfr. R. Ausländer, *GW VIII*, cit., p. 191.

²⁴ P. Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1992.

²⁵ F. Italiano, *Contro la mappa. Tracce e nodi della letteratura*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici*, cit., pp. 56-71.

²⁶ B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Cambridge, MIT Press 2020.

war eine musische Stadt, die viele Künstler, Dichter, Kunst-, Literatur- und Philosophieliebhaber beherbergte. [...] Bald stand es für mich fest, daß Lyrik mein Lebenselement war. [...] Es folgte eine Phase verschiedenartiger Versuche in freien und gebundenen Versen, viele gereimt. [...] Auch das Adjektiv spielte noch eine vitale Rolle. [...] Und während wir den Tod erwarteten, wohnten manche von uns in *Traumworten* – unser *traumatisches Heim* in der *Heimatlosigkeit*. *Schreiben war Leben. Überleben.* [...] Meine bevorzugten Themen? Alles – das Eine und das Einzelne. Kosmisches, Zeitkritik, *Landschaften*, Sachen, Menschen, Stimmungen, Sprache – alles kann Motiv sein. Im Sinne gesellschaftlicher Zusammengehörigkeit ist meine Lyrik *engagiert*.²⁷

Le righe di questo scritto poetologico lasciano trasparire da un lato una topografia di “sogno”, un paesaggio ideale e quasi mitizzato, e dall’altro il trauma della persecuzione e del dispatrio, due fili rossi della produzione di Ausländer che solo talvolta oscilla tra questi due poli, mentre più spesso li vede sincreticamente compresenti in un abile gioco di composti. Il suo lascito comprende circa ventimila fogli di manoscritti e dattiloscritti, che documentano il suo “laboratorio poetico” di oltre sessant’anni, e gli originali della sua parte più consistente si trovano presso l’archivio di Düsseldorf²⁸,

²⁷ “Perché scrivo? Forse perché sono venuta al mondo a Czernowitz, perché il mondo mi è venuto incontro a Czernowitz. Quel *paesaggio* speciale. Quelle persone speciali. Fiabe e miti aleggiavano nell’*aria*, lì si respirava. Czernowitz, città *quadrilingue*, era la città delle muse che ospitava molti artisti, poeti, amanti dell’arte, della letteratura e della filosofia. [...] Ben presto mi fu chiaro che la poesia era il mio elemento vitale. [...] Seguì una fase di vari tentativi in versi liberi e legati, molti dei quali in rima. [...] Anche l’aggettivo giocava ancora un ruolo vitale. [...] E mentre aspettavamo la morte, alcuni di noi vivevano in *parole di sogno*: la nostra *casa traumatizzata* nella *mancaanza di patria*. *Scrivere significava vivere. Sopravvivere.* [...] I miei temi preferiti? Tutto: l’uno e il singolo. Elementi cosmici, la critica del tempo, i *paesaggi*, le cose, le persone, gli stati d’animo, il linguaggio: tutto può essere motivo di ispirazione. Nel senso dell’appartenenza sociale, la mia poesia è *impegnata*.” R. Ausländer, *GW III*, cit., pp. 285-288. Con l’eccezione di “engagiert” i corsivi sono di chi scrive.

²⁸ Alla Pädagogische Hochschule Ludwigsburg sono presenti le copie digitalizzate dei testi del lascito e altri di proprietà della Rose-Ausländer-Gesellschaft di Colonia. Ringrazio queste istituzioni per l’accesso ai materiali e Helmut Braun, amministratore del lascito, per i produttivi colloqui e l’autorizzazione a pubblicare le due versioni inedite della poesia oggetto del presente studio.

dove sono conservate diverse versioni di ognuna delle poesie dedicate alla Bucovina e a Czernowitz. Durante lo spoglio di questi materiali, dal reticolo di “stratificazioni genetiche”, che documentano perlopiù cambiamenti lessicali o sintattici all’insegna di un costante processo di riduzione e di continua ricerca di una polivalenza semantica pur nella condensazione, è emersa la poesia che segue, *Trauma*, variante inedita di *Bucovina II*, l’unica del “ciclo” dedicato esplicitamente alla madrepatria a presentare una versione che si discosta così emblematicamente dal testo pubblicato²⁹.

<i>Bukowina II</i>	<i>Trauma</i>
Landschaft die mich erfand	Landschaft die mich erfand
wasserarmig waldhaarig die Heidelbeerhügel honigschwarz	wasserarmig waldhaarig die Heidelbeerhü honigschwarz
Viersprachig verbrüderete Lieder in entzweiter Zeit	Heimat ab gedanktes Gefühl
Aufgelöst strömen die Jahre ans verflossene Ufer	Dank meinem Trauma strömt die gesteinigte Stadt in die verflossene Landschaft

Di seguito si propone una nuova traduzione di *Bukowina II*, mentre l’inedita *Trauma* viene proposta per la prima volta in traduzione italiana³⁰.

²⁹ Di *Bukowina II*, fra manoscritti, dattiloscritti e copie, esistono 25 varianti in tutto, fra cui *Trauma* e versioni con poche variazioni (lessicali e sintattiche), raccolte nella cartellina *Bukowina (Landschaft die mich)* HHI.88.G.1000.209. Cfr. fig. 1, *infra*. *Bukowina II* è l’unica poesia del “ciclo” la cui numerazione non varia rispetto all’edizione completa delle opere Fischer.

³⁰ Le traduzioni sono di chi scrive. Per le altre di *Bukowina II*, cfr. M.E. D’Agostini in R. Ausländer, *Poesie scelte*, a cura di M.E. D’Agostini, B. Sellinger, MUP, Parma 2004, p. 103; S. Golisch in *Terra madre parola*, in “Quaderni di traduzioni”, vol. LXX, 2022, p. 36.

Bucovina II

Paesaggio che mi
inventò

acqueo l'abbraccio
boscosa la chioma
mirtillo le colline
neromiele

Quadrilingui
canti fratelli
in tempi discordi

dissolti
scorrono gli anni
lungo la riva sommersa

Trauma

Paesaggio che mi
inventò

acqueo l'abbraccio
boscosa la chioma
mirtillo le colline
neromiele

la Patria ab-
dicata sensazione

Grazie al mio trauma
scorre la città lapidata
nel sommerso
paesaggio

Entrambe le varianti della poesia constano di quattro strofe e di dodici versi in tutto, ma diversamente distribuiti. Le prime due strofe, rispettivamente di due e quattro versi, rimangono invariate, mentre le ultime due differiscono molto. Da un punto di vista formale, *Trauma* fa uso di una (doppia) cornice, in quanto il lemma “Landschaft” apre e chiude la poesia, così come il termine “trauma” della quarta strofa riprende il titolo, inoltre risulta avere una struttura più simmetrica e regolare, perché composta alternativamente di due distici e due quartine. In *Bucovina II*, invece, la simmetria si concentra verso la fine, in quanto le ultime due strofe sono entrambe delle terzine, nelle quali tuttavia scompaiono i lemmi-cornice, mentre “Landschaft” rimane solo in apertura. In entrambe le varianti il paesaggio viene da subito associato all'*inventio* poetica³¹, alla trasformazione dello spazio percepito in discorso letterario, in paesaggio mentale e di parole (“mindscape”)³². Nella strofa successiva, sebbene condensato, tale paesaggio

³¹ Cfr. il campo semantico “erfinden/erdenken/erdichten” nel Grimm Wörterbuch, consultabile al link: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=E07396> (ultima consultazione: 5 maggio 2025).

³² Cfr. B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, Paris 2007, p. 217.

orografico, grazie ai composti innovativi che collegano lessemi che avvicinano campi semantici apparentemente antitetici, suggerisce l’idea di una zona di contatto e di fusione armonica tra una natura rigogliosa e vitale, ricca di acqua³³, di vegetazione e di frutti, e l’elemento antropico. La strofa si chiude sul terzo composto, “neromiele”, che costituisce ancora una volta (come “wasserarmig” e “waldhaarig”) una “parola-verso” che, proprio in quanto tale e per la sua posizione centrale nel componimento, assume il particolare rilievo di un asse, racchiudendo in sé sia le potenzialità creative, dolci e vitali della madre-terra (“miele”), sia il “nero” delle vicende storiche. A questo punto le due poesie si distinguono. *Trauma* alla terza strofa sembra esplicitare l’aspetto negativo dell’ambivalenza insita in “neromiele”, nominando la perdita della patria, o piuttosto “matria”, con un fortissimo *enjambement* interno alla strofa e al lemma stesso, e, nell’ultima strofa, facendo emergere il trauma della distruzione, sebbene nella preposizione “dank” e nel dinamismo del verbo “scorrere” sussista un “residuo cantabile” positivo, per dirla ancora una volta con Celan. In *Bucovina II*, invece, nella terza strofa sembra ancora prevalere la positività del canto quadrilingue³⁴ “affratellante”, un canto di resistenza, nonostante quei “tempi discordi” in cui si condensa il grumo della storia per poi riversarsi nell’ultima strofa che può comunque lasciare adito a una lettura ambivalente di quegli “anni”. In ogni caso gli unici lemmi che Ausländer ha mantenuto invariati nelle strofe finali delle due poesie sono “strömen” e l’aggettivo polisemico “verflossen”, che, sebbene non si uniscano in un composto, sono comunque di significato ossimorico e creano un effetto simile all’incontro-scontro della parola composta. Il passaggio da *Trauma* a

³³ Nella traduzione si è scelto di rendere “-armig” con “abbraccio” pensando alla forma del corso del fiume Prut. Cfr. il seguente link <https://www.routeyou.com/it-ro/location/view/50618417> (ultima consultazione: 5 maggio 2025).

³⁴ Il quattro è un paradigma ricorrente in Ausländer, in *Bukowina II* il canto quadrilingue all’inizio della terza strofa sembra rivolgersi indietro anche ai quattro “elementi” naturali evocati nei composti della quartina precedente, in cui il paesaggio ha anche una forte connotazione corporea.

Bucovina II segna pertanto la trasformazione della topografia (“Heimat”, “Stadt”, “Landschaft”), ossia del *topos*, in cronotopo³⁵ (“Zeit”, “Jahre”, “Ufer”) come luogo della memoria, mostrando la stratigrafia del trauma che, riemergendo, crea un contro-movimento rispetto a quello rilevato da Pollack:

A questo proposito parlo di *paesaggi contaminati*. Con ciò intendo i paesaggi che furono luoghi di uccisioni di massa, eseguite però di nascosto, al riparo dagli sguardi del mondo, spesso con la massima segretezza. E dopo il massacro i colpevoli compiono tutti gli sforzi immaginabili per cancellarne le tracce. [...] “Imboschire” si dice. Imboschire per mimetizzare, [...] gli *assassini* e i loro aiutanti diventavano *giardinieri e progettisti del paesaggio* [...].³⁶

Volendo ampliare tale lavoro di “mappatura” ricercando ulteriori “tracce mnestiche” in altre poesie esemplificative, notiamo che dalle due varianti prese finora in considerazione si dipanano nodi cartografici che riprendono un fitto tessuto di parole e composti chiave in forma sempre variata creando un alone semantico dinamicamente espandibile nonché una rete dialogica intra- e intertestuale. In *Raréu*, per esempio, da un lato riemergono i lemmi “Landschaft” e “Heimat”, quest’ultima sinteticamente messa in discussione da un punto interrogativo, mentre dall’altro le “colline di mirtillo” (“Heidelbeerhügel”) di *Bukowina II* ricompaiono nello “Himbeerblut”, composto che stavolta varia i mirtilli in lamponi associandoli al sangue delle vittime e, quindi, al paesaggio contaminato. In *Bukowina I* poi lo “Himbeerblut” diventa “Harzblut”, che accosta nuovamente immagini della natura e dello sterminio evocando l’idea dello stillicidio mediante il gocciolio, tratto comune alla resina e al sangue, immagine ulteriormente rafforzata in *Raréu* da “Purpurn der Rauch” e “Dorniger Durst” che accostano il

³⁵ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979. Sulla memoria culturale cfr. A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 2003.

³⁶ M. Pollack, *Kontaminierte Landschaften*, Residenz Verlag, Wien 2014; tr. it. di M. Maggioni, *Paesaggi contaminati*, Keller, Rovereto 2016, p. 26, p. 28.

fumo dei lager alla porpora del mantello, alle spine della corona e alla sete del Crocifisso nonché alle reti di filo spinato e di sofferenza dei campi di sterminio. Tali associazioni ritornano in “Der Atem raucht” per il freddo a cui si allude poco prima o perché annientato dal fumo dei lager, come suggerisce inoltre il composto “Sternverwehn” che rimanda alle stelle (degli ebrei) disperse dal vento di *Bukowina I*, dove il fumo non è solo connotato negativamente, ma ha anche l’aspetto positivo del “fluttuare dell’incenso” che accompagna le preghiere (“Weihrauchwogen”). Infine in *Bukowina I*, che si distingue dalle altre perché mantiene la forma tradizionale della rima, tornano anche i lemmi “Felder”, “Trieb” e “Traum” come in *Alles kann Motiv sein*. Se confrontiamo *Bukowina II*, *Trauma* e *Czernowitz (Geschichte in der Nußschale)* si nota che quest’ultima ripete in forma variata “honigschwarz”, che qui diventa “schwarz-gelb”, riallacciandosi anche a “Sternverwehn” e quindi alle persecuzioni, associazione ulteriormente confermata dalla ripresa del termine “abgedankt” di *Trauma* da un lato (“Im Ghetto: / Gott hat abgedankt // [...]”) ed “entzwei” di *Bukowina II* dall’altro (“Erneutes Fahnenpiel: / Der Hammer schlägt die / Flucht entzwei // Die Sichel mäht die / Zeit zu Heu //”)³⁷, mentre la “città lapidata” (“gesteinigte Stadt”) di *Trauma* qui viene rievocata per assonanza mediante il prefisso “ge-”, ma con la connotazione positiva della “città a gradini” (“Gestufte Stadt”). Tali caratteristiche positive della “Heimat”, lemma che ricompare esplicitamente al verso finale di *Bukowina IV*, riemergono anche in ulteriori complessi lemmatici e semantici facilmente ricollegabili a quelli summenzionati (“wasserarmig”, “waldhaarig”, viersprachig verbrüderete Lieder”) che costituiscono fili rossi continuamente variati, ossia la verde Bucovina di *Bukowina III* (“Grüne Mutter / Bukowina / [...] Der Karpatenrücken / väterlich //”) con le sue quattro lingue

³⁷ “Nuovo gioco di bandiere: / Il martello spacca la / fuga in due // La falce taglia il / tempo come fieno //”. Un’altra ripresa lessicale assonante nella poesia è “Schachspiel – Fahnenpiel”, mentre “Siebenmeilenstiefel” ricorda il fiabesco “Dornröschenschlaf” della dichiarazione poetica inedita (cfr. *supra*) e gli “Stiefel” di *Dennoch Rosen*.

che diventano composti (rispettivamente “Viersprachenlieder” in *Bukowina III*, “Pruthsprache”, “Weidengespräche” e “Viersprachenklang” in *Czernowitz*, “Vierliederland” in *Bukowina IV*) e con la sua “pacifica città collinare” (“Friedliche Hügelstadt”) di *Czernowitz vor dem Zweiten Weltkrieg* che “respirava felice” almeno prima che scoppiasse la guerra (“Bis Bomben fielen”), quando poi il paesaggio risulta invece piuttosto caratterizzato da “Trauerweiden” e “Blutbuchen” (*Biographische Notiz*). Anche sconfinando dalle poesie più dichiaratamente legate alla madrepatria si ritrovano continuamente i fili di una trama e un ordito poetici che intrecciano *levitas* e *gravitas*, come nei composti “Luftschaukel” e “Galgenzeit” (*Biographische Notiz*), “Baumzeit” e “Stacheldrahtzeit” (*Aprilwind*), o in immagini a contrasto: “Ich vergesse nicht / daß Stiefel / den Regenbogen zertraten / daß sie sich rüsteten / uns zu verwandeln in / Feuerrosen Feuerfalter Feuerschwingen //”³⁸ (*Dennoch Rosen*). E si potrebbe continuare a tessere l’intreccio senza fine di queste molteplici connessioni reticolari. Comunque, quello che emerge da questa rizomatica cartografia, caratterizzata dall’infinita variazione sul tema dei composti, è la doppia tessitura insita nel suo canto elegiaco³⁹ a distanza: il rimpianto per spazi e tempi perduti a causa degli eventi storici traumatici che vanno ricordati, ma, al contempo, anche un’instancabile celebrazione della vita e della speranza. A disegnare la mappa della memoria di *Ausländer* è un atto rifondativo che iscrive nella parola la nuova “matria” e eleva la poesia a nuovo spazio di risurrezione: “Mein Vaterland ist tot / sie haben es begraben / im Feuer // Ich lebe / in meinem Mutterland / Wort //”⁴⁰.

³⁸ “Non dimentico / che gli stivali / calpestarono l’arcobaleno / che si prepararono / a trasformarci in / rose di fuoco farfalle di fuoco ali di fuoco //”.

³⁹ Cfr. per esempio K. Weissenberger, *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Francke, Bern-München 1969.

⁴⁰ R. *Ausländer*, *GW V*, cit., p. 98 (“La mia patria è morta / l’hanno sepolta / nel fuoco // Io vivo / nella mia matria / la parola//”). Per *Czernowitz* (*Geschichte in der Nußschale*), *Bukowina I* e *Raréu*, cfr. Ead., *GW II*, cit., p. 16, p. 21; per *Bukowina II* e *III*, cfr. Ead., *GW IV*, cit., p. 72, p. 130; per *Aprilwind*, *Czernowitz*, *Bukowina IV* e *Czernowitz vor dem Zweiten Weltkrieg*, cfr. Ead., *GW VI*, cit., p. 47, pp. 346-348; per *Dennoch Rosen*, cfr. Ead., *GW VII*, cit., p. 261.

En klandt mich

BUKOWINA II

**Landschaft die mich
erfand**

**wasserarmig
waldhaarig
die Heidelbeerhügel
honigschwarz**

**Viersprachig
verbrüderte Lieder
in verzwickter Zeit**

**Aufgelöst
strömen die Jahre
ans verfllossene Ufer**

Rose Ausländer

*Variante
zu Bukowina II
(wirdet stach ab)*

TRAUMA

**Landschaft die mich
erfand**

**wasserarmig
waldhaarig
die Heidelbeerhügel
honigschwarz**

**Heimat ab
gedanktes Gefühl**

**Dank meinem Trauma
strömt die gesteignete Stadt
in die verfllossene
Landschaft**

Rose Ausländer

Fig. 1.



Miniere e cantieri come laboratorio di scrittura.
La geoantropologia di Franz Fühmann
Elena Agazzi

Franz Fühmann, nato a Rochlitz an der Iser (oggi Rožnnice nad Jizerou in Cecoslovacchia) nel 1922 e morto a Berlino Est nel 1984, è indubbiamente uno dei più importanti scrittori della ex-DDR e, in generale, della letteratura tedesca del Secondo dopoguerra. Risulterebbe riduttivo definirlo semplicemente “uno scrittore” perché, oltre che di un poeta, autore di libri per l’infanzia e saggista, il suo profilo è quello di un *Nachererzähler* e *Nachdichter*. Fühmann ha raccontato, infatti, con parole proprie miti, leggende, fiabe, trascendendo le categorie spaziali e temporali, pur includendo in molti casi, nella narrazione, la propria esperienza personale: ciò risulta particolarmente evidente nell’opera in prosa *Im Berg* (Nella montagna, 1983)¹. La prospettiva che emerge da questo progetto, sviluppatosi all’inizio degli anni ’70 con la decisione di affrontare la discesa nelle miniere di rame nello Nordharzrand, è sostenuta da percezioni fisiche e psichiche che includono lo *ICH* (io), oltre che il *WIR* (noi) collettivo e contravviene da un punto di vista narrativo al formato previsto dal Partito Socialista Unificato di Germania (SED) in relazione alle disposizioni del *Bitterfelder Weg* di oltre un decennio prima. Infatti, chiedendo a scrittori e

¹ Cfr. in particolare S. Krause, *Topographien des Unvollendbaren: Franz Fühmanns intertextuelles Schreiben und das Bergwerk*, Winter, Heidelberg 2009. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

artisti di legittimarsi come rappresentanti del Realismo socialista nel ruolo di *Kulturschaffende* (operatori culturali), come Walter Ulbricht li definì in un discorso del 1959 in veste di segretario generale del SED durante la conferenza tenutasi nell'aprile di quell'anno a Bitterfeld, fu data loro indicazione di vivere a stretto contatto con i lavoratori delle fabbriche e delle miniere, deponendo le vesti di "intellettuali", così da poter descrivere in modo il più possibile oggettivo, ma anche partecipato e ottimista, l'operosa realtà del proletariato. Si trattava, in altre parole, di uscire dal proprio studio e dal proprio atelier, di condividere "tra compagni lavoratori" la quotidianità e di documentare la fatica di quanti contribuivano materialmente e con il sudore della fronte al progresso economico della Repubblica Democratica Tedesca.

Quando Fühmann decise di calarsi a più riprese, tra il 1974 e il 1976, nelle miniere di potassio e di rame di Sangerhausen e Sondershausen, presenti nel circondario di Mansfeld, si era spasmodicamente documentato sulla stratigrafia del terreno della zona, aveva consultato il manuale dei termini tecnici che riguardano il lavoro della miniera, aveva raccolto incisioni raffiguranti i paesaggi circostanti e letto cronache sulla storia locale. Era nota la sua predilezione per scrittori romantici tedeschi, tra cui Novalis, Ludwig Tieck e Johann Peter Hebel, che avevano celebrato la magia della montagna e delle sue miniere, e E.T.A. Hoffmann, maestro in questa ambientazione con *Die Bergwerke zu Falun* (*Le miniere di Falun*, 1819).

A quest'epoca, lo scrittore aveva al suo attivo già alcuni lavori lirici composti tra la fine degli anni '40 e i primi anni '60, i "racconti di guerra" (1955-1958), opere per l'infanzia e *Nacherzählungen* (tra le quali spicca quella del *Nibelungenlied* – Il canto dei Nibelunghi, del 1971) e del *Prometheus* (Prometeo) insieme con la *Titaneschlacht* (La battaglia dei Titani, 1974). Aveva redatto anche un'opera in prosa scaturita dal viaggio intrapreso in Ungheria nel 1968, *Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens* (Ventidue giorni o La metà della vita, 1973).

Se, da una parte, la puntuale preparazione tecnico-scientifica e geofisica sul territorio era conforme al compito assegnato, dall'altra, la sua frequentazione della letteratura romantica, insieme con quella altrettanto apprezzata dallo scrittore degli autori espressionisti e dei rappresentanti del Realismo magico, era considerata nemica del Realismo socialista. Tuttavia, come ha ricordato Guglielmo Gabbiadini nella prefazione a una raccolta di saggi di Fühmann su E.T.A. Hoffmann, commentando il diffuso interesse per il Romanticismo da parte degli scrittori della DDR dagli anni '60 in poi,

a condividere e perorare nella dimensione della *Öffentlichkeit* le istanze di questa posizione contestativa era stato anzitutto un gruppo di scrittori della DDR che, a partire dagli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, al romanticismo aveva dedicato o stava dedicando crescente attenzione. [...] Con opere come *Das wirkliche Blau* (Il blu reale, 1967) e *Die Reisebegegnung* (L'incontro di viaggio, 1973), Anna Seghers (1900-1983) dava voce [...] alla convinzione che la "realtà" tanto invocata dai teorici del realismo socialista non potesse coincidere soltanto con "ciò che è brutalmente effettuale" ("das Derb-Wirkliche"), con "ciò che è visibile ed afferrabile" ("das Sichtbare und Greifbare"), sostenendo piuttosto che "ciò che la gente comunemente ritiene pura fantasia, può talvolta contenere una porzione di realtà ben concreta".²

1. *Stratigrafie librerie, profondità testuali*

Prima di compiere una sintetica ricognizione del processo di costruzione del progetto relativo alla redazione di *Im Berg*, che è stato abbondantemente commentato dalla critica da vari punti di vista, è opportuno spendere qualche parola sulla biblioteca di Fühmann, ora parte integrante della Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Fühmann, grazie alla possibilità di transitare a Ovest

² G. Gabbiadini, "Il mio ETAH". *Franz Fühmann interprete di E.T.A. Hoffmann. Introduzione*, in F. Fühmann, *E.T.A. Hoffmann e l'eredità del Romanticismo. Saggi critici e discorsi*, a cura di G. Gabbiadini, Campanotto, Pasion di Prato 2013, pp. 7-30, qui p. 10.

con permessi speciali e con l'ausilio di alcune influenti conoscenze personali, ebbe il privilegio di poter raccogliere anche opere e documenti che, in altre circostanze, avrebbero potuto essere sequestrati dalle autorità, sulla base dell'articolo 219 del Codice penale della DDR. Questo prevedeva una punizione per chi fosse in possesso (o distribuisse) materiale proveniente dall'Occidente. La biblioteca dello scrittore non è dotata, quindi, solo di pubblicazioni provenienti dal bacino editoriale del blocco sovietico, ma anche di un abbondante numero di opere definibili come "letteratura internazionale". La biblioteca di Fühmann consta di circa 13.000 volumi, cui si devono aggiungere un imponente *Zettelkatalog* (schedario) fornito di 4200 schede minuziosamente appuntate e alcuni altri materiali che, apparentemente secondari, ne sono invece parte integrante: biglietti, cartoline, fotografie, planimetrie, cartine e mappe. Oltre agli utili taccuini, poi, il gigantesco collage composto dallo scrittore per tracciare, tramite un principio di associazione analogico-tematica tra fotografie, disegni e ritagli di giornale, un percorso iconologico che potesse fungere da ideale "filo di Arianna" della fantasia: un viatico, dunque, per l'oscuro labirinto del sottosuolo. Questo materiale ausiliario era inteso come uno strumentario creativo per potersi dissociare da una descrizione realistica e documentaria dell'esperienza quotidiana a fianco dei minatori e per procedere in modo autonomo nella costruzione narrativa. La mappatura per immagini forniva un mezzo, inoltre, per produrre un'osmosi con le percezioni sensoriali e le riflessioni che Fühmann avrebbe sviluppato nella miniera, accompagnandosi a un proliferare di visioni oniriche correlabili alle fantasie maturate sui testi letterari. Non stupisce che nella biblioteca di Fühmann si trovino le opere di Freud e che lo scrittore abbia voluto curare l'edizione di *Trauer und Melancholie* (*Lutto e melanconia*) del padre della psicoanalisi, redigendo un saggio dal titolo *Zu Sigmund Freud. Aufzeichnungen eines Gesprächs*³. Accanto a un abbondante nu-

³ F. Fühmann, *Zu Sigmund Freud. Aufzeichnungen eines Gesprächs*, in S. Freud, *Trauer und Melancholie*, a cura di F. Fühmann, Volk und Welt, Berlin 1982, pp. 204-226.

mero di testi di psicologia e psicoanalisi, di letteratura primaria e critica che concernono autori precedenti al XX secolo fino a quelli contemporanei, di antologie liriche e in prosa, di opere autografate da vari scrittori amici di Fühmann, di testi di storia della medicina, sociologia, filosofia, di storia della religione, di opere per l'infanzia e di saggi sui miti e sulle leggende popolari, troviamo trattati di geologia e mineralogia e testi dedicati ai miti nordici riferiti alla montagna. Per esempio, l'opera del 1669 di Johannes Praetorius intitolata *Blockes-Berges Verrichtung* (Il compimento del rito della montagna del Blockes)⁴.

Delle 18 sezioni in cui è stata suddivisa la biblioteca, tre sono, dunque, fondamentali per ricostruire gli interessi "geofisici" dello scrittore: la n.14, dedicata alla cultura mineraria, la n. 15, dedicata alla geografia e la n. 16, dedicata alla tecnica e alle scienze naturali⁵. Il fascicolo che è stato dedicato nel 2014 alla biblioteca e al laboratorio letterario di Fühmann da alcuni studiosi che hanno collaborato all'aggregazione del lascito librario e documentale dello scrittore, prima diviso tra la sua abitazione di una piccola località del Brandenburgo, Märkisch Buchholz, il magazzino e l'abitazione allo Strausberger Platz di Berlino, evoca nel titolo della pubblicazione la metafora usata per definire la stratificazione storica della biblioteca di Fühmann, cioè quella del *Bergwerk* ("miniera"):

Ein Bergwerk war etwas historisch Gewordnes, nicht nach Willkür irgendwelcher Begründer, sondern nach seinem Angelegtsein, es mußte so wachsen, wie das Flöz lief – nun, das

⁴ J. Praetorius, *Blockes-Berges Verrichtung*. Facsimile dell'edizione originale del 1669, Leipzig 1968 (nel volume, Fühmann ha inserito un ritaglio di giornale con due incisioni: lo *Hexensabbath* di Cock, XVI sec., ispirato a Brueghel e *Hexen, die sich auf eine Reise zum Blocksberg vorbereiten* di Adrianus Hubertus, XVII secolo).

⁵ Il saggio che si confronta più dettagliatamente con l'organizzazione e la razionalizzazione della biblioteca di Fühmann è quello di V. Scharnefsky, "Er hat viel Bücher und Obst geschleppt". *Die Arbeitsbibliothek Franz Fühmanns in den Historischen Sammlungen der Zentral- und Landesbibliothek Berlin*, in F. Fühmann, *Literarisches Bergwerk. Arbeitswelt und Bibliothek Franz Fühmanns*, a cura di R. Berbig, S. Krause e V. Scharnefsky, Zentral- und Landesbibliothek Berlin, Berlin 2014, pp. 13-23.

wußte doch jedermann, und auch ich hatte es gewußt, allein jetzt erst begriff ich zugleich, daß auch die Literatur etwas solcherart historisch Gewordnes und eben auch Angelegtes darstellte, Angelegtes, nicht der Willkür Entsprungenes, in ihrer Gänze wie im Individuellen –: sie war doch auch etwas mit Schächten und Stollen und Querschlägen und Fahrten und verbrochenen Strecken, und ein Feld darin hieß “Romantik” und eine Strecke “E. T. A. Hoffmann”, und die nächste Generation setzte da fort, wo die vor ihr aufgehört hatte, oder das Flöz hatte sich verworfen, und sie begann im Unbekannten. – Ich erfuhr dies Bild wie ein Entrückter; [...] und kroch wieder auf dem Hartgummiband den Lichtern der Grubenlampen entgegen, und wenn ich gewiß auch damals schon fühlte, daß in dem neugewonnenen Bild der Literatur als eines Bergwerks nicht alles aufging und aufgehen konnte, so traf es doch das Wesentliche und traf es so überwältigend, daß ich mit einem Schlag keine Angst vor der Frage des Brigadiers nach meiner jetzigen Arbeit mehr hatte.⁶

In questo momento epifanico dell’esperienza dell’autore, la dimensione della letteratura e della miniera paiono improvvisamente equivalersi. Ma non si tratta solo di que-

⁶ “Una miniera era qualcosa di storicamente ordinato, non secondo l’arbitrio di qualche fondatore, ma secondo la sua disposizione, doveva crescere così come si sviluppava progressivamente il filone – beh, questo lo sapevano tutti, e lo sapevo anch’io, ma solo ora mi rendevo conto che anche la letteratura rappresentava qualcosa di storicamente ordinato e che anch’essa era disposta in questo modo; era disposta e non era un risultato dell’arbitrio, nella sua interezza come nella sua singolarità –: era anche qualcosa con pozzi e gallerie e passaggi trasversali e unità e percorsi interrotti, e un ambito di questa era chiamato ‘Romanticismo’ e un percorso ‘E. T. A. Hoffmann’. La generazione successiva continuava dove quella precedente si era interrotta, o dove il filone si era esaurito e ricominciava nell’ignoto. – Ho vissuto questa immagine come un’estasi [...] e ho strisciato di nuovo sul duro nastro di gomma verso le luci delle lampade dei minatori, anche se certamente sentivo già allora che non tutto era, e non poteva essere espresso, nell’immagine appena acquisita della letteratura come miniera; tuttavia, essa coglieva l’essenziale e lo coglieva in modo così prepotente che all’improvviso non avevo più paura della domanda del brigadiere sul mio lavoro attuale”, F. Fühmann, *Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß*, a cura di I. Prignitz, Hinstorff, Rostock 1993, p. 80. Cit. anche da R. Berbig e S. Krause in *Literarisches Bergwerk. Franz Fühmanns Arbeitswelt und Bibliothek. Einleitung*, in F. Fühmann, *Literarisches Bergwerk*, cit., pp. 7-12, qui p. 9.

sto. L'associazione tra la miniera e la biblioteca deriva dalla combinazione tra l'azione di scavo tramite trivellazione (*Tiefbohrung*) da una parte, possibile grazie a un accumulo di materiale geologico e, dall'altra, la stratificazione del patrimonio librario nella biblioteca e lo scavo intrapreso alla ricerca di nuove idee nell'ambito del lavoro intellettuale. Qui, la modalità "aptica" assume un ruolo centrale e giustifica anche la stretta correlazione tra creazione del collage in quanto mappatura per immagini e la redazione del testo letterario. La procedura di costruzione del testo non è, infatti, solo mentale, ma anche decisamente materica, come testimoniano i *Klebetyposkripten* (adesivi dattilografici) che caratterizzano le pagine battute a macchina dallo scrittore e poi modificate grazie alla sovrapposizione di alcune striscio-line di carta contenenti un nuovo passaggio del lavoro. Come ha osservato Sergej Rickenbacher, che ha dedicato un saggio specifico su questo procedimento,

[w]ährend aus bildungsbürgerlicher Sicht das Schneiden von Texten die Autorität der Schriftsteller*in, die Bedeutung von Schrift auf Papier sowie den Ausgangs- und Referenzpunkt der Literatur bedrohte, war dasselbe Verfahren aus sozialistischer Perspektive eine willkommene Annäherung der Literatur ans Handwerk, mit der Papiermaschine sogar an die Industrieproduktion. Nutzte die künstlerische Avantgarde der ersten Jahrhunderthälfte collagierende Verfahren und gefundene Objekte als Abgrenzung gegen den elitär verstandenen Kunstbegriff des Bürgertums, war spätestens in der DDR und ihrer kulturpolitischen Doktrin des Bitterfelder Weges die Annäherung von Künstler*innen und Arbeiter*innen eine politische Forderung.⁷

⁷ "Se dal punto di vista di una borghesia colta, il taglio dei testi minacciava l'autorità di scrittori e scrittrici, così come il significato della scrittura su carta e il punto di partenza e di riferimento della letteratura, dal punto di vista socialista lo stesso processo rappresentava un gradito avvicinamento della letteratura all'artigianato e, tramite il lavoro effettuato dalla cartiera, persino alla produzione industriale. Mentre le avanguardie artistiche della prima metà del secolo utilizzavano i processi di collage e gli oggetti trovati come demarcazione contro il concetto elitario di arte della borghesia, il riavvicinamento tra artisti e operai era, al più tardi, un'esigenza politica nella DDR e

Il lavoro di collage operato da Fühmann consiste tanto in una scomposizione e ricomposizione di testi scritti personalmente, quanto in un'integrazione di ritagli di giornale e di altri materiali negli appunti delle sue agende tascabili; così facendo, egli otteneva un composto culturale correlato alla sfera pubblica, controllata dalla censura, e alla riflessione privata⁸.

2. *Trivellazioni, operazioni di scavo interiore*

È indubbio che Fühmann abbia deciso, già dalla metà degli anni '60, di deviare dai binari delle prescrizioni impartite dalla cultura di Stato con il programma del *Bitterfelder Weg*, ma che allo stesso tempo si sia ampiamente interrogato sull'"utilità della letteratura per la vita", dovendo contemporaneamente fare i conti con la censura, assai ostile nei confronti del dubbio esistenziale. Questo pervicace *Eindringen* (introdursi, penetrare) in tempi e luoghi in cui non era lecito esibire l'intima attività di una coscienza individuale si sposa perfettamente con l'attività mineraria della *Tiefbohrung*, su cui Fühmann si era documentato in modo puntuale dal punto di vista ingegneristico attraverso lo studio della geologia e della struttura delle miniere⁹. Tuttavia, lo scrittore non si

nella dottrina politico-culturale del *Bitterfelder Weg*", S. Rickenbacher, *Franz Fühmanns Klebetyposkripte. Zur Verbindung proletarischer und künstlerischer Arbeit in der DDR mittels Beschreibens und Zerschneiden von Schriftträgern*, in M. Bartelmus, Y. Mohagheghi, S. Rickenbacher (a cura di), *Ressource "Schriftträger". Materielle Praktiken der Literatur zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit*, transcript, Bielefeld 2023, pp. 123-140, qui p. 125.

⁸ R. Berbig, *DDR-Demontage mit Schere und Stift. Zeitungsausschnitte in Franz Fühmanns Taschenkalendern*, in Id. (a cura di), *Auslaufmodell "DDR-Literatur". Essays und Dokumente*, Links, Berlin 2018, pp. 164-176, qui p. 167.

⁹ Le carte 38/8, 38/9 e 38/11 del suo materiale preparatorio, depositate presso l'*Akademie der Künste* di Berlino, testimoniano gli studi "tecnici" di Fühmann sulla stratigrafia del terreno nella regione di Mansfeld; i documenti contengono anche un manuale di termini tecnici utilizzati nell'estrazione del rame e della potassa, il manuale per i minatori e testi introduttivi al lavoro in miniera, numerose riproduzioni di incisioni che mostrano i paesaggi della regione e appunti tratti da libri di storia locale e articoli sull'estrazione e la chiusura delle miniere.

accontentava di questo. Leggiamo per esempio un passo che apre il VI capitolo di *Im Berg*:

Heute, da ich dies schreibe, weiß ich, daß das Bergwerk ein gutes Modell für jeden Prozess eines *Eindringens* in unbekannte Bezirke ist; damals begann ich es zu erfahren, in jähren und jäh wieder innehaltenden Schüben. *Man dringt ein*, wo etwas lockt, aber Lockendes muß sich ja zuerst zeigen. Es braucht dies nicht in einer Gestalt zu geschehen, die sich sofort als nutzbringend dartut; es genügt, wenn ein Geheimnis lockt, so steht etwa in einer belebten Straße ein scheinbar unbewohntes Haus da, mit seltsam öden und doch stets blanken Fenstern, und das Rätsel des Dahinter – oder eine Höhle im Fels[en], eine Spalte im Erdreich, und das Rätsel des Drin.¹⁰

Non può sfuggire in questo passo di *Im Berg* come il riferimento al “racconto notturno” di E.T.A. Hoffmann, *Das öde Haus* (*La casa disabitata*, 1817), sia così preponderante nel testo dal punto di vista intertestuale da diventare il paesaggio misterioso, osmoticamente intrecciato all’esperienza dell’essere circondati da una spessa parete di roccia in cui si può sognare, immaginare, ma anche impazzire; infatti, la pri-

¹⁰ “Oggi, mentre scrivo questo testo, so che la miniera è un buon modello per qualsiasi processo di penetrazione in regioni sconosciute; ho iniziato a sperimentarlo allora, a scatti improvvisi e con pause brusche. Si penetra dove qualcosa richiama, ma prima deve manifestarsi qualcosa di allettante. Non è necessario che questo avvenga in una forma che si riveli immediatamente utile. È sufficiente che, in qualche modo, un segreto ci attiri; per esempio, se c’è una casa apparentemente disabitata in una strada trafficata, con finestre stranamente tetre eppure sempre vuote, celando un mistero – o una caverna nella roccia, una fenditura nel terreno, con il mistero che vi si nasconde”; F. Fühmann, *Im Berg*, cit., p. 55. In generale, il sesto capitolo di *Im Berg* sembra essere il più importante per vedere come gli appunti presi da Fühmann sulla realizzazione dell’opera si siano sviluppati nel processo letterario, che trova anche una parziale corrispondenza nel già precedentemente menzionato collage (130x170 cm) che l’autore ha realizzato nel periodo relativo alle sue esperienze di partecipazione alle attività nella miniera di Sondershausen. Cfr. E. Schinkel, *Franz Fühmanns Collage zum Bergwerk-Projekt – ein Beitrag zu seiner Poetik des Vorläufigen*, in Id. (a cura di), *Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen*, Klartext, Essen 2018, pp. 174-184, qui p. 177.

ma esperienza fisica è la perdita della percezione dei contorni degli spazi che il soggetto vorrebbe captare sensorialmente:

– Finsternis und Nebel sind von Grund verschieden; Finsternis ist Abwesenheit von Licht, Nebel verhindert dessen Ausbreiten. Nacht, vollkommene Finsternis, kann man erhellen, vollkommenen Nebel nicht, weder von innen noch von außen [...].¹¹

– Vollkommener Nebel ist so wenig erzeugbar wie das absolute Vakuum, doch er existiert: das schwarze Loch [...].¹²

– Im dicken Nebel notierte ich, ist das Nächste etwas, dahinter alle Gefahr, auch die Gefahr zum Tode stehn kann; das Anheimelnde schlägt ins Unheimliche um, die Geborgenheit in Angst.¹³

Questa ansia può rivelarsi produttiva grazie alla libera associazione del pensiero, come vediamo nel “racconto notturno” di Hoffmann; si tratta di un’arte che Freud aveva teorizzato come leva del ricordo, dopo la lettura di un saggio di Ludwig Börne, *Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden* (L’arte di diventare uno scrittore originale in tre giorni, 1823). Fühmann reagisce a questo cenno ricordando altri autori dediti a una creatività “all’impronta” come premessa alla scrittura: per esempio Kleist, con il suo saggio *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (Sulla graduale produzione dei pensieri in chi parla, 1805-1806) o Lichtenberg e, andando ancora più indietro nel tempo, Platone. Non manca un riferimento allo stesso Freud:

Ich glaube auch, daß [Freud] höchst spezifische Beiträge zum Problem des Erinnerns geleistet hat, etwa – was mich unter dem Aspekt der Selbstzensur, des inneren Zensors, immer brennen-

¹¹ F. Fühmann, *Im Berg*, cit., p. 62.

¹² Ivi, p. 63.

¹³ *Ibidem*: “L’oscurità e la nebbia sono fondamentalmente diverse; l’oscurità è assenza di luce, la nebbia ne impedisce la diffusione. La notte, l’oscurità perfetta, può essere illuminata, la nebbia perfetta no, né dall’interno né dall’esterno [...]. – La nebbia perfetta può essere realizzata tanto poco quanto il vuoto assoluto, ma esiste: il buco nero [...]. – Nella nebbia fitta, ho notato, la cosa successiva è qualcosa dietro cui può stare ogni pericolo, anche il pericolo di morte; l’accogliente si trasforma in inquietante, la sicurezza in paura”.

der interessiert – in seiner Differenzierung des bewußten und unbewußten Erinnerungsverdeckens. Oder das Problem der Wiederholung, des Wiederholungszwangs wie des bewußten, gewollten Wiederholens zur Prüfung einer Identität.¹⁴

Quanto sia contiguo il lavoro intellettuale – che cerca di presentare in termini narrativi l’eviscerazione della terra da parte dell’uomo, affinché gli conegni risorse di una natura non certo idilliaca, ma ostile, pericolosa, di per sé muta e oscura – al lavoro del minatore, si esprime nella coincidenza della *Wiederholung* dell’*Urerlebnis* (“ripetizione del trauma originario”, nel linguaggio di Freud) col ripetersi delle *Einfahrten unter Tage* (“discese nelle miniere”) dei membri della brigata. Nel ventre della montagna, Fühmann rivive sensorialmente le esperienze traumatiche, da tempo rimosse, che risalgono all’inverno del 1942/43, quando partecipò alla disfatta della sesta Armata tedesca a Stalingrado. È proprio il disagio fisico del soggetto intento a scendere attraverso passaggi sotterranei a determinare l’obbligo di transitare rapidamente dalla postura eretta a quella china e poi, addirittura, prona, strisciando negli anfratti più angusti della roccia e rivivendo l’atmosfera claustrofobica delle trincee di guerra. Mentre a poco a poco la percezione umana del sé si traduce in un comportamento animale, lo scrittore assume piena consapevolezza del fatto che la sfera poetica in cui pensa e agisce è nettamente separata da quella effettiva del “là fuori”, della realtà che la politica socialista gli chiede di riprodurre fedelmente, assimilandosi al “realismo” del vivere quotidiano.

Non è possibile raccontare la vita “della” montagna senza essere stati “nella” montagna. Questo è quanto viene chiaramente documentato da una lettera spedita da Fühmann, con

¹⁴ “Credo anche che [Freud] abbia fornito contributi molto specifici al problema del ricordo; per esempio – cosa che mi interessa sempre di più dal punto di vista dell’autocensura, del censore interiore – nella sua differenziazione tra occultamento conscio e inconscio della memoria. Oppure il problema della ripetizione, della coazione a ripetere e della ripetizione consapevole e deliberata per testare un’identità”, F. Fühmann, *Zu Sigmund Freud. Aufzeichnungen eines Gesprächs*, cit., p. 225.

gratitudine, al capo-brigata della *Thomas-Münzer-Schacht* di Sangershausen il 9 giugno del 1975:

[...] ich wollte mich ganz, ganz herzlich bedanken für die freundliche Aufnahme und äußerst großzügige Unterstützung, die ich in der ganzen Zeit meines Aufenthaltes hier im Thomas-Münzer-Schacht gefunden habe. Dieser Einblick in die Arbeit des Bergmanns – eine schwere, harte, den ganzen Menschen erfordernde und eben darum trotz allem so menschliche Arbeit – hat mir sehr viel gegeben, in ich bin ja auch in der glücklichen Lage gewesen, die Erfahrungen im Kupfer mit denen im Kali (Sondershausen) vergleichen zu können. Es wird nur von mir abhängen, was ich daraus mache, und ich habe ein bißchen, und nicht nur ein bißchen, Angst davor. Ich weiß, daß ich ja erst ganz, ganz, ganz am Anfang stehe, und wenn ich auch weder einen Roman noch eine Art Reportage über den Bergbau schreiben will und meine Erfahrungen nur als eine Art Katalysator zur Diskussion einiger Kulturprobleme unsrer Entwicklung benutze, so ist der damit eingebrachte Maßstab doch ungeheuer [...] Vielleicht bin ich nächstes Jahr so weit, daß ich ein Stück in Sangerhausen vorlesen kann, *auf jeden Fall werde ich dann noch einmal zur Auffrischung und Ergänzung ein paar Tage wieder in die Grube müssen*.¹⁵

In un testo posto in appendice al terzo volume delle opere complete di Fühmann, una lunga nota dedicata alla brigata *Wilmar Siebenhüner* in occasione della “Giornata del minatore” e

¹⁵ “Vorrei ringraziare di cuore per la calorosa accoglienza e il sostegno davvero generoso che ho ricevuto durante il mio soggiorno qui, alla *Thomas Münzer Schacht*. La possibilità di osservare da vicino il lavoro di un minatore – un lavoro duro, difficile, che coinvolge tutta la persona ed è quindi, nonostante tutto, così umano – mi ha dato molto, e ho anche avuto la fortuna di poter confrontare le mie esperienze presso le miniere di rame con quelle nelle miniere di potassio (Sondershausen). Dipenderà solo da me cosa ne farò, e io ne ho un po’, e non solo un po’, paura. So di essere solo all’inizio, davvero molto all’inizio, e anche se non voglio scrivere un romanzo o una sorta di reportage sulle miniere e usare le mie esperienze solo come una specie di catalizzatore per discutere alcuni dei problemi culturali del nostro sviluppo, il criterio in gioco è comunque enorme [...] Forse l’anno prossimo sarò pronto a leggere una parte di questo lavoro a Sangerhausen, ma in ogni caso dovrò tornare in miniera per qualche giorno per ravvivare l’esperienza fatta e completarlo”. Collocazione 35.4.975 presso lo *Fühmann-Archiv* della *Akademie der Künste* di Berlino. I corsivi sono di chi qui scrive.

intitolato *Schieferbrechen und Schreiben* (Spaccare l'ardesia e scrivere)¹⁶ ci rivela la costruzione rizomatica del modo di procedere dell'autore, che si muove a zig-zag tra circostanze specifiche, ispirazione lirica, citazione di testi e considerazioni personali. Il testo ha, allo stesso tempo, il carattere della verticalità (quella stratigrafico-geologica) e dell'orizzontalità (quella, appunto, associativa tra letture, riflessioni letterarie, dialoghi con i minatori e documentazioni sul territorio dal punto di vista storico e geografico). Esso viene introdotto da una nota sull'incontro con un geologo che mostra allo scrittore i propri strumenti di lavoro:

Auf dem Tisch des Geologen einundvierzig Messgläser mit einem Material, das ich undeutlich als Ton bezeichnen würde, eine bröckelige, fettige, kieselige, rotbraune Substanz, und in jedem ein Stück Packpapier mit einer Nummer zwischen 110 1/2 und 120 1/2: Bohrproben aus einer frischen Bohrung im Stadtteil Mansfeld. Der Geologe entrollt ein vier Meter langes Blatt Papier aus, das im umgebenden Längsschnitt eines benachbarten Schachtes rund 240 Millionen Jahre Erdgeschichte in achthundert Metern Gesteinsablagerungen zeigt. Das erste Viertel, zweihundert Meter, besteht aus Dutzenden von schmalen Streifen aus Sand und Ton und Argillit (die Bohrproben), dann Kreide, Dolomit, Anhydrit in unterschiedlichen Farben und Texturen [...].¹⁷

Se arduo è il lavoro, impressionante è quanto sudore, sangue e fatica abbia comportato la sfida con la natura, tutta concentra-

¹⁶ F. Fühmann, *Schieferbrechen und Schreiben. Der Brigade Wilman Siebenbüner ein GLÜCKKAUF zum Tag des Bergmanns*, in Id., *Das Judenauto-Kabelkeran und blauer Peter-Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*, vol. III della *Gesamtwerkausgabe*, Hinstorff, Rostock 1993, pp. 509-516.

¹⁷ "Sul tavolo del geologo quarantuno vasi graduati contenenti un materiale che definirei vagamente argilla, una sostanza friabile, untuosa, ciottolosa, di colore bruno-rossastro, e in ognuno un pezzo di carta da imballaggio con un numero compreso tra 110 ½ e 120 ½: campioni di trivellazione provenienti da un pozzo fresco nel distretto di Mansfeld. Il geologo srotola un foglio di carta lungo quattro metri che mostra circa 240 milioni di anni di storia della Terra in ottocento metri di depositi rocciosi nella sezione longitudinale circostante di un pozzo vicino. Il primo quarto, duecento metri, è costituito da decine di strisce strette di sabbia e argilla e argillite (i campioni di perforazione), poi gesso, dolomia, anidrite di diversi colori e consistenze", ivi, p. 509.

ta nella conquista di un filone di rame dalle proporzioni e dall'estensione esigue; questa considerazione merita per Fühmann, poco dopo, una citazione dei versi di Majakowski tratti da *Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Kunst* (Conversazione con l'ispettore delle imposte intorno alla poesia, 1926):

Dichten ist dasselbe wie Radium gewinnen.
Arbeit: Ein Jahr. Ausbeute: Ein Gramm.
Man braucht, um ein einziges Wort zu ersinnen,
Tausend Tonnen Schutt und Schlamm.¹⁸

Strettamente correlato all'essenza materica di questo suo lavoro è il fatto che per *Schieferbrechen und Schreiben* Fühmann simuli l'atto del lavoro stratigrafico del geologo facendo uso, per i suoi adesivi dattilografici, di carta marrone e bianca (che in termini di colore ricorda l'argilla dei vasi di misurazione), così come la carta da imballaggio menzionata nel testo in apertura del suo scritto¹⁹.

3. Evoluzione della ricerca e approdo: il ruolo dell'immaginario nella geo-letteratura

Questa ricognizione nell'opera di Franz Fühmann, dedicata alla relazione tra lo scavo nella profondità della psiche

¹⁸ "Poetare è come estrarre radio. / Lavoro: un anno. Rendimento: un grammo. / Servono, per formulare una sola parola, / mille tonnellate di macerie e fango". Si è usata, come testo di riferimento, la traduzione tedesca in W. Majakowski, *Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Kunst*, in Id., *Werke in zehn Bänden*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, p. 234.

¹⁹ Questa osservazione è riportata nella quarta parte del menzionato saggio di S. Rickenbacher, *Franz Fühmanns Klebetyposkripte*, cit., pp. 134-139. Per quanto riguarda il metodo di lavoro di Fühmann, è molto illuminante anche il resoconto di Barbara Heinze, che è stata a lungo responsabile dei materiali del lascito di Fühmann presso la Akademie der Künste di Berlino: cfr. B. Heinze, *Auch ein Bergwerk: das Franz-Fühmann-Archiv in der Akademie der Künste*, in F. Fühmann, *Literarisches Bergwerk*, cit., pp. 111-126. Di Heinze è anche l'importante lavoro di documentazione sull'autore nel volume *Franz Fühmann, Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen*, Hinstorff, Rostock 1998.

e l'immaginario della miniera, è partita più da lontano, cioè da un confronto di chi scrive con il trauma bellico sviluppato dallo scrittore durante la Seconda guerra mondiale e con la colpa riferita al suo coinvolgimento in azioni punitive, come la partecipazione alla distruzione della sinagoga di Reichenberg durante la notte dei Pogrom del 1938. Durante il periodo della sua rieducazione da filonazista a comunista nella *Antifa-Schule* di Noginsk, dove fu internato dal 1946 al 1949 per esservi riabilitato, Fühmann si votò completamente alla dottrina della SED (Partito politico della Repubblica Democratica Tedesca), ma conservò nell'ambito del proprio lavoro letterario un'indipendenza di pensiero e di giudizio che gli permise di trasformarsi in un "resistente" nei confronti delle linee guida imposte più tardi agli intellettuali con il *Bitterfelder Weg*.

Il mio confronto con l'attività culturale di Fühmann si è snodato nell'arco di un ventennio in una serie di tappe che mi hanno permesso di confrontarmi con vari aspetti del suo lavoro letterario (ma sarebbe meglio dire scientifico-letterario), anche grazie a specifiche ricerche di archivio. Sono così giunta alla conclusione che il concetto di *Tiefbohrung* sia la parola-chiave per definire appieno l'esperienza professionale dello scrittore, che si situa suggestivamente nell'orizzonte della ricerca nazionale dell'unità locale di Bergamo sulla *geoliteratura* indagata in relazione al territorio della Turingia, della Boemia e della Sassonia-Anhalt. Tale termine mostra con ogni evidenza come la strategia narrativa di Fühmann poggi contemporaneamente sull'attività intellettuale e su quella fisica (come frutto della fatica dell'*homo faber*): in essa il vissuto dell'esperienza sul territorio e nella profondità delle miniere del circondario di Mansfeld da una parte, e l'esperienza della redazione delle opere dall'altra, giungono a fondersi grazie alla particolare procedura di composizione dei suoi scritti, di straordinaria consistenza materica e aptica.

Raccolti nel 2006 i materiali di archivio del lascito di Fühmann presso la *Akademie der Künste* di Berlino per una pubblicazione del 2009, ho indagato l'intreccio tra l'interesse per le vestigia delle antichità classiche e per i miti greci e nor-

dici legati alla montagna nell'opera di tre scrittori tedeschi del Secondo dopoguerra: Peter Weiss (1916-1982), Wolfgang Koeppen (1906-1996) e Franz Fühmann²⁰. L'attenzione dello scrittore della DDR per la Grecia è stata evidenziata dal germanista Volker Riedel tanto in un saggio del 1996 a lui dedicato, quanto in un suo ampio studio sulla ricezione del mondo antico nella letteratura tedesca dal periodo rinascimentale al presente:

[Es] kann gesagt werden, daß entweder der eigene militärische Einsatz in Griechenland (bzw., wie bei Hanns Cibulka, in Italien) oder die Reflexion des Balkanfeldzuges bei exilierten Autoren, später die Anteilnahme am griechischen Bürgerkrieg und schließlich die Auseinandersetzung mit der Obristenherrschaft in den Jahren 1967 bis 1974 nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, das Interesse an Vorgängen aus der Antike zu wecken oder zu verstärken.²¹

In questo articolo ho valorizzato il ruolo del collage di Fühmann, che mostra, tra l'altro, la foto di Fühmann durante un'escursione nelle miniere, le carceri di Piranesi, un disegno con folletti e gnomi, il corpo mostruoso di Frankenstein, un soggetto anatomico, una sala operatoria, un'illustrazione di Gustav Doré che presenta una scena dell'Ade con figure di giganti e di giovinetti che portano doni a una fanciulla dall'aria triste che pare Proserpina. La presenza di una riproduzione

²⁰ E. Agazzi, *Il fascino ambiguo delle rovine e la seduzione della montagna. Itinerari nella letteratura tedesca del Dopoguerra: Weiss, Koeppen, Fühmann*, in "A.I.O.N. – Sezione Germanica", vol. XIX, nn. 1-2, 2009, pp. 223-246.

²¹ "Si può dire che il servizio militare in Grecia (o, come nel caso di Hanns Cibulka, in Italia) o la riflessione sulla campagna balcanica da parte di autori in esilio e, in seguito, la partecipazione alla guerra civile greca e infine il confronto con la dittatura dei colonnelli negli anni 1967-1974 abbiano contribuito in modo significativo a risvegliare o rafforzare l'interesse per gli eventi dell'antichità", V. Riedel, *Die Antike im Werk Franz Fühmanns*, in Id., *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, vol. II, Verlag Dr. Bussert & Partner, Jena 1996, pp. 254-272, qui pp. 257-258. Cfr. anche Id., *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Metzler, Weimar 2000, pp. 381-386; E. Agazzi, *Il fascino ambiguo delle rovine e la seduzione della montagna*, cit., nota 28, p. 239.

ne dell'incisione delle *Carceri* di Piranesi è associabile, con i suoi antri bui, l'atmosfera tetra e la sua struttura su vari piani, collegati da scale, al paesaggio minerario; le carceri "sono dotate di piattaforme in legno e di catene come le strutture che permettono ai minatori di compiere il loro lavoro"²².

Nel 2010 è stato pubblicato un mio ulteriore saggio sulla letteratura romantica riferita al mondo minerario e della montagna in tre racconti del primo Ottocento²³, – *Unverhofftes Wiedersehen* (*Insperato ritrovamento*, 1810) di Johann Peter Hebel, *Die Bergwerke zu Falun* (*Le miniere di Falun*, 1819) di E.T.A. Hoffmann e la *Adelberts Fabel* (*La fiaba di Adelberto*, 1806) di Adelbert von Chamisso – letture di certo utili a Fühmann per strutturare il tessuto intertestuale di *Im Berg*, anche se, di fatto, solo il racconto di Hoffmann, insieme all'opera dello scrittore danese-norvegese Ludwig Holberg (1684-1754), *Nicolai Klimii iter subterraneum* (*Il viaggio sotterraneo di Nicolai Klim*, 1741), compare in appendice all'opera del 1974 insieme ai riferimenti ad altri miti e leggende recepiti da trattati e da cronache, come si evince dai documenti di archivio²⁴.

Più prossima allo sviluppo del lavoro sulla geo-letteratura si mostra la mia pubblicazione del 2011, *La discesa ad inferos come cifra del trauma e come incontro con il mito nella cultura della DDR. Franz Fühmann e il suo dialogo con il mondo romantico nell'opera incompiuta "Im Berg"*, completamente

²² E. Agazzi, *Il fascino ambiguo delle rovine e la seduzione della montagna*, cit., p. 240.

²³ Ead., *Vom Glaubenssystem zum Systemglauben oder wie sich der Himmel als Gestein offenbart. Hebels Unverhofftes Wiedersehen und Hoffmanns Die Bergwerke zu Falun*, in J. Steigerwald e R. Behrens (a cura di), *Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, Harrasowitz, Wiesbaden 2010, pp. 73-95.

²⁴ In alcuni appunti battuti a macchina da Fühmann, intitolati *Kyffhäuserböhle, auf Band gesprochen Mai 1976* (Grotta di Kyffhäuser, registrato su nastro nel maggio 1976) troviamo il riferimento all'opera di J.W.O. Richter, *Deutsches Kyffhäuserbuch: Natur, Geschichte, Sage und Volksleben des Kyffhäusergebirges*, Maehnert, Eisleben 1876, da cui Fühmann ha tratto molte suggestioni sulle feste popolari e sulle figure delle saghe locali, così come alla *Thüringer Chronik* di Johannes Rothe von Eisenach (1434).

dedicata all'opera che meglio esprime la dialettica tra ciò che è familiare (il paesaggio della *Heimat*, cioè la regione della Sassonia-Anhalt) e ciò che è perturbante (le ossessioni traumatiche in forma di ombre e di inquietanti visioni sfuocate, di bagliori, di percezioni fisiche contrastanti). La composizione di *Im Berg* (che occupa Fühmann dal 1976 al 1984, senza che il lavoro possa dirsi compiuto) è attraversata dalla stesura del dramma radiofonico *Die Schatten* (Le ombre) e dal testo per il balletto *Kirke und Odysseus* (Circe e Odisseo), che si riferisce ai canti X, XI e XII dell'*Odissea*:

Nel canto XI dell'*Odissea* si compie la discesa agli inferi, esperienza canonica dell'eroe epico: essa è la cifra dell'esperienza del ricordo, che nell'opera *Im Berg* di Fühmann ha anche i connotati di quella "magia atea" di cui parlava Aby Warburg, descrivendo "i contenuti mnestici latenti provocati da un contatto fisico con una fonte di energia". La montagna è il luogo in cui si condensano le immagini prodotte da un oblio non pacificato: offre però l'occasione di un agognato, quanto, per Fühmann, irraggiungibile riscatto.²⁵

Giungiamo, poi, a tempi più recenti, in cui, invitata ad analizzare l'opera di Fühmann alla luce del valore polisemico dei titoli delle sue opere²⁶, mi sono imbattuta in un'esperienza di immersione nell'attività operaia presso la VEB *Warnowwerft Warnemünde*, un cantiere navale prossimo a Rostock, in cui Fühmann in tempi più lontani, cioè all'inizio degli anni '60, sperimentò per la prima volta la fatica dell'attività operaia, partecipando con la brigata addetta allo smantellamento e alla manutenzione di alcune navi al lavoro di foratura e di saldatura delle lastre di piombo delle chiglie. Fu anche la

²⁵ E. Agazzi, *La discesa ad inferos come cifra del trauma e come incontro con il mito nella cultura della DDR. Franz Fühmann e il suo dialogo con il mondo romantico nell'opera incompiuta Im Berg (1983)*, in R. Salizzoni (a cura di), *Navigare il Lete. La responsabilità della memoria*, Trauben, Torino 2011, pp. 31-45, qui p. 45.

²⁶ Ead., *Zwischen Wachsein, Traum und Trauma. Suggestive Titel im Werk Franz Fühmanns*, in D.C. Assmann, L. Bosco (a cura di), *Mehrdeutige Titel. Lektüren einer paratextuellen Praktik*, Metzler, Berlin 2025, pp. 131-144.

prima volta in cui dovette vincere la propria paura per il buio e la claustrofobia, dovendosi calare per scale strette nella “pancia” delle navi. Già in questo caso, il compito previsto dai funzionari culturali della DDR venne eluso. Invece di scrivere un “romanzo industriale” basato sui resoconti giornalieri delle attività, Fühmann formulò nel 1961 un racconto “realistico”, percorso da immagini scaturite da una fantasia nutrita di letteratura romantica: *Kabelkran und Blauer Peter – Beginn auf der Werft* (Gru a funi e Pietro il blu – L’inizio nel cantiere navale)²⁷.

Tirando le somme di questa esperienza di ricerca, che ha assunto nel confronto con l’opera di Franz Fühmann un carattere geantropologico, mi sembra adatta a definire il percorso esplorativo che l’ha guidata – in questo caso soprattutto attraverso il territorio della regione dello Sachsen-Anhalt nella Germania Democratica degli anni ’70 – l’idea di “immaginario” formulata da Matteo Meschiari nel suo libro *Neogeografia. Per un nuovo immaginario terrestre*:

La geografia è questa pratica raddomantica del vuoto e la scienza dell’immaginario per riempirlo. Per rifondare la geografia bisogna dunque ripartire dai luoghi del vuoto, andare in un *cul-de-sac* geografico e mentale dove la storia, le ideologie, i saperi sono esauriti o assenti o inefficaci, un luogo così svuotato da tutto che proprio da lì tutto possa ricominciare. Può sembrare un discorso astratto, misticheggiante, rapsodico, irrazionale, ma non dobbiamo dimenticare che l’immaginario non è un semplice istinto, è un vero proprio metodo, una pratica, una cultura, una pedagogia, un’educazione cognitiva. E ovviamente è un fare politico, una forma di resistenza.²⁸

Franz Fühmann si è avvalso a tutti gli effetti dell’immaginario nella sua accezione di cultura, di pedagogia, di educazione cognitiva e, soprattutto, di personale resistenza politica.

²⁷ F. Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter – Beginn auf der Werft*, in Id., *Gesamtwerkausgabe*, vol. III, cit., pp. 173-280.

²⁸ M. Meschiari, *Neogeografia. Per un nuovo immaginario terrestre*, Milieu Edizioni, Milano 2019, p. 34.



⊕

Per una geografia ibrida.
A proposito di *Erdkunde* di Marcel Beyer
Amelia Valtolina

Mentre la geografia critica continua a sollecitare riflessioni sul rapporto fra lo spazio e le sue scritture, e mentre il dibattito sulla presunta, sempre di nuovo contestata, “mappabilità” del testo letterario¹ ha nel frattempo contribuito a diffondere cognizioni più sensibili al paesaggio di parole che, in un racconto o in un romanzo, traduce “il paesaggio in ragionamento” e il “ragionamento in paesaggio”², la poesia continua dal canto suo a decostruire, con le sue topologie e le sue mappe elusive, la nozione medesima di “luogo”. D’altro canto, non ha forse il “meridiano” di Paul Celan palesemente mostrato come le carte geografiche disegnate dal verso poetico siano a priori eccedenti qual si voglia “mappabilità referenziale”³?

Eppure, ciò malgrado, proprio *Der Meridian (Il meridiano)* e il suo disegno della Terra che congiunge tempi e luoghi nella luce dell’utopia costituiscono, al contempo, una contromappa geografica, e politica e culturale, dell’Europa ferita dalle tragedie della Storia. Come disconoscere che quel

¹ Cfr., in generale, F. Italiano, *Contro la mappa. Tracce e nodi della letteratura*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici. Riconfigurazioni poetiche dello spazio*, Meltemi, Milano 2025, pp. 57-73.

² M. Meschiari, *Neogeografie. Per un nuovo immaginario terrestre*, Milieu edizioni, Milano 2019, p. 35.

³ Sulla distinzione fra “mappabilità interna” al testo e “mappabilità referenziale”, cfr. R. Stockhammer, *Exokeanismós: The (Un)Mappability of Literature*, in “Primerjalna književnost”, vol. XXXVI, n. 2, 2013, pp. 123-138.

“meridiano”, ancorché imponderabile nella sua referenzialità schiettamente cartografica, ha rivelato assai prima di tante teorie geocritiche quanto lo spazio terrestre sia il riflesso materiale di una congerie di processi cultural-politici che parimenti plasmano la vita creaturale e la cosiddetta “natura”? Non sorprenda, dunque, che un poeta quale Marcel Beyer abbia scritto a proposito del *Meridiano* una prosa di carattere saggistico sulla carticità della parola poetica nelle sue relazioni con il tempo storico, e pubblicato contemporaneamente, nel medesimo anno in cui quel saggio apparve, una silloge di geografia in versi dal titolo *Erdkunde* (Geografia)⁴, in cui la lettura terrestre è tanto “conoscenza della terra attraverso la lettura”⁵ quanto inabissamento nella stratigrafia di un paesaggio cancellato, come quello percorso dal “meridiano” di Celan, dalla geografia politica dell’Europa dell’Est.

Con le sue sei parti che scandiscono le tappe di un viaggio nei territori della defunta DDR e, più in generale, del vecchio blocco socialista, attraverso la Boemia, e quindi la Polonia, fino all’Estonia e alla Russia, questo atlante dell’Europa orientale nel nuovo millennio, costruito dal cammino del ductus e dell’istanza poetica, è stato accolto nella discussione critica vuoi per interrogarne la fitta intertestualità, tessuta dal dialogo del verso con l’eco di frasi e parole di Johannes von Tepl, Paul Celan, Agnes Miegel, Thomas Mann e molti altri ancora – attraverso le voci dei quali si disegna il paesaggio di una terra immemore, vedova d’ogni traccia del proprio passato –, vuoi per comporre, a partire dalle poesie qui raccolte, una riflessione sull’impossibile scavo di una memoria collettiva per sempre sepolta, come se la “Erdkunde”, ovvero la conoscenza della terra promessa nel titolo della silloge, provocatoriamente alludesse all’impraticabilità di ogni “Erkundung”, ovvero di

⁴ Cfr. M. Beyer, *Landkarten, Sprachigkeit, Celan*, in H.-L. Arnold (a cura di), *Paul Celan*, n. 53/54, edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2002, pp. 49-65.

⁵ A proposito di questa intima semiosi fra lettura e scrittura della terra, si veda A. Cortellesa, *Esercizi di lettura terrestre*, in M. Meschiari, *Nelle terre esterne. Geografie, paesaggi, scritture*, Mucchi, Modena 2018, pp. 9-15 (qui p. 9).

ogni ricognizione storico-geografica di una landa sprofondata nell'oblio di sé⁶. Avvolti nella polvere che ovunque si deposita sul cammino di un Io lirico, perlopiù epico, che vive e parla nella raccolta – “nichts / bleibt zu zeichnen, nichts bleibt zu bohren, / nichts bleibt zu heben, nichts bleicht”, si legge nella poesia *Hochmoor* (Torbiera alta)⁷ –, i versi di *Erdkunde* si direbbero pertanto costruire un paesaggio di parole in cui reperti casuali del passato tedesco, sedimenti linguistici, modi di dire rimescolano sempre di nuovo il tempo storico senza poter tuttavia rappresentarne la geografia⁸, sicché il loro viaggio verso Est parrebbe condannato a una scrittura meramente lineare, di superficie, cui è preclusa qualsiasi possibilità di penetrare la geologia di quelle terre⁹. A simili giudizi critici si sono di recente aggiunte nuove letture, intente a dare soprattutto risalto alla semiosi geomorfologica e allo sfondo eco-critico di alcune poesie della raccolta, ma anche nelle loro pagine il verdetto sulla presunta visione di superficie vissuta dal verso non è stato contraddetto, semmai indirettamente riconfermato¹⁰.

⁶ Leggendo *Erdkunde* soprattutto nella luce di *Kaltenburg*, il romanzo di Beyer che si ricollega, in particolare, all'ultima sezione della silloge, Hannelore Mundt osserva l'“author's skepticism about language as a reliable source through which the past can be erkundet”, cfr. H. Mundt, *From Erdkunde to Kaltenburg: Marcel Beyer's Never-ending Stories about the Past*, in “GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Jahrbuch”, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2012, pp. 321-345, qui p. 329.

⁷ “Nulla / rimane da disegnare, nulla da scavare / nulla da esumare, nulla imbianca”, M. Beyer, *Hochmoor*, in Id., *Erdkunde*, DuMont Verlag, Köln 2002, p.7. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

⁸ Cfr., in questo senso, H. Detering, *Wo Fragen sich in Staub auflösen. Weltgeschichte hinter Märchenzauber: Marcel Beyer sieht aus Bienenaugen*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 19.3.2002, consultabile al link: <https://www.lyrikkritik.de/wp-content/uploads/2020/01/SLK-Detering-Beyer.pdf>.

⁹ M. Springer parla, a tale proposito, di “horizontalen Schürfungen”; cfr. M. Springer, *Lyrische Forensik: Marcel Beyers Erdkunde (2002)*, in H. Stahl, H. Korte (a cura di), *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*, Biblion Media, Leipzig 2016, pp. 371-395, qui p. 383.

¹⁰ Cfr. J. van de Löcht, *Jenseits des Extraktivismus – zu Hochmoor und den fossilen Brennstoffen im ersten Zyklus von Marcel Beyers Erdkunde*, in C. Jürgensen (a cura di), *Gedichte von Marcel Beyer. Interpretationen* (in corso

D'altro canto, si potrebbe osservare che, pur nella vanità del suo tentativo di ricomporre una geografia dell'Europa totalitaria nel Novecento, *Erdkunde* configura invero una mappa quanto mai fisica, anzi "materiale", di quel pezzo di continente alla mercé della violenza della Storia, là dove "materiale" designa qui la materia della terra nelle sue componenti organiche e inorganiche, umane e non, culturali e colturali, in virtù delle quali i versi tracciano la topografia di siffatti territori del terrore. Questo ductus cartografico, nelle cui premesse poetologiche l'esperienza eminentemente terrestre del verso celaniano si mescola al dialogo con la poesia di Francis Ponge e di Seamus Heaney, potrebbe senz'altro apparire coerente con le cognizioni acquisite dalla geografia dopo la svolta post-rappresentazionale che, ripensando il concetto di "mappa", ne ha al contempo rivelato la natura composita¹¹. Non sarebbe invero un azzardo critico sostenere che *Erdkunde* propone una sorta di "mappa compost" dell'Europa dell'Est all'inizio del Duemila, disegnata con l'ausilio di pneumatici, colza, pesce affumicato, ma anche torbiere, miniere, fossili letterari e vecchio ciarpame, ossa e uccelli, corpi umani e non, suolo e odori, ovvero con tutti quei materiali e tutte quelle cose e quelle voci che, come si vedrà di seguito, contaminano il verso lungo il proprio viaggio. Sebbene suggestiva, tale lettura rischierebbe però di equivocare la configurazione di questa presunta "mappa compost", attribuendo ai materiali che vi si depositano una mera funzione di sineddoche, di tracce superficiali, superstiti di una memoria e una geografia sommerse. Soprattutto, una

di stampa) nonché R. Stockhammer, *Raps. Eine Lektüre im Anthropozän*, in "Poetica", vol. L, n. 3-4, 2019, pp. 282-313, in cui la segnatura storica della colza, la pianta cui la poesia è dedicata, introduce una riflessione eco-critica sul rapporto fra scrittura e paesaggio.

¹¹ Sulla teoria delle "mappe compost" e il suo rapporto con il pensiero eco-critico, cfr. L. Lo Presti, *Mappe compost. Per una cartografia umanistica dell'ambiente*, in F. Fiorentino, C. Miglio, A. Valtolina (a cura di), *op.cit.*, pp. 75-86, dove si osserva: "Le carte non sono più considerate degli oggetti inerti ma attanti, processi e pratiche che intrecciano materia fisica, percezioni personali, emozioni e corpi in movimento" (ivi, p. 76).

simile lettura non potrebbe che trascurare l'ibridazione di semiosi, obbediente a un fondamentale isomorfismo fra tutte le materie convocate dal ductus, le quali – nel transfert permanente fra la stratigrafia della terra e quella della memoria, fra diacronia e sincronia, fra il corpo e le cose, fra la parola poetica e la scrittura della Storia – consentono alla carticità di *Erdkunde* un carotaggio inquietante del sottosuolo europeo, terrestre e cultural-politico.

Ancor prima che questo isomorfismo si cristallizzi nella *Ossifizierung* (lett. “ossificazione”) dell'istanza poetica che si articola nel verso, è l'incipit della prima parte di *Erdkunde*, a cui la raccolta deve il suo titolo, a inaugurare il transfert fra corpo terra memoria. Se nell'immaginario occidentale, almeno fino al tempo di Leonardo, la terra era “a tutti gli effetti un corpo, fatto di carne, ossa e sistema circolatorio”¹², le strofe iniziali del poema d'apertura non hanno che da attingere, foss'anche soltanto per confutarlo, al topos romantico del “poeta minatore”¹³ e alla sua simbologia, memore di quell'immaginario, per avviare una discesa nel corpo, corpo della Terra e corpo dell'Io. Al seguito del ductus riecheggiante le cadenze del *Volkslied* romantico, la discesa della voce poetica in quei recessi del sogno che tanto avevano rivelato sui segreti della geologia e della Storia all'Ofterdingen di Novalis, si conclude nondimeno nel disincanto: “Ich stand unter der Erde, doch der Himmel blieb / da. Nirgendwo Knochen”¹⁴ – sia osservato, a margine, che questo disincanto si riverbera, va da sé, sull'implicita presa di distanza del ductus dalla tradizione lirica

¹² M. Meschiari, *Introduzione. Critica della ragione paesaggistica*, in Id., *Nelle terre esterne*, cit., pp. 17-35, qui p.28.

¹³ Sulla topologia della “Tiefbohrung” (scavo della terra) in *Erdkunde* e, più in generale, nei suoi rapporti con la scrittura letteraria nella cultura tedesca, sia consentito rinviare ad A. Valtolina, *Zwischen Erdkunde und Emergenz. Marcel Beyers Erdkunde als poetische Geophanie*, in A. Valtolina, E. Agazzi (a cura di), *Topologien der Tiefbohrung. Literarische Erkundungen im ostdeutschen Gebiet nach 1945*, Königshausen & Neumann, Würzburg (in corso di stampa).

¹⁴ “Stavo sottoterra, ma ancora il cielo era / là. Ossa non ce n'erano”, M. Beyer, *Erdkunde*, in Id., *Erdkunde*, cit., p. 7.

a cui risale il topos del “poeta minatore”, evidente nella poetologia sottesa ai versi di questa silloge tanto quanto nel peculiare *ubi consistam* dell’istanza poetica.

E poiché il fallimento d’ogni scavo nella memoria si ripropone ogniqualvolta lo sguardo dell’Io interroghi il presente alla ricerca di tracce del passato, è nella settima e ultima sezione del poema incipitario, dove il ductus si avventura nella “Ackermannsgegend” (“terra dell’aratore di Boemia”) ovvero, come il poeta scrive nelle sue riflessioni sul “meridiano” di Celan, in quei territori dove “die Verquickung von Sprache, Dichtung und Politik augenfällig wird wie an wenigen anderen Orten”¹⁵, che l’illeggibilità dei segni appare nella sua frustrante evidenza: la “GLANZERDE” (lett. “terra brillante”) che d’improvviso è esumata nel verso per indicare la terra dei giacimenti metalliferi, di quelle preziose vene terrestri che già ai tempi dell’“aratore” attrassero su di sé la cupidigia e la virulenza dell’azione umana, non offre alla vista alcun paesaggio idilliaco, alcuna epifania della terra, innesta bensì nel tessuto poetico un altro, più antico testo, l’*Ackermann aus Böhmen* (*L’aratore di Boemia*) di Johannes von Tepl (1460), donde sono tratte le due parole misteriose trascritte nel poema in caratteri maiuscoli¹⁶. Ciò non di meno,

¹⁵ “[L]a commistione di lingua, poesia e politica è evidente come in pochi altri luoghi”, M. Beyer, *Landkarten, Sprachigkeit, Celan*, cit., p. 51.

¹⁶ “*In dieser zeytt / ist sie wandelber worden / Wann alle ding / habent sich verkehrt. Das hinder <erfür> / das vorder <berwider> / das vnter gen berge / das ober gegen tale / das ebich an das recht / hat die meyste menig volckes gekeret // [...] Mercke / brüfe / sibe vnde schaw / was nu / der menschen kinder / <haben auff erden> / Wie sie / berg vnd tal / stock, / stein / vnde gefilde / alpen / wildtüss / des meres grunt / der erden tieff / durch <irdischs> <guts willen> / <durchgründen> // [...] Wie sie / slecht stollen / vnde tieff gruntgrube / in die erden / durchgraben, / der erden adern <> / durch <> pawen / glanczerden / suchent / die sie durch selczamkeytt willen / für alle ding / liebhaben*” (“In quest’epoca / inaffidabile è divenuta, / perché tutte le cose / si sono stravolte: / il dietro in avanti, / l’avanti indietro, / il sotto a monte, / il sopra a valle, / il rovescio / in diritto / quasi tutto il popolo ha volto. // [...] Nota / scruta / vedi e guarda / cosa adesso / dell’uomo i figli / hanno in terra / come essi / monti e valli / tronchi / ronchii / e radaie / Alpi / selve / del mare le viscere / della terra il profondo / per accaparrarsi bene terreno sviscerano // [...] come essi / diritte gallerie / e profondi pozzi / nella terra / scavano / della terra nei filoni / costruiscono / per trovare / splendenti minerali / che essi per la rarità / sopra ogni cosa

neppure il dialogo intertestuale, grazie a cui la “Ackermanngegend” del primo verso di questa sezione mostra il suo duplice connotato di terra materiale e terra letteraria, consente scavo alcuno del passato, tanto meno della sua geologia. All’antica esortazione della Morte al “poeta aratore” umanista – “Mercke’ / brüfe’ / sihe’ vnde schaw’” – si contrappone ora l’impossibilità di vedere, di invenire. Muta è la terra, smemorata perfino dei traumi risalenti alla fondazione del Protettorato di Boemia e Moravia, come pure delle nostalgie nazifasciste nel nuovo millennio – “nichts reimt sich auf / Braun”¹⁷ constata un verso –, e altrettanto muta è la lingua del passato: “Da fand ich die GLANZERDE und / den GERENMANTEL, unsichere / Le-sart, Kopistenfehler / oder untergangener Sinn”¹⁸. Ma l’istanza poetica non si limita affatto, né qui né altrove nella silloge, a constatare la desolazione di questa landa, come d’altronde dimostra l’explicit del lungo poema, con la ripresa anaforica del suo verso iniziale “mir träumte von Knochen”¹⁹ che anticipa il gesto di resistenza contro il silenzio e la smemoratezza ribadito dall’apodittico “doch ich erzähle” nella poesia *Hochmoor*, poc’anzi citata²⁰. Lungi dal rinunciare alla cartografia promessa dal titolo della silloge, l’Io poetico, che nel sogno ancora romantico dell’incipit non aveva veduto ossa²¹, ritorna infine a immergersi nell’incubo della Storia e dei suoi ossami proprio mercé quell’isomorfismo cui si è in precedenza accennato, perché nel frattempo la “Schürfstelle” avvistata nel primo sogno,

/ hanno cari”, J. de Tepla, *Epistola cum Libello ackerman und das büchlein ackerman. L’Aratore di Boemia*, edizione bilingue secondo il ms. Freiburg 163 e il ms. Stuttgart HB X 23, a cura di K. Bertau, M. Dallapiazza e A. Molinari, Parnaso, Trieste 1998, pp. 60-61, pp.119-20). I versi sono tratti dalla replica della Morte all’aratore. Cfr., a questo proposito, A. Valtolina, *Nuovi paesaggi nella poesia tedesca contemporanea*, in “Eranos Yearbook”, vol. LXXIV, 2021, pp. 333-360.

¹⁷ “Nulla / che ricordi il colore / bruno”, M. Beyer, *Erdkunde*, in Id., *Erdkunde*, cit., p. 13. L’eloquenza del verso riposa sull’ambivalenza fra il livello denotativo dell’espressione e il suo riferimento traslato a sopravvivenze nazifasciste.

¹⁸ “Ho trovato qui la GLANZERDE e // il GERENMANTEL, incerta / lectio, errore del copista / o forse significato / sepolto”, *ibidem*.

¹⁹ “Ho sognato le ossa”, *ivi*, p. 7, p. 13.

²⁰ “Io però racconto”, *ivi*, p. 17.

²¹ Cfr. *supra*, nota 14.

Mir träumte von Knochen,
ich war im Gelände,
mein Gesicht, meine Füße,
ich schaute auf meine Hände,

in den Staub, den Niesel,
ich wußte nicht, bin ich
in Teplitz, in Teplice oder in Tepl,
ich berührte nichts, alles,

fürchtete ich, würde zerbröckeln,
so wie der Name, pöros,
pöros in der Hand, der Senke,
es roch, als sei etwas verbrannt,

eine Schürfstelle sicher,
ich stand unter der Erde,
doch der Himmel blieb
da. Nirgendwo Knochen²²

ha contagiato per transfert il corpo dell'Io. Si noti come l'ambiguità semantica di "Schürfstelle", sospesa fra il significato di "miniera di superficie" e quello di "escoriazione", introduca fin dai primi versi della raccolta il transfert semiotico tra le ferite della Terra, le ferite della Storia e le ferite del corpo – corpo dell'Io poetico e corpo della parola –, evidente nella parte conclusiva del poema incipitario, là dove i versi, mentre nell'explicit ne recuperano l'incipit,

Ackermanngegend. Kein
Braunton, nichts reimt
sich auf Braun. An
meinem Handrücken

²² "Ho sognato le ossa, / ero nei campi, / il mio viso, i piedi, / mi guardavo le mani, // nella polvere, la pioggia fine, / non sapevo se fossi / a Teplitz, a Teplice o a Tepl, / non toccavo cosa, tutto, // temevo, si sarebbe sfarinato, / come il nome, poroso, / poroso nella mano, nel cavo, / c'era odore di bruciato, // una miniera, di sicuro, / stavo sottoterra, / ma ancora il cielo era / là. Ossa non se ne vedevano", M. Beyer, *Erdkunde*, in Id., *Erdkunde*, cit., p. 7.

die abgeschürfte Stelle,
 Versandete Areale, Lehm,
 alles pappig und grau.
 Da fand ich die GLANZERDE und
 den GERENMANTEL, unsichere
 Lesart, Kopistenfehler
 oder untergangener
 Sinn. Schoßmantel, Saum,

vor sechshundert Jahren.
 Die Gräber ausgehoben,
 Abraum, Grundwasserfragen,
 mir träumte von Knochen²³

indicano il contagio di un dolore muto nella “abgeschürfte Stelle” che, simile a stimate, tra-duce il dolore di queste terre sventrate (la “Schürfstelle”) nell’escoriazione sul dorso della mano (“die abgeschürfte Stelle”) di colui che qui parla, e contemporaneamente anticipa quella rassegna di lesioni (“Stiche”), subite e dalla terra e dall’istanza poetica, che feriranno i versi successivi fino a esibire, nel poema tripartito *Stiche*, la propria presenza materiale nella sostanza linguistica di questa raccolta²⁴.

Sia consentito soffermarsi su questo peculiare isomorfismo che tutto coinvolge nel poema, poiché la cartografia dell’Est emergente in *Erdkunde* scaturisce proprio dalla semiosi inescitata da tale isomorfismo. Come la ferita di queste terre, divelte per secoli nelle loro vene, contagia e contamina la cute escoriata dell’Io, così le ossa disperse nel sottosuolo e nella memoria contagiano, a partire dal tempo profondo della geo-

²³ “Terra dell’Aratore. Nulla / che ricordi il colore / bruno. Sul / dorso della mia mano, // l’escoriazione, / Distese di sabbia, argilla, / ovunque fango e grigio. / Ho trovato qui la GLANZERDE e // il GERENMANTEL, incerta / lectio, errore del copista / o forse significato / sepolto, mantello roccioso, sutura, // di seicento anni fa. / Le fosse scavate, / detriti, questioni di acque freatiche, // ho sognato le ossa”, M. Beyer, *Erdkunde*, in Id., *Erdkunde*, cit., p. 13.

²⁴ Si vedano i “Tiefere Stiche” (“Lesioni profonde”) nella poesia *Hochmooor* citata in precedenza, in M. Beyer, *Erdkunde*, cit., p. 17; per la poesia *Stiche*, cfr. *ivi*, pp. 28-30.

logia e della Storia, le cose in superficie, per cui l'Io che nel suo primo sogno nulla estrae dal fondo della memoria e della terra, subito si imbatte, nei versi immediatamente successivi della seconda sezione del poema, in un "Knochenmann" di cartone, ovvero in uno scheletro alias nella Morte, che traspone *en spectre* le ossa, "Knochen", sepolte nella storia dei luoghi. Senz'altro sorprendente, un simile isomorfismo è tutto fuorché fortuito, quando si consideri che le terre attraversate dal ductus sono "paesaggi contaminati" nel senso più drammatico di questa definizione²⁵. Non diversamente dai versi "radioattivi" di Lutz Seiler²⁶, a loro volta situati nella storia recente dell'ex DDR, pure in *Erdkunde* il paesaggio ancora patisce, nelle sue componenti, la contaminazione provocata sia dai minerali radioattivi estratti nella regione a uso dei regimi che nel tempo l'hanno dominata, sia dagli effetti postumi della crudeltà umana ricaduta su questa parte d'Europa. E al pari del paesaggio, anche l'istanza poetica – qui come là – espone il suo corpo e le sue parole a siffatta contaminazione.

Consegue da ciò che l'isomorfismo vigente nei versi "geografici" di Beyer non sia un gesto retorico riconducibile a procedimenti di sineddoche cui competa di indicare nella superficie di cose e luoghi, per analogia, ciò che è sprofondato nell'oblio della terra e della memoria, bensì l'indice di una euristica poetica che scava quelle cose e quei luoghi attualizzando nell'*hic et nunc* della scrittura e della lettura il trauma sotterraneo del tempo profondo²⁷. Anziché di "mappa com-

²⁵ Cfr. D. Blackburn, *The Conquest of Water, Landscape, and the Making of Modern Germany*, W.W. Northon & Co., New York/London 2006. "Fatti violenti non cambiano solo la lingua e le persone che ne sono coinvolte, ma anche i luoghi in cui avvengono", osserva M. Polgar in *Paesaggi contaminati*, Keller, Rovereto 2016, p. 75, riflettendo sulla contaminazione fra Storia, ambiente e linguaggio.

²⁶ Cfr. L. Seiler, *pech & blende. Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt a.M 2025, nonché F. Reents, *Alles hohl da unten? Über Bergbau und Literatur*, in A. Valtolina, E. Agazzi (a cura di), *op.cit.* e A. Valtolina, *Nuovi paesaggi nella poesia tedesca contemporanea*, cit.

²⁷ Sulla simultaneità di passato e presente nella scrittura in versi e in prosa di Seiler e di Beyer, cfr. B. Banoun, *Présences au présent dans la poésie allemande contemporaine. Lutz Seiler, Marcel Beyer*, in "Revue germanique internationale", vol. XXXVII, 2023, pp. 167-183.

post” sarebbe dunque più adeguato parlare, a proposito della geografia ricostruita dal ductus in *Erdkunde*, di una “mappa ibrida” in cui confluiscono e contemporaneamente convivono e fra loro si rimescolano, in virtù del ductus, corpo e memoria, terra e parole, oppure di una mappa “ecologica” che, come qui di seguito si argomenterà, ricomprende in sé tanto una ecologia della lingua, quanto una ecologia del vivente.

Alle implicazioni isomorfe di tale inedita mappatura il poema incipitario ritorna nella sua quarta sezione, dopo l'ingresso in queste terre smemorate, allorché il gesto grazie al quale Celan cercava nel *Meridiano* la propria topologia su una carta geografica dell'infanzia²⁸ e al contempo indicava la sostanza patemica della mappa così disegnata, ritorna, traslato e variato, in un viaggio del verso che, preda qui come altrove in *Erdkunde* del pathos della materia, coinvolge corpo, lingua, ambiente e, insieme, chiede di prestare ascolto alle risonanze sonore di questa scrittura geografica, letteralmente con-vissuta e com-patita²⁹. Siano pure disperse nella polvere, particolarmente ubiqua nelle prime poesie della raccolta, le tracce della storia naturale dell'Est europeo; giunga pure

²⁸ “Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinderlandkarte”, P. Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfen – Materialien*, a cura di B. Banoun, H. Schmull, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, p.12 (“Con un dito alquanto impreciso, perché irrequieto, cerco tutto questo sulla carta geografica – su una carta geografica dell'infanzia”, tr. it. *La verità della poesia. “Il Meridiano” e altri scritti in prosa*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, p. 20, tr. lievemente modificata).

²⁹ “Über den Kamm. Streiche / Böhmen, streiche Land / Mit dem Finger auf der / Karte. Fächer- und // Feuerpalmen, Sumpfyzypressen, / Torf, ohne Wattejacke, / ohne Schutzhelm in die / Sprache. Du schabst, sackst // ab. Fuchsrote Klumpen, fremde / Felder, Bitumenbänder / Aus der Palmenwachszeit. Mit / dem Finger hinters // Ohr, verschorft seit Jahren, / du spürst den Knorpel, du / weißt nicht, ist es Grind, / Talg, ist es ein Schwamm” (“Oltre la cresta. Sfiro / la Boemia, sfioro la terra / con il dito sulla carta geografica. Palme a ventaglio e // palme reali, cipressi di palude, / torba, senza giacca imbottita, / senza casco di protezione dentro nella // lingua. Raschi, gratti // via. Ammassi rossovolpe, campi / stranieri, nastri di bitume / dai tempi delle palme. Con il dito dietro l'orecchio, incrostato da anni, / senti la cartilagine, non sai se sia cerume, / sebo, muffa”, M. Beyer, *Erdkunde*, in Id., *Erdkunde*, cit., p. 10. “Kamm”, lett. “cresta”, ha qui valore toponomastico e indica la catena dei Riesengebirge in Boemia.

troppo tardi, questo Io, per leggere nella terra e nella lingua e nei luoghi una geologia del dolore³⁰; siano mute o illeggibili le parole della testimonianza: nulla di tutto ciò impedisce alla voce poetica, toccata com'essa è da ogni cosa³¹, di mappare la materia di queste terre con il corpo, e dunque anche con la vista, il tatto, l'olfatto, l'udito – e innanzi tutto col respiro.

Compenetrato dalle materie che incontra lungo il proprio cammino – “alle Dinge sind mir nah” confessa un verso nella poesia *Narva, taghell* (Narva, di giorno)³² –, l'Io che parla in *Erdkunde* sceglie a tal punto la via del contagio e della contaminazione per i suoi carotaggi da non poter non “ossificarsi”. La “Ossifizierung” nominata dall'hapax – imprestito liberamente rifiuto a partire dal dialogo con la poesia di Heaney³³ – non soltanto designa, dunque, l'ingresso del verso nella landa dei cosiddetti “Ossi”, ovvero degli abitanti dell'ex DDR, denomina bensì anche, nell'etimo latino della sua radice, il permanente rimescolarsi della voce poetica con tutte le ossa

³⁰ Lo stigma di questa tardività segna l'istanza poetica fin dall'inizio; cfr., in particolare, nella prima parte della raccolta, i versi di *Olympia. Spätfilm*, in M. Beyer, *Erdkunde*, cit., p.18, dove l'usuale definizione “Spätfilm”, di solito utilizzata per definire un film della programmazione serale, introduce già nel titolo una riflessione poetologica sullo statuto dell'istanza poetica, di un Io lirico nato troppo tardi per testimoniare il passato di questa geografia, nel frattempo sepolto. Tale riflessione, che dialoga in silenzio con la poesia di Celan, tanto più terrestre, quanto più testimoniale, interroga la possibilità medesima della testimonianza – “du sprich. Zu spät, sagte ich” (“parla. Troppo tardi, ho detto”, *ibidem*) –, rivendicata nella scrittura di Beyer, qui e altrove, dalla promiscuità radicale di questo tardo Io, che mescola sé stesso con la materia storica, naturale, terrestre.

³¹ “Sekt, trockne Haut, Natur. Touristenbeine. / Ich habe alles eingekrin-gelt, was du / mit bloßem Auge auf der Karte sicher / nicht erkennen kannst [...], so / daß die frische Erde dich beinah berührt” (“Spumante, pelle secca, natura. Gambe di turisti. / Ho marcato tutto. Quel che tu / a occhio nudo / sicuramente non riesci / a vedere sulla carta geografica [...], così / la terra fresca quasi ti sfiora”), M. Beyer, *Ostpreußenmuster* (Schema della Prussia orientale), in Id., *Erdkunde*, cit., pp. 44-53, qui p. 49.

³² “tutte le cose mi sono vicine”, in M. Beyer, *Erdkunde*, cit., p. 57.

³³ Sulla genesi del neologismo, cfr. C. Hamann (a cura di), “*I ossify by gazing*”. *Gespräch mit Marcel Beyer*, in Marcel Beyer, edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2018, pp. 119-30, qui p. 128; per il verso “Meine Ossifizierung. Starre Augen” (“La mia ossificazione. Occhi sbarrati”), cfr. l'explicit della terza sezione del poema incipitario *Erdkunde*, in M. Beyer, *Erdkunde*, cit., p.9.

incontrate cammin facendo, ovvero denomina l'ossificazione patemica di una lingua impegnata a estrarre dal terreno della memoria le ossa di parole e di dolori antichi – “Abwärts, Sprache”³⁴, esorta un verso della poesia *Ton* (Suono). Corrisponde a un simile impegno la qualità geologica del verso che agglutina e stratifica nel paesaggio sonoro di questa ibrida geografia il lessico del tedesco orientale, ritmi e cadenze della tradizione poetica tedesca, espressioni gergali, citazioni più o meno riconoscibili, componendo un'ecologia della lingua che, ben al di là dei limiti della sua definizione³⁵, coinvolge anche il respiro dell'istanza poetica, il *flatus vocis*, come evidenza nella seconda sezione della medesima poesia il ritorno dell'imperativo poc'anzi citato, rivolto ora alla lingua affinché discenda nel diaframma di chi qui parla³⁶, e speculare alla riflessione sul respiro contaminato del verso avviata alla fine della prima parte della raccolta nell'incipit di *Kitt* (Stucco) – “Ich atme Spiritus, ich atme Chlor”³⁷ –, quindi ripresa non senza ironia nel poema *Fünf Zeilen* (Cinque versi), che vede il “pneuma” lirico compenetrato dai pneumatici abbandonati lungo le strade³⁸.

Si sarebbe tentati di ricondurre questa sorta di lirismo fenomenologico a quanto il dibattito eco-critico ha nel frattempo portato alla luce sulla porosità e la fondamentale relazione interspecifica che lega tutto ciò che vive; né sarebbe un azzardo sostenere che ecologica sia la carta geografica dell'Est disegnata da *Erdkunde*: la polvere di carbone, le colture intensive di colza, i materiali di scarto, gli odori e gli umori iscritti dal ductus su questa carta geografica, segnalano d'altronde l'immersione dell'Io lirico nei paesaggi

³⁴ “Sprofonda, lingua”, M. Beyer, *Ton*, in Id., *Erdkunde*, cit., pp. 23-26, qui p. 23.

³⁵ Per la definizione di “ecologia della lingua” cfr. E. Haugen, *The ecology of language*, in S. Dil Anwar (a cura di), *The ecology of language*, Stanford University Press, Redwood City 1972, pp. 325-339.

³⁶ M. Beyer, *Ton*, in Id., *Erdkunde*, cit., pp. 23-26, qui p. 24.

³⁷ “Respiro spirito, respiro cloro”, Id., *Kitt*, in *ivi*, p. 20.

³⁸ “Pneu / das geht in den Mund, in / die Nase” (“Pneu / ti arriva in bocca, / nel naso”), Id., *Fünf Zeilen*, in *ivi*, pp. 64-72, qui p. 72. “Pneu” è forma breve e colloquiale di “Autoreifen” (pneumatici).

dell'Est profanati dall'uomo e nelle loro ferite. Non fosse che l'incessante intrugliarsi di questo Io nella materia organica e inorganica, per quanto esso soppianti la tradizione lirica cui si deve l'*inventio* della cosiddetta "natura", trae i suoi presupposti più da un discorso, di ascendenza post-strutturalista, sulla memoria e sull'inattingibilità della traccia, che non da decostruzioni eco-critiche della rappresentazione poetica – che poi il verso beyeriano effettivamente decostruisca qualsiasi retorica del paesaggio lirico non fa che dimostrare di per sé la cogenza pre-teoretica della poesia³⁹.

E poiché neppure i nomi dei luoghi, quando ancora siano sopravvissuti e non già cancellati dall'oblio, consentono all'Io di orientarsi in questa landa devastata – siano qui ricordati l'iniziale spaesamento della voce poetica mentre osserva "ich wußte nicht, bin ich / in Teplitz, in Teplice oder in Tepl"⁴⁰ e la constatazione, alla fine della raccolta, nella poesia *Bienenwinter* (L'inverno delle api), "Heute ist alles von der Landkarte genommen"⁴¹ –; e poiché, inoltre, la cartografia di *Erdkunde* è a priori una controscrittura della geografia politica, molto spesso il ductus si orienta grazie a toponimi creati mediante metonimia⁴² oppure sostituiti dai nomi delle cose

³⁹ Sull'invenzione della natura all'origine del verbo lirico restano ancora fondamentali le pagine di E.R. Curtius in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 2000: "La terminologia tecnica fondamentale (*argumentum a loco, argomentum a tempore*), derivata dalla topica giudiziale della *probatio*, è trasferita nella teoria poetica medievale, per esporre le regole della descrizione poetica della natura [...]"; ivi, p. 218. La riflessione sul segno a priori imperscrutabile della traccia rinvia evidentemente al pensiero di J. Derrida in *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris 1967.

Su una possibile lettura eco-critica di questo Io lirico tanto ibrido e posseduto da voci e materie eteroclitiche, in particolare nella recente silloge *Dämonenräumdienst*, cfr. A. Valtolina, *Catastrofe del verso, catastrofe della lettura. Sulla poesia di Marcel Beyer*, in "Semicerchio. Rivista di poesia comparata", vol. LXXI, 2024, pp. 11-15.

⁴⁰ Cfr. *supra*, nota 22.

⁴¹ "Oggi è stato tutto rimosso dalla carta geografica", M. Beyer, *Bienenwinter*, in Id. *Erdkunde*, cit., p.107.

⁴² Si pensi, per esempio, al già citato toponimo "Ackermanngegend", che designa la Boemia e i territori limitrofi, a "Ostpreußenmuster", che dà nome a una estesa geografia della violenza, a "Hotel Kaliningrad".

sopravvissute nei paesaggi, come i pneumatici che tracciano i contorni della Cecoslovacchia nella poesia *Fünf Zeilen* e il latte condensato che dà il titolo e designa lo spazio della desolazione nei versi di *Dosenmilch*. Ma anche la flora e la fauna, a loro volta attanti in questa geografia “fisica”, contribuiscono, più d’ogni toponimo, a nominare i luoghi e il loro nascosto dolore, sicché l’ultima sezione della poesia *Bienenwinter* ha soltanto da convocare nel verso la “Wundklee” (*Anthyllis vulneraria*) e la “Wolfsbohne” (*Lupinus*)⁴³ affinché risorga, dalle profondità del tempo e della terra e della poesia, la sofferenza dimenticata:

Mutter, dir,
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
Lupine.

[...]

In Aussig, sagtest du immer, in
Aussig an
der Elbe
auf
der Flucht,
Mutter, es wohnen dort
Mörder. [...]⁴⁴

⁴³ I due nomi composti evocano rispettivamente, nel loro primo elemento, ferita (“Wunde”) e lupo (“Wolf”). Così esordisce l’incipit dell’ultima parte di *Bienenwinter*: “Komm aus der Bilderzone, / Wundklee, Wolfsbohne und / Mohn” (“Esci dall’immagine, / vulneraria, bacca di lupo, / papavero”), in M. Beyer, *Erdkunde*, cit., pp. 101-112, qui p. 112.

⁴⁴ “A te, Madre, / che dicevi *bacca di lupo*, non: / lupino. // [...] In Aussig, dicevi tu sempre, in / Aussig / sull’Elba / in / fuga / Madre, là abitavano / gli assassini. [...]”, P. Celan, *Wolfsbohne*, in Id., *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, a cura di B. Badiou, J.-C. Rambach, B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, pp. 45-48; tr. it. *Bacca di lupo*, in *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, pp. 34-39, qui p. 37. In *Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan*, Beyer precisa che Aussig si trova “in der Ackermanngegend”, dunque esattamente nella “terra dell’aratore” cartografata da *Erdkunde*. Cfr. M. Beyer, *Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan*, cit., p. 51.

Ma altro ancora accade nel sottosuolo di questa geografia in versi, fin qui trascurato dalla ricezione critica, forse troppo convinta dell'evidenza che il viaggio del ductus nello spazio e nel tempo si concluda, nell'ultima parte di *Erdkunde*, nell'Unione Sovietica di Stalin e nella Germania di Hitler. Considerato perlopiù come anticipazione di quanto sarà la prosa di Beyer a narrare qualche anno più tardi nel romanzo *Kaltenburg (Forme originarie della paura)*, l'epilogo della raccolta ripropone nondimeno una scrittura dei luoghi che, grazie a una deissi sempre gianiforme, sospende qui come altrove i confini fra presente e passato, fra Germania dell'Est e Germania dell'Ovest, fra superficie e sottosuolo, paesaggio e corpo, cose e creature. Evidente già nella seconda parte di *Erdkunde*, per esempio nella poesia *Ton*, dove i pur rari toponimi cancellano la differenza fra Est e Ovest⁴⁵, e così anche evidente in quella semiosi che, intessuta dai ricordi d'infanzia – infanzia di un Io lirico nato all'Ovest negli anni Sessanta – non cessa di confondere topografia e cronologia, e di nuovo evidente grazie all'improvviso riaffiorare, nell'epilogo, di una misteriosa dentiera in una pozzanghera nella Dresda della Germania riunificata, sullo sfondo di un inverno in cui, di nuovo, il passato dei regimi totalitari si confonde con il qui e ora di un sedicente tempo della libertà “in neuer Kolorierung”⁴⁶, la carta geografica disegnata dai versi lascia infine “emergere”⁴⁷, insieme con la sua *lêçon de ténèbres*, una sconfinata e sconfinante terra di dolore, sottoposta alla sempiterna efferatezza della Storia.

⁴⁵ Cfr. M. Beyer, *Ton*, in Id., *Erdkunde*, cit., pp. 23-26.

⁴⁶ “In una nuova colorazione”, Id., *Bienemwinter*, in ivi, cit., pp. 101-112, qui p. 107. Sono molteplici, invero, le corrispondenze fra la prima e l'ultima parte di *Erdkunde*, che vedono l'istanza poetica inabissarsi nell'infanzia e così disseppellire, insieme con uccelli e film sugli animali, la geografa dell'Ovest insieme con quella dell'Est.

⁴⁷ Ci si riferisce qui, implicitamente, alle riflessioni teoriche di Rob Kitchn e Martin Dodge che, contestando il valore ontologico delle mappe, ne hanno dimostrato il carattere eminentemente transitorio, ontogenetico; cfr. R. Kitchin, M. Dodge, *Rethinking Maps*, in “Progress in Human Geography”, vol. XXXI, n. 3, 2007, pp. 331-344.

Parte seconda
Fiumi



Edition Thanhäuser: una casa editrice e la poetica
degli affluenti del Danubio
Giovanni Sampaolo

Il Mühlviertel – alla lettera il Quartiere delle Mühl –, ampia regione dell’Alta Austria, è delimitato a sud dal Danubio e attraversato da tre fiumi dai quali prende il nome. La Grosse Mühl e la Kleine Mühl (Grande e Piccola Mühl) sono affluenti del Danubio. La Steinerne Mühl (Mühl di Pietra) nasce nella Boemia meridionale, con cui il Mühlviertel confina a nord, e si versa nella Grosse Mühl. All’interno del Mühlviertel ci interessa anzitutto un altro affluente del Danubio, la Grosse Rodl: là dove la Grosse Rodl sbocca nel Danubio dalla riva sinistra, presso Linz, sorge Ottensheim, “comune di mercato” (uno statuto esistente dal medioevo nell’area germanofona meridionale), quattromilasettecento anime. In questo piccolo centro in riva al Danubio, dal 1989 l’artista Christian Thanhäuser stampa libri, e fa di ogni volume della sua Edition Thanhäuser, com’è ampiamente riconosciuto, un’opera d’arte¹.

Incisore e illustratore, Thanhäuser ha studiato tipografia, tra gli altri, con Hugo Hoffmann a Berlino. Come si può leggere sul sito della casa editrice, “ogni anno nascono tre-quattro libri in piccole tirature, prodotti regionalmente con

¹ Cfr. M. Messmer, *Mostbirnholz und Leipziger Fraktur: Über den Holzschnitzer und Buchermacher Christian Thanhäuser*, in “Illustration”, vol. LXIII, 1998, pp. 30-33.

alte ambizioni qualitative”². Si può aggiungere che di rado i volumi superano le cento pagine. L’accento cade molto su quel “regionalmente”. Per le copertine, Thanhäuser usa caratteri mobili di piombo, di cui possiede ricchi assortimenti storici, e carta uso mano. La creazione di questi oggetti è quanto di più artigianale e dunque locale, l’opposto di ogni industria culturale: artigianato e arte insieme. Ogni libro è riccamente illustrato dalle xilografie (sul frontespizio viene specificato quasi sempre “su legno di pero”, a volte “su legno di pero del Caucaso”) o dai disegni a penna di Christian Thanhäuser. L’artista è richiesto anche da grandi case editrici tedesche quali Insel, Suhrkamp, Matthes & Seitz o austriache come Haymon, ma inoltre ungheresi, rumene, albanesi, libanesi. Tra i diversi premi ricevuti in Austria e Germania da Thanhäuser e dalla sua casa editrice c’è quello per i più bei libri e le più belle copertine dell’Austria.

Appurato l’aspetto orgogliosamente locale di questa impresa in un minuto ritaglio di mondo tra i fiumi Ranitz, Rodl e Danubio, va detto qualcosa della data di nascita non casuale, menzionata sopra: 1989, una faglia della storia europea e mondiale. È H.C. Artmann, figura carismatica della letteratura austriaca contemporanea, a convincere Thanhäuser in quell’anno di rivolgimenti geopolitici a fondare una casa editrice che apra un dialogo tra poeti, poetesse e scrittori della Mitteleuropa, questo “espace à géométrie variable”³ che da quel momento sposta il suo baricentro decisamente a Est, come vide in quegli stessi anni Karl Schlögel⁴. Subito dopo la caduta del Muro si alzavano mille nuovi muri, scoppiavano le guerre jugoslave sfociando nella guerra in Bosnia ed Erzegovina, gli imperi si sbriciolavano lasciando allo sco-

² Cfr. il sito Edition Thanhäuser: <https://thanhaeuser.at/information/> (ultima consultazione: 8 febbraio 2025). Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

³ Cfr. J. Le Rider, *La Mitteleuropa*, Presses Universitaires de France, Paris 1996, p. 3.

⁴ Si veda per esempio K. Schlögel, *Die Mitte liegt ostwärts: Europa im Übergang*, Hanser, München 2002.

perto localismi violenti e populismi. È il 1990 e Thanhäuser conosce Ludwig Hartinger, autorevole *editor* e traduttore presso diverse case editrici. “Durante la guerra di Bosnia, Ludwig Hartinger e io stavamo pensando a come avremmo potuto offrire rifugio ad autrici e autori in fuga, e così nacque l’idea dei RanitzDrucke”⁵, collana che nasce dall’idea degli affluenti del Danubio, e che uscirà a partire dal 1995. Occorre aprire prima, però, una finestra su Ludwig Hartinger, che non solo è uomo di editoria letteraria e di traduzione, ma anche singolare figura di poeta in sloveno e in tedesco. Il co-curatore dei RanitzDrucke, infatti, presenta una storia linguistica molto particolare: austriaco, salisburghese e compagno di collegio del premio Nobel per la letteratura Peter Handke, Hartinger è diventato poeta quando si è innamorato della lingua slovena, con la quale non ha alcun legame familiare o di origine. Ha incontrato lo sloveno nel Carso e da qui ha iniziato a scrivere poesie in sloveno, poesie che solo negli ultimi anni traduce anche in tedesco. Il Carso è il suo territorio di confine, lo sloveno la lingua del suo pensiero nomade, della sua poesia caratterizzata da un procedere associativo capace di grande suggestione intellettuale. Parleremmo, con la traduttrice Chantal Wright, di *exophonic literature* (letteratura esso fonica)⁶, la cosa rara è che in questo caso si va – al contrario del solito – da una “lingua maggiore”, il tedesco, a una “lingua di margine”, lo sloveno⁷. Ciò è molto importante per mettere a fuoco la prospettiva mitteleuropea orientale del progetto Ranitz.

Dall’incontro fra l’artista Thanhäuser e il letterato Hartinger nasce l’idea di questa collana dei RanitzDrucke de-

⁵ C. Thanhäuser, *Grenzübertritte*, gennaio 2025 (conferenza inedita, per gentile concessione dell’autore).

⁶ Si veda per esempio C. Wright, *Writing in the “Grey Zone”: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in “GFL – German as Foreign Language”, vol. III, 2008, pp. 26-42.

⁷ Per una prima ricezione della lirica di Ludwig Hartinger in Italia si veda G. Sampaolo (a cura di), *6 + 7 x 5 = 13. 13 autori per 5 generi della letteratura austriaca contemporanea*, Artemide/Forum Austriaco di Cultura a Roma, Roma 2019, pp. 37-47.

dicata a poetesse e poeti provenienti soprattutto dagli affluenti del Danubio al di fuori dei paesi di lingua tedesca: Slovacchia, Ungheria, Croazia, Serbia, Bulgaria, Romania, Moldavia, Ucraina, ma anche Polonia, Slovenia e giù fino all'Albania. I volumi sono bilingui: accurate traduzioni in tedesco sono accompagnate dai testi originali⁸. È il caso di citare una piccola strofa con cui Ludwig Hartinger accompagna una recente conferenza di Christian Thanhäuser sulla storia della casa editrice:

RanitzDrucke – Ein Zufluß

Ottensheim liegt am Strom.
Ort des Flusses und Zuflüsse.
Der Donau fließt die Ranitz zu.
In Ottensheim lebt die Kunst.⁹

Questi versi ci dicono che l'arte nasce dalla molteplicità delle realtà locali. Non sembrerebbe esserci un motivo particolare per la scelta di intitolare la collana proprio alla Ranitz, minuscolo affluente di un affluente del Danubio, non lontano da Ottensheim. Ma si ascolti Thanhäuser: "La Ranitz è un piccolo ruscello non regolato che presso Gramastetten sfocia nella Grosse Rodl, la quale ha le sue fonti nella Selva Boema e sfocia nel Danubio non molto lontano da Ottensheim. Ranitz (in passato anche *Ragnitz*, *raknice*), dallo slavo *raku* ('granchio'), eventualmente anche da *granica* ('confine')"¹⁰. Un affluente al quadrato, "non regolato", dunque perfino difficile da trovare sulle carte, memore anche nel nome della sua realtà di confine tra lingua germanica e slava.

⁸ In Italia si è parlato dei RanitzDrucke per la prima volta in G. Sampaolo, *Una lingua per molte lingue: tradurre la letteratura austriaca contemporanea*, in I. Ferron, J. Pérez-Ugena (a cura di), *Radici e sconfinamenti. In viaggio tra lingue e culture*, Tipografia Senese editrice, Siena 2022, pp. 75-88, in particolare pp. 78-79.

⁹ "RanitzDrucke: un affluente. // Ottensheim sorge sulla corrente. / Luogo del fiume e degli affluenti. / Verso il Danubio scorre la Ranitz. / A Ottensheim vive l'arte", cit. in C. Thanhäuser, *Grenzübertritte*, cit.

¹⁰ *Ibidem*.

Ottensheim è luogo sia del grande fiume sia degli affluenti, i libri della Edition Thanhäuser sono un luogo in cui fare rete, gli affluenti scorrono e trasportano, sono vie per mettere in comunicazione realtà lontane che condividono qualcosa di unico. Tuttavia sarebbe errato pensare che il grande Danubio rappresenti una realtà in qualche modo uniforme. Che il *main stream*, per dirla con un gioco di parole, sia il *mainstream*. La fotografa Inge Morath, per esempio, iniziò nel 1958 a fotografare il Danubio con l'ipotesi di lavoro che i fiumi abbiano scritto sulle loro rive la storia di generazioni di persone. Per decenni si è dedicata alla molteplicità delle stratificazioni di civiltà che questo grande fiume "divide e unisce"¹¹. Per trentacinque anni Inge Morath è tornata a fotografare il Danubio; nel 1995 è uscito infine il suo libro fotografico che riassume decenni di osservazione¹². "Le sue immagini", scrive Karl-Markus Gauß, chiamato a scrivere il saggio per quel volume fotografico, ma anche coautore con Thanhäuser di un libro sul Danubio, "mostrano un fiume le cui terre sono segnate dalla contemporaneità delle opposizioni, e questa contemporaneità può essere fertile, ma anche spaventosa"¹³. Basti pensare che il corso del Danubio ha attraversato a lungo non solo territori del Sacro Romano Impero e in seguito l'impero degli Asburgo, ma anche l'Impero ottomano.

Nel titolo della strofa di Hartinger citata sopra, *RanitzDrucke – Ein Zufluß*, la collana stessa dei RanitzDrucke è detta un affluente¹⁴. La collana affluisce, porta la sua acqua e la sua diversità al discorso generale. Hartinger lo spiega nel testo sotto la sua poesia appena citata, intrecciando le lingue e le culture ai fiumi: "Le 'grandi lingue di cultura' sono forse le uniche della letteratura? Il Danubio non attraversa solo quelle. Le sue acque sono le acque di molti affluenti-

¹¹ C. Thanhäuser, K.-M. Gauß, *Die Donau hinab*, Haymon, Innsbruck-Wien 2009, p. 125.

¹² Cfr. I. Morath, *Donau*, Müller, Salzburg 1995.

¹³ C. Thanhäuser, K.-M. Gauß, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴ *RanitzDrucke. Ein Zufluß* era anche il titolo del numero zero della collana, uscito nel 1994.

‘Ranitz’¹⁵. Se il Danubio è materialmente l’Europa e i suoi affluenti sono le “letterature minori” nel senso canonico di Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁶, le acque del Danubio stesso però, dice Hartinger, sono portate dai suoi tanti affluenti, grandi, piccoli e minuscoli “affluenti-‘Ranitz’”.

Con metafora micologica, Hartinger aggiunge che “gli affluenti sono il micelio del fiume”¹⁷, il suo substrato reticolare, quell’insieme delicatissimo di filamenti che penetrano nel terreno e nei quali scorre il protoplasma del fungo alimentandolo dal terreno. Il micelio è il radicamento del fungo nella rizosfera, che tuttavia non resta limitato al suo luogo di nascita: cresce, infatti, anche per decine e centinaia di chilometri. La realtà metamorfica dell’affluente, una realtà micromegica, comincia a rivelarsi sempre più affine alla letteratura. Gli affluenti sono veri e propri bronchioli e alveoli del sistema polmonare di questa immensa area geografica, garantiscono l’apporto di ossigeno al sangue. L’affluente penetra in quella molteplicità altrimenti irrappresentabile. È significativo, a questo proposito, che il grande autore ungherese Miklós Mészöli caratterizzi la Mitteleuropa orientale con proposizioni del *Tractatus* di Wittgenstein: “Tutto ciò che possiamo descrivere potrebbe anche essere diversamente”; “di un mondo illogico non possiamo *dire* come sia fatto”¹⁸. La logica reticolare dell’affluente è guidata da un continuo decentramento del punto di vista che spinge il dire verso la capacità di toccare ciò che è diversamente, ciò che si presenta come illogico.

Da artista, Thanhäuser è avaro di parole, ma c’è una parola chiave nel suo intervento alla conferenza di *Hydropoetik* pres-

¹⁵ L. Hartinger, *Der LinienStifter. Über den Bild-Erzähler Christian Thanhäuser*, in C. Thanhäuser, *Grenzübertritte*, cit.

¹⁶ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975.

¹⁷ L. Hartinger, *op. cit.*

¹⁸ M. Mészöli, *Spurensicherung*, tr. ted. dall’ungherese di W. Droste, a cura di P. Kelemen, xilografie di C. Thanhäuser, Edition Thanhäuser, Ottensheim/Donau 2021.

so l'Università Humboldt di Berlino nel 2023¹⁹, e questa parola è *Flusslabyrinth* (labirinto di fiumi). L'inesauribile molteplicità geoculturale della Mitteleuropa orientale a rischio perenne di frantumazione conflittuale in un mosaico di pezzi taglienti trova nel bacino idrografico il rizoma che sotterraneamente mette in comunicazione i poeti, ciascuna e ciascuno con la propria lingua. Per anni, dal 2009, gli autori dei RanitzDrucke sono stati anche ospitati per un periodo a Ottensheim. Inoltre, coppie di autrici/autori provenienti da luoghi molto diversi sono state invitate a scrivere libri a quattro mani, lo testimoniano quattro RanitzDrucke dal titolo *ranitzdialoge*: Yoko Tawada / László Márton (2009), Zsuzsanna Gahse / Christian Steinbacher (2009), Eugenijus Alisanka / Ales Debeljak (2010), Ales Steger / Juri Andruchowysch (2011). Quella di Thanhäuser è una casa editrice che ospita i suoi autori provenienti da lontano, un "albergo nella lontananza" – per dirla con Berman²⁰ – nel suo intreccio di acque.

C'è un aspetto che ricorre come presupposto più o meno tacito in quella piccola-grande galassia Gutenberg che è la casa editrice dei RanitzDrucke: "Le persone che sono cresciute lungo fiumi o ruscelli", scrive Thanhäuser, "non sono estranee le une alle altre, hanno molto da raccontarsi"²¹. È un *imprinting* che si deposita in una memoria profonda e riemerge necessariamente anche nei sogni della letteratura. In tutte e tutti loro si troveranno

strutture simili, pioppi e salici familiari, banchi di ghiaia [...], boe, ormeggi per imbarcazioni con messaggi da lontano. Chi è cresciuto vicino a un fiume, chi ha avuto come parco giochi una riva, nelle città straniere cercherà prima di tutto un fiume o almeno un canale per orientarsi.²²

¹⁹ Cfr. C. Thanhäuser, *Wasserzeich(n)en* (inedito, per gentile concessione dell'autore).

²⁰ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2008 (edizione originale *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999).

²¹ C. Thanhäuser, *Wasserzeich(n)en*, cit.

²² *Ibidem*.

La corrente è il primo orientamento, ma “come descrivere l’acqua che scorre, come disegnarla”²³? Queste sono le occupazioni di Adalbert Stifter, vero vicino di casa e faro della Edition Thanhäuser: lo Stifter-Haus a Linz dista solo 10 km da Ottensheim, la nascita boema dello scrittore a Oberplan (oggi Horni Planá nella Repubblica Ceca) ne fa un tipico autore “Ranitz”, originario di quel tratto della Moldava che forma il lago artificiale di Lipno. Stifter scrittore, ma anche pittore. Ancora Thanhäuser:

Rimaniumo sul tema acque nell’ambito in cui risiediamo: Adalbert Stifter si occupò soprattutto nel 1854-58 del movimento dell’acqua; si racconta che nella sua casa di Linz fece mettere delle pietre di ruscello in una tinozza piena d’acqua che faceva ruotare con l’aiuto della sua domestica in modo che le pietre assumessero una posizione simile a quella naturale. Nel suo diario di pittura annotò: “Totale delle ore passate a disegnare il movimento: 75 ore e 21 minuti”.²⁴

Il “vicino di casa” Stifter con la sua azione locale e il suo valore europeo, con l’immagine del *Rosenhaus* nel *Nachsommer (Tarda estate)* che unisce la cura per la natura e per la civiltà in un altro modello di civiltà è un modello per Thanhäuser. E non è un caso che un volume collettaneo della casa editrice su Stifter sia anche la storia della Edition Thanhäuser²⁵: la terra di Thanhäuser è chiamata da Ludwig Hartinger “Stifterland”, l’artista stesso viene detto “der LinienStifter”²⁶.

Terminati dopo tanti anni i RanitzDrucke contrassegnati come tali sulla copertina, la Edition Thanhäuser non ha affatto dismesso la poetica degli affluenti del Danubio e la

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Der Weg nach Schwarzbach. Landschaftskunde zu Adalbert Stifter*, fotografie di H. Schmidt, xilografie di C. Thanhäuser, testi di H.C. Artmann, R. Domašyna, L. Hartinger *et al.*, Edition Thanhäuser, Ottensheim/Donau 2005.

²⁶ L. Hartinger, *Der LinienStifter. Über den Bild-Erzähler Christian Thanhäuser*, *ivi*, pp. 66-70, qui p. 68.

linea bilingue dei suoi volumi, che anzi si è indentificata con la casa editrice in toto. Può dimostrarlo *Überflutet* (Inondata) di Tanja Maljartschuck, un'edizione originale in ucraino e tedesco²⁷. “Il piccolo fiume” è già nell'incipit:

Ricordo che quell'estate era particolarmente umida, bagnata. Per settimane, senza sosta, cadeva la pioggia. Il piccolo fiume nel paese in cui abitavo in quell'epoca superò la riva inondando l'unica strada che collegava questo paese con gli altri. Il fondovalle era allagato, e dal pozzo della gente che abitava lì usciva l'acqua, ininterrottamente.²⁸

Lo straripamento del piccolo fiume cambia la vita degli umani, li trasferisce in un equilibrio precario, soprattutto in una instabilità emotiva. Il punto di vista è quello di una ragazza, l'alter ego al passato dell'Io narrante che rammemora i fatti. Evocare il piccolo fiume che crea un così grande scompiglio e turbamento è il modo per articolare le emozioni di qualcosa di sconosciuto; come si scoprirà un po' alla volta, si tratta del primo amore. *Überflutet*, inondata come dice il titolo del racconto, è tanto la campagna dei kolchoz quanto la protagonista. Non è possibile distinguere tra le due. “Il fiume era cresciuto come mai prima”²⁹ non è una similitudine, è identità. Apprendiamo i sentimenti della ragazza solo leggendo il linguaggio del fiume, “perché da un momento all'altro poteva rompersi la diga, e riversarsi sulla valle un'ondata alta un metro [...]. Arbusti e prati tutto intorno crescevano selvaggi come nella giungla. Dappertutto un odore di fibre umide e dolci, di polline, rose, gelsomino, legno bagnato e fieno marcio”³⁰. La sensualità delle percezioni legate al fiume e alla sua furia è dunque un'onda travolgente, l'erompe-re dell'eros connesso a una circostanza traumatica, il crollo

²⁷ T. Maljartschuk, *Überflutet*, tr. ted. di H. Fleischmann e testo originale in ucraino, disegni a penna e xilografia di C. Thanhäuser, Edition Thanhäuser, Ottensheim/Donau 2016.

²⁸ Ivi, p. 7.

²⁹ Ivi, p. 9.

³⁰ Ivi, pp. 18-19.

di una diga che è oggetto di desiderio e speranza, al tempo stesso di angoscia. Il primo contatto tra i corpi desideranti è espresso appunto col linguaggio del fiume:

I nostri corpi si toccarono appena, ma la tensione raggiunse un punto in cui non si poteva pensare con chiarezza né tirare un respiro profondo. Goffamente tremavo tutta, in superficie, cercando l'aria come un pesce che in ogni momento si aspetta che finalmente si rompa la diga. Soprattutto volevo tenerezza: toccarlo, essere toccata da lui, sentir dire qualcosa di intimo [...].³¹

Nelle delusioni di questo amore acerbo le “lacrime che mi salivano agli occhi” sono un'altra esondazione³². Singolare però è il parallelismo: questo “piccolo” amore termina presto e anche le acque del “piccolo” fiume si ritirano dalla terra che hanno inondato. Ma nell'apparente simmetria fra la natura e l'umano i rapporti umani non sono altrettanto netti. “[...] la felicità significava le brevi pause di respiro tra una sciagura e la successiva.”³³ Il primo amore è già un ex (il congeniale traduttore dall'ucraino lo chiama però con un modo di dire fluviale della lingua tedesca che si richiama allo scorrere: “mein Verflössener”, “il mio scorso via”)³⁴.

Del 2023 è un testo molto particolare, traduzione dall'ungherese di una scrittrice nota come Terézia Mora. L'autore, Zoltán Danyi, appartenente alla minoranza ungherese nella Voivodina (Serbia), vive a Senta/Zenta sul Tibisco (ungh. Tisza, ted. Theiß), che coi suoi 966 chilometri è il più lungo affluente del Danubio. Autore di due romanzi per Suhrkamp (2018 e 2022), titolare nel 2022-2023 della Siegfried Unseld Gastprofessur alla Humboldt Universität di Berlino,

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 27. La memoria locale di uno straripamento della Rodl nel 1718 è oggetto del racconto *Von den Wassern in Zwettl* di H. Pichler, *Zwischen Donau und Hochwald*, Edition Thanhäuser, Ottensheim/Donau, pp. 49-51.

³³ T. Maljartschuk, *op. cit.*, p. 38.

³⁴ Ivi, p. 39. Il suggerimento traduttivo potrebbe essere dell'autrice stessa, divenuta bilingue: vive a Vienna dal 2011 e scrive anche in tedesco, ha vinto il premio Bachmann nel 2018.

Danyi di professione fa il coltivatore di rose, il lavoro della sua famiglia. Così il suo libro si intitola *Aus dem Tagebuch des Gärtners* (Dal diario del giardiniere)³⁵. Certo la natura fa da supporto a questi frammenti tra l'aforisma e il *poème en prose*, che nella forma possono sembrare orientarsi al primo Kafka di *Betrachtung* (*Contemplazione*)³⁶. “Io scrivo delle rose, da anni delle rose e mi sembra che lentamente il mio scrivere divenga come rami ricoperti di spine.”³⁷

Ma il coltivatore di rose non può non ricordarci appunto la “casa delle rose” di *Tarda estate*, il valore insieme cosmico ed etico, politico dell'azione del barone von Risach nel prendersi cura, per decenni, di un ecosistema simbiotico, insieme naturale e umano, storico e politico. Il diario del giardiniere di Zoltán Danyi registra, per esempio, echi e rigurgiti nazionalisti. Sotto la famosa osservazione di Thomas Mann sull'entusiasmo dei tedeschi per il nazismo, talmente famosa da essere riportata senza il nome dell'autore (“Non si deve dimenticare – né si deve credere a chi lo nega – che il nazionalsocialismo è stato una rivoluzione piena di entusiasmo, esuberante, un movimento popolare tedesco con un enorme investimento emotivo di fede e passione”³⁸), commenta il giardiniere: “Lo stesso si può dire del populismo, più o meno con le stesse parole”³⁹. Il pensiero va naturalmente a Orbán e al suo successo in Ungheria. “Mio padre dice che la devo smettere, basta, tutto questo non gli importa, chi dice così non è un buon ungherese.”⁴⁰ E il Tibisco/Tisza/Theiß, af-

³⁵ Z. Danyi, *Aus dem Tagebuch des Gärtners*, tr. ted. dall'ungherese di T. Mora, xilografie di C. Thanhäuser, Edition Thanhäuser, Ottensheim/Donau 2023.

³⁶ A proposito del primo Kafka e di costellazioni: per la leggendaria Insel-Bücherei, C. Thanhäuser ha disegnato le copertine di due volumi di Robert Walser, *Der Spaziergang* e *Der Teich*, il che sembra confermare la sensazione di una sua affinità tutt'altro che esteriore con Karl Walser, per il segno vibratile con cui quest'ultimo riesce a volte a visualizzare il sentimento della natura del fratello poeta.

³⁷ Ivi, p. 60.

³⁸ T. Mann, *Tagebücher 1944-1.4.1946*, a cura di I. Jens, Fischer, Frankfurt a. M. 1986, p. 78.

³⁹ Z. Danyi, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ Ivi, p. 41.

fluente del Danubio, entra in scena per un confronto diretto fra queste due dimensioni fondamentali del libro, la natura e la politica.

Sulla riva del Tibisco, vicino Senta, abbattono di nuovo gli alberi. In alcuni punti la foresta alluvionale è già scomparsa del tutto [...] lo fanno con la motosega. Come un mitra. Il lungo suono con cui cade un vecchio albero non si può confondere con nient'altro. I membri del governo serbo, intanto, prendono decisioni nervose, affrettate, isteriche [...]. Non sono sicuro che siano le migliori qualità che si possano avere come statisti. Sulla riva del fiume Tibisco vicino Senta, a ogni modo, abbattono alberi come pazzi proprio non mi viene in mente nessuna spiegazione ragionevole.⁴¹

Si torna a parlare dei piccoli corsi d'acqua: "Di sera ho letto qualcosa sui ruscelli", dice il penultimo frammento, "dei ruscelli di montagna che si fanno strada tra scure conifere e ripide pareti di roccia e sui ruscelli della pianura che nel loro cammino vengono accompagnati da colline erbose e dai rami chinati dei salici piangenti"⁴². La riflessione spazia sull'acqua e la pietra, il cui vero stato sarebbe "lo stato bagnato", sull'uomo che crede di dover vivere allo "stato asciutto" mentre forse c'è una terza possibilità, una possibilità che però forse

non esiste, nessuno stato è la nostra vera forma. Perché ciò che è, è ancora più incomprensibile di una pietra, e noi attraversiamo una trasformazione ancora più grande, più profonda, più radicale di quella di certi insetti, la cui metamorfosi completa ammiriamo a bocca aperta.

Sono giunto a un confine tale che non avrebbe senso oltrepassarlo con domande.⁴³

Molta poesia della Edition Thanhäuser si fa inevitabilmente geografia, la geografia a sua volta si fa inevitabilmente

⁴¹ Ivi, p. 55.

⁴² Ivi, p. 63.

⁴³ *Ibidem*.

storia in modalità molto varie a seconda di chi scrive. La giovane autrice austriaca Franziska Füchsl, per esempio, sta per pubblicare da Thanhäuser un libro dal titolo *Am Rande der Müb* (Sul limitare della Müh)⁴⁴, testo con cui nel frattempo ha vinto il Premio tedesco di Nature Writing 2025. Nella sua prosa lirica, l'intreccio di fiumi – la Steinerne Mühl che nasce in Boemia e i due affluenti del Danubio ricordati all'inizio di questo saggio, la Große Mühl che scaturisce in Baviera, la Kleine Mühl che ha le sue sorgenti a sud della Selva Boema – viene percorso dapprima in una suggestiva atmosfera naturale. Da questa sorta di regressione, la scoperta del mattino dalla nebbia diventa momento epifanico, “il giorno irrompeva una seconda volta: prima gli alberi, le case, i mezzi di trasporto e le persone, poi le cime delle colline e i boschi dei dintorni e infine il fiume”⁴⁵. L'indeterminatezza della nebbia, insieme a quella del fiume (“ma il fiume non ha volontà, non ha origine né meta”) favorisce una seconda apparizione/creazione a partire dalla quale il testo si addentra in un viaggio attraverso le profondità storiche della lingua e giù fino al *tacitus*, il silenzioso, ovvero lo storico latino, per come aveva descritto quelle inospiti selve che coprivano tutto. Si torna ai romani, ai bardi celtici per poi risalire di associazione in associazione attraverso le generazioni, al medioevo, come partorendo di nuovo la civiltà. “Dal punto di vista del falco c'è qualcosa che erode ai margini la foresta primordiale, la erode risalendo gli affluenti [...]”⁴⁶.

Complementare a questa dimensione magica della storia nello spazio mitico di Füchsl è la visione critica della storia nella poesia dichiaratamente geografica dell'austriaco Christoph Janacs, nato a Linz e residente nel Salisburghese. Il suo corposo volume di liriche edito da Thanhäuser si intitola *im Zweistromland* (nella terra dei due fiumi, 2019) e trae dal fiume anzitutto il corso

⁴⁴ Si ringrazia di nuovo Christian Thanhäuser per aver consentito la lettura dell'inedito.

⁴⁵ F. Füchsl, *Am Rande der Müb*, xilografie di C. Thanhäuser, Edition Thanhäuser, Ottensheim/Donau (in preparazione, uscita prevista per il 2026).

⁴⁶ *Ibidem*.

della storia. Dichiaratamente, la poesia d'apertura *was der Fluß so bringt* (cosa porta il fiume) parla del corso d'acqua come polifonia di voci che porta storie e Storia, a volte perfino il futuro. Basta sedersi lì e aspettare che cosa porta il fiume – “manchmal sinds Leichen” (“a volte sono cadaveri”)⁴⁷. Il fiume è movimento in questo spazio geografico. La preferenza dell'Io lirico per i fiumiciattoli, gli affluenti appunto, rispetto ai “grandi fiumi che si danno tanta importanza”⁴⁸ risiede anche in una lettura palmo a palmo del territorio, una lettura della “grammatica del paesaggio”⁴⁹ che quasi sempre si lega agli affluenti del Danubio. L’“eloquenza del ruscello” sposata alla “lingua delle pietre” che vi sono state costruite in antico a Schwarzenberg am Böhmerwald⁵⁰ è un esempio di labirinto fluviale: è il suono delle acque dello Hartmannsbach che confluisce nel Gegenbach, fiumiciattolo di confine austro-tedesco, il quale a sua volta si versa nella Grosse Mühl, che scenderà nel Danubio. È così che Janacs, seguendo i fiumi, incontra la storia e quei cadaveri che aspettava sulla riva. Dove la Enns riversa le sue acque nel Danubio sorge Mauthausen, “l'ignaro *ensemble* di case eleganti”, “la follia fatta pietra e cemento”; il testo, nella sua impotente desolazione, scompone questa parola, *Wahnsinn*, “follia”: “non è vaneggiamento [*Wahn*] e non ha alcun senso [*Sinn*]. e la mancanza di un nome designa quei tanti scomparsi. ai nostri piedi l'argento opaco del fiume [...]”⁵¹.

I libri dell'Edition Thanhäuser, dunque, tracciando una fitta topografia, disegnano anche la memoria dei propri luoghi⁵². La vicinissima, danubiana Linz, nel diario di viaggio

⁴⁷ C. Janacs, *im Zweistromland*, Edition Thanhäuser, Ottensheim/Donau 2019, p. 5.

⁴⁸ Ivi, p. 61.

⁴⁹ Ivi, p. 105.

⁵⁰ Ivi, p. 35 (*Schwarzenberg*).

⁵¹ “Es ist kein Wahn und hat keinen Sinn. und die Namenlosigkeit bezeichnet die Mehrheit der Verschwundenen. zu unseren Füßen das matte Silber des Flusses [...]”, ivi, p. 12 (*Mauthausen*).

⁵² Si veda anche la spassosa favola autoreferenziale *Schwarzfischer in Ottensheim* (Gioco di parole fra “pescatore di frodo”, “in nero”, e il nero dell'inchiostro usato dallo stampatore/incisore Thanhäuser) di L. Márton, in Id., *Im österreichischen Orient. Eine Erzählung aus dem Innviertel*, Edition

di Otto Brusatti, si presenta turisticamente nel 2009 con gli slogan pubblicitari di Capitale culturale d'Europa, "la città più interessante dell'Austria"⁵³. Di interessante, senz'altro, Brusatti trova una mostra su Linz, "Kulturhauptstadt des Führers" ("Capitale culturale del Führer"), e dedica una pagina al suo fastidio e stupore per queste "strizzate d'occhio" ai nostalgici del peggior passato dell'Austria⁵⁴.

Intanto la topografia di Janacs aggancia la storia ai suoi nudi toponimi. Sulla Steinerne Mühl si trova Schöneegg, dove passava la cortina di ferro con la Cecoslovacchia.

Schöneegg

es gibt keinen Stacheldraht mehr
und die Türme sind längst
nicht mehr besetzt
was hindert
mich denn *hinüber* zu gehen?
daß es kein *drüben* mehr gibt?⁵⁵

Ma si è detta solo metà della storia parlando dei testi. Perché ogni testo dialoga con le xilografie (o a volte coi disegni a penna) di Thanhhäuser. Spiega bene Hartinger parlando del suo sodale e della sua storia di ragazzo cresciuto sul fiume: "La conoscenza dell'incisore del legno, così, è la conoscenza dell'elemento che fluisce"⁵⁶. L'arte di Thanhhäuser, arte fluviale nel senso che è un'interpretazione incessante della natura in continuo divenire, è al tempo stesso una meditazione del rapporto tra il segno grafico, scolpito accanto al testo, riempi-

Thanhhäuser, Ottensheim/Donau 2005 (i testi del volume sono scritti in tedesco dall'autore), un racconto a chiave in cui compaiono tanti protagonisti della vita della casa editrice sul Danubio, compreso H.C. Artmann.

⁵³ O. Brusatti, *ZICK-ZACK (eine Reise von Berlin bis Tirana mit Bildern und Rezepten)*, Edition Thanhhäuser, Ottensheim/Donau 2009, pp. 43-44.

⁵⁴ Ivi, p. 52.

⁵⁵ "Non c'è più il filo spinato / e sulle torrette da un pezzo / non c'è più nessuno / che cosa allora / mi impedisce di andare *dall'altra parte?* / forse il fatto che non c'è più un *di là?*", C. Janacs, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ L. Hartinger, *Der LinienStifter*, cit., in particolare p. 67.

to di inchiostro come la parola, e il fluire continuo del fiume. E forse non è un caso che la sua vita di artista abbia scelto di svolgersi proprio su un materiale, il legno, che sull'acqua del fiume può galleggiare ed essere portato via in ogni momento.

Il fiume Prut come simbolo della Bucovina asburgica,
tra costruzione e memoria
Flavia Di Battista

Per restituire un'idea della temperie multiculturale che durante l'era asburgica caratterizzava la regione storica della Bucovina si è spesso fatto ricorso a creative sintesi spaziali: tra le più famose, "Halb-Asien", "Alexandrien Europas", "klein Wien", "zweites Canaan". Alcune di queste immagini hanno come perno il fiume Prut, affluente del Danubio che sgorga dai Carpazi e attraversa la Bucovina passando per la sua città simbolo, Czernowitz¹. In formule come "Wien am Pruth" o "Jerusalem am Pruth" il primo termine rinvia evidentemente a un luogo altro chiamato in causa per le sue caratteristiche culturali (Vienna in rappresentanza della componente austriaca, o Gerusalemme di quella ebraica) mentre il secondo, il Prut appunto, evoca in maniera non meno icastica la realtà locale dentro cui queste culture erano radicate. Durante il periodo asburgico Czernowitz e la Bucovina furono interessate da un processo di "costruzione" e poi, dopo la caduta dell'impero e soprattutto dopo l'Olocausto, di mitizzazione². Una delle espressioni di questo processo fu proprio l'assurgere del Prut

¹ Per la sola Czernowitz uso la denominazione tedesca, utilizzata nella maggior parte dei testi qui discussi e strettamente legata alla sua mitizzazione, mentre per tutti gli altri toponimi impiego la forma prevalente in italiano.

² Per una disamina critica della letteratura sul tema, cfr. A.-D. Colin, *Mythos Czernowitz/Bukowina*, in A. Corbea-Hoisie, S. Höhne, O. Matiychuk, M. Winkler (a cura di), *Handbuch der Literaturen aus Czernowitz und der Bukowina*, Metzler, Berlin 2023, pp. 593-600.

a *lieu de mémoire* della regione e della sua capitale, in una relazione analoga a quella instauratasi tra Danubio e monarchia danubiana. Integrando fonti tratte da vari campi – amministrativo, militare, statistico, tecnico, giornalistico – è possibile seguire il farsi del fiume come “motivo” che troverà fecondi sbocchi nella letteratura sulla Bucovina, sia prima che dopo la dismissione del sistema asburgico e il trauma e la diaspora dovuti alla Seconda guerra mondiale e all’Olocausto.

1. *Il fiume Prut e la costruzione della Bucovina come Kulturlandschaft austriaca*

Fino al XVIII secolo il territorio corrispondente alla Bucovina figurava nella *mental map*³ dell’Europa occidentale soltanto come “*théâtre de la guerre*”⁴. Così anche il Prut vi era noto prevalentemente tramite la storiografia, e in letteratura⁵, per la guerra combattuta e la pace stipulata tra Russia e Impero ottomano sulle sue rive nel 1711. Con l’evolversi dell’occupazione militare asburgica, iniziata nel 1775, in un progetto di integrazione nell’impero dai tratti più o meno marcatamente coloniali⁶ la Bucovina fu progressivamente “inventata” come *Kulturlandschaft*⁷. Il fiume è un ottimo vettore per seguire questa appropriazione, poiché sottoposto contemporaneamente a interventi su più piani: cartografico, infrastrutturale, economico, simbolico.

³ F.B. Schenk, *Mental Maps: Die kognitive Kartierung des Kontinents als Forschungsgegenstand der europäischen Geschichte*, in “European History Online, Leibniz Institute of European History”, 5.6.2013, consultabile al link <https://www.ieg-ego.eu/> (ultima consultazione: 22 febbraio 2025).

⁴ Cfr. K. Schar, “*Die Landschaft Bukowina*”. *Das Werden einer Region an der Peripherie 1774-1918*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2010, pp. 92-102.

⁵ F. Kratter, *Der Friede am Pruth. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, Eßlinger, Frankfurt a. M. 1799.

⁶ Cfr. S. Marten-Finnis, K. Jastal, *Presse und Literatur in Czernowitz 1918-1940. Vom kolonialen Diskurs zum eigenständigen Feld der kulturellen Produktion*, in “Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur”, vol. XXVIII, n. 1, pp. 171-180.

⁷ Cfr. K. Schar, *op. cit.*

Se le foreste di faggi (*Buchen*) conferiscono alla Bucovina la sua denominazione, le cime impervie dei Carpazi e i molti corsi d'acqua che la attraversano ne definiscono ulteriormente la fisionomia fisica. Il generale Gabriel Splény, primo governatore della regione, nella sua *Beschreibung der Bukowina* (Descrizione della Bucovina, pubblicata nel 1893 ma risalente al 1775) in un paragrafo dedicato alle acque (“In diesem District vorfindige Flüße und Bäche”⁸) menziona cinque fiumi principali (Dnestr, Prut, Čeremoš, Siret, Suceava, Moldava), dieci loro tributari e altri “innumerevoli piccoli ruscelli che si gettano giù dalle alte montagne”⁹. Ovviamente, a Splény i fiumi della zona interessano in virtù del loro potenziale per la strategia militare, il trasporto, la costruzione d'infrastrutture, lo sfruttamento economico, la marcatura dei confini. Tuttavia, già una carta risalente al 1784 del regno di Galizia e Lodomeria, che fino al 1790 comprendeva anche la Bucovina, manifesta un principio di acquisizione simbolica del territorio attraverso l'estetizzazione dei fiumi: il cartiglio postovi a decorazione contiene infatti una rappresentazione allegorica di Seret, Prut, Dnestr e Čeremoš come figure femminili¹⁰.

La capitalizzazione delle risorse offerte dai numerosi fiumi della Bucovina è lungo tutto l'Ottocento un cruccio per gli austriaci, impegnati nello stesso periodo in un'intensa campagna di conquista, a un tempo tecnica e simbolica, del Danubio¹¹. Nel 1814 un rapporto statistico-geografico apparso sui “Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat” nota che la provincia è sì ricca di fiumi (“Gewässer gibt es in dieser Pro-

⁸ J. Polek (a cura di), *General Spleny's Beschreibung der Bukowina*, Pardini, Czernowitz 1893, p. 15.

⁹ “Unzählige aus den hohen Gebürg herunter stürzende kleine Bäche”, ivi, p. 16. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

¹⁰ Cfr. F. Wawrik, E. Zeilinger (a cura di), *Österreich auf alten Karten und Ansichten: Austria picta. Ausstellung der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Prunksaal, 11. Mai bis 8. Oktober 1989. Handbuch und Katalog*, ADEVA, Graz 1989, p. 95 e il commento in K. Scharr, *op. cit.*, p. 105.

¹¹ Cfr. E. Király, “Die Donau ist die Form”. *Strom-Diskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2017.

vinz viele”¹²), ma la mancanza di cura ne impedisce l’adeguata messa a frutto (“Welche außerordentliche Vortheile würden diese nicht für das Commerz des kleinen Landes sehen, wenn dasselbe nicht so äußerst vernachlässiget wäre!”¹³). Al volgere del secolo, il volume del *Kronprinzenwerk* dedicato a celebrare la Bucovina, in un manifesto intento di autolegittimazione del potere imperiale, racconta l’opera di modernizzazione del territorio e delle sue acque come un successo: “Hier, wo einst Wald an Wald sich reihte und Sümpfe und Moore den Boden bedeckten, tritt uns heute nach etwa 120 Jahren österreichischer Verwaltung das anmuthigste Culturbild entgegen”¹⁴. Secondo una tendenza generalizzata¹⁵, attorno ai fiumi della Bucovina s’intrecciano dunque nel XIX secolo propaganda coloniale, ricerca tecnologica e costruzione identitaria.

Il Prut, per lunghezza uno dei maggiori affluenti del bacino danubiano, non occupa nelle prime ricognizioni austriache un ruolo di primo piano rispetto agli altri fiumi della regione – anche se Splény lo indica come l’unico attraversabile per mezzo di un ponte¹⁶. A partire dal secondo Ottocento, con il consolidamento delle strutture statali e di un’identità regionale in Bucovina¹⁷, gli viene dedicata un’attenzione crescente. La fondazione della *Commission mixte du Pruth*¹⁸ segnala la

¹² K. Freyh. v. Meidinger, *Einige statistische und naturhistorische Bemerkungen über die Bukowina*, in “Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat”, 16.4.1814, p. 181.

¹³ “Che vantaggi straordinari potrebbero derivarne per il commercio, se non fossero così trascurati!”, ivi, p. 182.

¹⁴ “Qui dove un tempo non si susseguivano altro che foreste, e paludi e acquitrini ricoprivano il terreno, oggi, dopo 120 anni di amministrazione austriaca ci viene incontro il più ameno spettacolo di cultura”, Rudolf von Österreich und Ungarn, *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd. 20: Bukowina*, k.u.k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder, Wien 1899, p. 4.

¹⁵ Cfr. M. Fata, *Einleitung*, in *Wasser und Gesellschaft in Mittel- und Ostmitteleuropa vom 17. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, a cura di M. Fata, Steiner, Stuttgart 2022, pp. 7-24.

¹⁶ J. Polek (a cura di), *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ Cfr. K. Scharr, *op. cit.*

¹⁸ La commissione era stata promossa dall’impero asburgico, ma vi erano coinvolte tutte le entità statali cui appartenevano i territori bagnati dal Prut (Austria-Ungheria, Romania e Russia). Per una breve storia della commissio-

volontà di procedere con interventi di regolazione su uno dei meno conosciuti e valorizzati tra i grandi fiumi dell’Austria-Ungheria¹⁹. In pieno accordo con la visione corrente della regione quale “Halb-Asien”, secondo il fortunato slogan di Karl Emil Franzos, questi progetti sono imperniati su una forte retorica orientalista: il fiume è descritto come pigro e ozioso (“faul und müßig”²⁰) e il rapporto delle persone del posto con esso come governato da leggende e superstizioni anziché da razionali registrazioni, per esempio, delle sue piene.

Anche il campo letterario germanofono che va strutturandosi in Bucovina (di fatto: a Czernowitz, in forte dipendenza da Vienna)²¹ trae materia dal paesaggio circostante. Secondo una dinamica ben collaudata sulle sponde del Reno²², il fiume viene usato metonimicamente per indicare un’identità della regione ed esprimere il patriottismo locale. Con questa funzione compare tra gli altri nei titoli delle sillogi poetiche di Johann Georg Obrist, *Georginen. Poetische Proben, ersonnen und gesungen am Inn und Pruth* (Georgine, prove poetiche ideate e cantate sull’Inn e sul Prut, 1870) e di Anton Norst, *Am Pruth. Patriotische Klänge aus der Bukowina* (Sul Prut, suoni patriottici dalla Bucovina, 1892), o personificato nei versi scritti da Joseph Viktor von Scheffel in occasione della fondazione nel 1875 dell’Univer-

ne, e in particolare del suo scioglimento, cfr. T. Smeu, *Ultimii Ani Ai Comisie Mixte A Prutului Şi Lichidarea Sa (1914–1918)*, in “Anuarul Institutului de Istorie ‘A.D. Xenopol’”, vol. LVII, 2020, pp. 145-155.

¹⁹ “Unter den größeren Flüssen der österreichisch-ungarischen Monarchie ist der Pruth bisher weder geographisch beschrieben noch dessen Fähigkeit als Communicationsmittel näher in Betracht gezogen worden” (“Tra i grandi fiumi della Monarchia, il Prut fino a oggi non è stato né descritto geograficamente né indagato nella sua capacità di costituire un asse di comunicazione”), *A[nmerkung] d[er] R[edakteur]* in C. v. Kwiatowski, *Der Pruth*, in “Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft Wien”, vol. XVII, 1874, p. 145.

²⁰ Cfr. C.A.H. Fuchsberger, *Studien über das Pruth-Project. Regulierung und Schiffbarmachung des Pruths von Czernowitz nach Österr. Nowosielitza und Anschluss an die weitere Stromstrecke nach Reni in geschichtlicher topographischer und wirtschaftlicher Bedeutung*, Siemenroth & Troschel, Berlin 1901, p. 1.

²¹ A. Corbea-Hoişie, *Die deutschsprachige Literatur der Bukowina bis 1918 und erste Diaspora*, in A. Corbea-Hoişie, S. Höhne, O. Matiychuk, M. Winkler (a cura di), *op. cit.*, pp. 20 ss.

²² Cfr. L. Febvre, *Le Rhin. Histoire, mythe et réalité*, Perrin, Paris 1997.

sità di Czernowitz (*Festlied zur Gründungsfeier der Universität Czernowitz*, Canto celebrativo per la fondazione dell'Università di Czernowitz), il più significativo investimento d'immagine compiuto dall'autorità austro-ungarica nella regione.

Il motivo per cui, almeno nelle fonti di lingua tedesca, il Prut diventa un simbolo riconoscibile della Bucovina è probabilmente il suo essere il fiume di Czernowitz, e dunque del centro cui fa riferimento l'élite urbana, tedescofona e spesso di origine ebraica, che si candida a svolgere il ruolo di forza culturale dominante della regione. La stampa segue regolarmente le vicende legate al Prut che riguardano la collettività, dalle inondazioni ai progetti di regolazione²³, contribuendo in questo modo a costituirlo come patrimonio comune di un'opinione pubblica interessata al “tema dello sviluppo sociale e culturale della propria città”²⁴. Evidentemente periferica rispetto a grandi centri dell'impero, Czernowitz si pone nondimeno in concorrenza con altre città sue pari nella corsa all'urbanizzazione e alla modernizzazione²⁵, per esempio puntando a istituire sul Prut dei bagni termali raggiungibili, in attesa di un ampliamento della linea ferroviaria, anche da chi non può permettersi viaggi più lunghi: “Nicht Karlsbad, nicht Marienbad, nicht Franzensbad [...] kann er benutzen, nur der gute Pruth spendet ihm seine Heilkräfte”²⁶. La costruzione di

²³ Cfr. tra gli altri gli articoli pubblicati sulla “Bukowinaer Rundschau” il 4.6.1896 e il 17.4.1898; sul “Bukowinaer Post” il 5.1.1897, p. 1, il 10.7.1913, p. 1 e il 14.6.1914, p. 3; sulla “Czernowitzer Allgemeine Zeitung” il 6.9.1912, p. 4; sul “Czernowitzer Tagblatt” il 31.5.1912, p. 1.

²⁴ “Thematik der eigenen städtischen, sozialen und kulturellem Entwicklung”, S. Osatschuk, *Czernowitz – Das Werden einer Kulturmetropole. Soziokulturelle Skizzen aus der deutschsprachiger Czernowitzer Presse vor 1914*, in V. Obad (a cura di), *Regionalpresse Österreich-Ungarns und die urbane Kultur*, Feldmann, Wien 2007, p. 185.

²⁵ Cfr. C. Horel, *Multicultural Cities of the Habsburg Empire 1880-1914. Imagined Communities and Conflictual Encounters*, CEU Press, Budapest-Wien-New York 2023.

²⁶ “Non può servirsi né di Karlsbad, né di Marienbad, né di Franzensbad, solo il buon Prut gli dona le sue forze benefiche”, Stadtarzt Dr. Flinter, *Czernowitzer Spaziergänge. Am Pruthflusse*, in “Bukowinaer Rundschau”, 4.6.1896, p. 1.

una Czernowitz proiettata verso la modernità passa anche da una riduzione delle aree circostanti della Bucovina a periferie, un meccanismo che di nuovo si riflette nel discorso giornalistico sul fiume. Il Prut che scorre a Jaremče è percepito come meno addomesticato di quello che bagna Czernowitz: “Jaremce liegt in einem Längsthale, das der Pruth durchfließt. Durchfließt? Nein, durchstürmt, durchrast, durchtobt. Der Pruth ist in Jaremce nicht der breite, behäbige Gesell, die wir ihn in Czernowitz kennen, der Pruth ist dort ein wilder, temperamentvoller Bergknabe [...]”²⁷.

Se Vienna ha il Danubio, e Praga la Moldava, Czernowitz deve insomma dotarsi di un fiume altrettanto iconico: “Wer erinnert sich nicht, wenn von Wien die Rede ist, an die Donau, und wenn Prag genannt wird, an die Moldau?”²⁸. Le guide turistiche non mancano di recepire la trasformazione del fiume in *Sebenswürdigkeit*, raffigurandolo nelle illustrazioni e fornendo ai viaggiatori informazioni non solo sulla sua conformazione fisica, ma anche sulla sua storia (risalendo indietro fino agli insediamenti romani) e sulle attività di piacere da svolgere sulle sue rive²⁹.

In letteratura, per osservare questo processo di costruzione del fiume Prut come oggetto culturale da anettere al sistema austriaco si può volgere l’attenzione a Karl Emil

²⁷ “Jaremče si trova in una valle dove scorre il Prut. Scorre? No, imperversa, infuria, impazza. Il Prut a Jaremče non è quel grosso compagno flemmatico che conosciamo a Czernowitz. Lì il Prut è un fanciullo di montagna, selvaggio e vivace”, Anonimo, *Ein Tag in Jaremce*, in “Bukowinaer Post”, 8.8.1901, p. 1.

²⁸ “Chi, quando si parla di Vienna, non pensa al Danubio, o alla Moldava quando si nomina Praga?”, Anonimo, *Der Pruth und seine Bäder*, in “Czernowitzer Zeitung”, 3.5.1868.

²⁹ Cfr. A.F. Heksch, *Illustrierter Führer durch die ungarischen Ostkarpathen, Galizien, Bukowina und Rumänien*, Hartleben, Wien-Pest-Leipzig 1882, pp. 146 s.; H. Mittelman, *Illustrierter Führer durch die Bukowina*, ristampa a cura di H. Kustat, Mandelbaum, Wien 2001 (1907-1908), pp. 55 s., p. 63, p. 74. Sulla turistificazione della Bucovina, cfr. A. Corbea-Hoișie, *Die Bukowina und Czernowitz – hybrider Kulturraum und Faszinosum*, in P. Stachel, M. Thomsen (a cura di), *Zwischen Exotik und Vertrautem. Zum Tourismus in der Habsburgermonarchie und ihren Nachfolgerstaaten*, transcript, Bielefeld 2014, pp. 113-122.

Franzos. Si tratta infatti del più noto tra coloro i quali, attraverso il formato del *feuilleton*³⁰, nel tardo Ottocento raccontarono la Bucovina a beneficio di una “borghesia che si identificava in certi obiettivi della politica ufficiale della monarchia”³¹, abbracciandone il punto di vista. In un passaggio raccolto in *Halb-Asien*, Franzos stabilisce un’analogia tra il paesaggio del proprio luogo d’origine – da lui abbandonato fisicamente e idealmente già durante gli studi svolti a Vienna e Graz – e la sua variegata composizione sociale, etnica e culturale ricorrendo alla metafora, attestata in termini simili nel coevo discorso etnografico austriaco³², del mescolarsi di vari corsi d’acqua:

Wer in dieser Landschaft zusieht, wie ein Fluß in den andern mündet, kann ein eigen Farbenspiel gewahren. Verschiedenfarbig sind sie, weil der Boden verschieden, durch den sie fließen. Und wenn sie sich mischen, so hält doch jeder seine Farbe fest, so lange er vermag. Da ziehen in demselben Bette Streifen grünlichweißen und tiefblauen Wassers dahin, lange, lange, bis sie endlich verfließen.

³⁰ Cfr. H. Kernmayer, “*Ich wandere herum und schreibe so auf, was ich höre und sehe.*” – Karl Emil Franzos als Feuilletonist, in P. Ernst (a cura di), *Karl Emil Franzos. Schriftsteller zwischen den Kulturen*, Studien-Verlag, Innsbruck-Wien-Bozen 2007, pp. 113-130.

³¹ “Einer sich mit bestimmten Ziele der offiziellen Politik der Monarchie identifizierendem bürgerlichen Leserschaft”, A. Corbea-Hoisie, *Kein “Bukowiner Poet”*: Karl Emil Franzos, in C. Cordon, H. Kusdat (a cura di), *An der Zeiten Ränder. Czernowitz und die Bukowina. Geschichte Literatur Verfolgung Exil*, Theodor Kramer Gesellschaft, Wien 2022, p. 45.

³² Nella sua monumentale opera statistico-etnografica Friedrich Umlauf parla a proposito della composizione etnica dell’Austria-Ungheria come di un fiume in cui scorrono uniti vari affluenti: “Daher fließt auch Oesterreichs Geschichte aus der Deutschland, Ungarns Polen zusammen, ähnlich der früheren oder späteren Vereinigung verschiedener Zuflüsse in einem großen Strombette, das dann die aufgenommenen Wassermassen gemeinschaftlich weiterführt” (“Per questo anche la storia dell’Austria discende dall’insieme di quella di Germania, Ungheria, Polonia, esattamente come, prima o dopo, molti affluenti si uniscono nel letto di un unico fiume che porterà più oltre l’insieme di queste masse d’acqua”), F. Umlauf, *Die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie. Geographisch-statistisches Handbuch mit besonderer Rücksicht auf politische und Cultur-Geschichte für Leser aller Stände*, Hartleben, Wien-Pest 1876, p. 2.

Schier dasselbe Farbenspiel kann gewahren, wer in das sociale Leben dieser Landschaft blickt. All die Bäche verschiedener nationaler Cultur und Uncultur fließen friedlich in einem Bette. Aber noch nicht lange genug, um sich ganz gemischt zu haben.³³

Paragonare le varie culture presenti in Bucovina a ruscelli confluiti nel letto di un unico fiume ma non del tutto armonizzati equivale a suggerire che, ammesso pure che possano convivere pacificamente, queste culture continuano a essere entità separate e ordinate in senso gerarchico, separate da una faglia tra *Cultur* e *Uncultur*. Muovendo da posizioni nazionaliste³⁴, Franzos è schierato a favore di un ruolo guida della cultura tedesca, la sola a suo parere in grado di garantire alla regione una forma di progresso. Lo schizzo *Von Wien nach Czernowitz* (Da Vienna a Czernowitz), anch'esso raccolto in *Halb-Asien*, descrive con sollievo il momento in cui dopo aver attraversato varie stazioni di un'Europa dell'Est mezzo asiatica, desolata e desolante per chi, come lui, creda nel potere civilizzatore della cultura, il treno raggiunge finalmente la Bucovina, passando il Prut: "Die Haide bleibt hinter uns, den Vorbergen der Karpathen braust der Zug entgegen und über den schäumenden Pruth ist das gesegnete Gelände der Bukowina. Der Boden ist besser angebaut und die Hütten sind freundlicher und reiner"³⁵. In questa scena, molto

³³ "Chi osservi come in questo paesaggio un fiume si getta in un altro, potrà notare un gioco di colori singolare. Sono di colori diversi perché è diverso il terreno attraverso cui scorrono. E quando si mescolano, ognuno mantiene il proprio colore finché può. Nello stesso letto scorrono strisce di acqua bianco-verdastra e profondo blu, molto, molto a lungo, sino a che, alla fine, si fondono. Quasi lo stesso gioco di colori può notarlo chi guardi alla vita sociale di questo paesaggio. Tutti i rivoli delle diverse culture e inculture nazionali scorrono pacificamente in un unico letto. Ma non già abbastanza a lungo, da essersi interamente mescolati", K.E. Franzos, *Aus Halb-Asien, Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*, vol. I, Duncker und Humblot, Leipzig 1876, p. 178.

³⁴ Sul nazionalismo di Franzos, cfr. A. Corbea-Hoișie, "Du bist ein Deutscher. Deutscher mosaischen Glaubens". *Zum Deutschnationalismus von Karl Emil Franzos*, in P. Ernst (a cura di), *op. cit.*, pp. 51-58.

³⁵ "Ci lasciamo indietro la brughiera, il treno sfreccia verso le pendici dei Carpazi e oltre il Prut schiumoso si trova la terra benedetta della Bucovina. Il suolo è meglio battuto, e le capanne si presentano più carine e pulite", K.E. Franzos, *Aus Halb-Asien*, cit., p. 112.

citata, il Prut rappresenta un confine drastico che fa della Bucovina una realtà insulare di modernità, seppur relativa, rispetto al panorama di ancor più sconcertante arretratezza della Galizia. Così come i progetti ingegneristici miravano a rendere il Prut un fiume moderno e integrato nella rete di navigazione danubiana, dal punto di vista di Franzos si poneva il problema di creare attorno alle sue rive una cultura paragonabile a quella fiorita lungo il Danubio, il Neckar o la Sprea³⁶.

Il tema della transizione della Bucovina verso la modernità, intesa come un processo necessario ma doloroso e non privo di contraddizioni, è al centro del romanzo *Ein Kampf ums Recht* (Una lotta per il diritto), pubblicato da Franzos nel 1882. La narrazione, ambientata negli anni del *Vormärz*, si sviluppa a partire da una controversia legata all'usufrutto di un campo sulla riva del Prut, rivendicato sia dalla comunità dei contadini huzuli, sulla base di un'antica consuetudine sino a quel momento rispettata da tutti, sia dal rappresentante del signore feudale polacco, in ragione di un cavillo giuridico interpretato in evidente malafede. Il protagonista, Taras Barabola, è un Michael Kohlhaas *bucoviniensis*: analfabeta ma convinto della sacralità delle leggi scritte, viene amaramente deluso dalla macchinosità e dalla permeabilità alla corruzione delle strutture deputate a garantirne l'applicazione. Decide allora di cercare con la violenza giustizia per

³⁶ "Sonst wäre sie [die österreichische Regierung] nicht so maßlos erstaunt darüber gewesen, daß sich keiner der berühmten Männer, an welche sie herantrat, bereit fand [...] seine Zelte an der Donau, am Neckar oder an der Spree abzubrechen und sie, nur einzig der deutschen Kulturidee zulieb, am Pruth aufzuschlagen" ("Altrimenti il governo austriaco non si sarebbe stupito così tanto nel vedere che nessuno degli uomini famosi a cui si era rivolta era disposto a piantare le sue tende sul Prut, invece che sul Danubio, sul Neckar o sulla Sprea"), cfr. *ivi*, vol. II, p. 350. L'affermazione sembra rovesciare con scetticismo le parole trascritte da Franzos nel proprio diario da una lettera ricevuta da un amico berlinese: "Glückliches Deutschland! Deiner Sprache Laut klingt nicht nur an der Donau, dem Rhein und der Spree, selbst an den Pruth's Gestaden wogt sie dahin in wohl lautendem Rhythmus!", cit. in A. Corbea-Hoişie, Czernowitz: *der imaginierte "Westen im Osten"*, in J. Le Rider, M. Csáky, M. Sommer (a cura di), *Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa*, Studien-Verlag, Innsbruck-Wien-Bozen 2022, p. 81.

le comunità contadine contro le angherie dei signori feudali. Il romanzo è una riscrittura del classico kleistiano dentro lo specifico contesto, sia sociale che naturale, della Bucovina. Non a caso, laddove la prima frase del *Kohlhaas* evocava le sponde del fiume Havel (“An der Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit”³⁷), l’incipit di *Ein Kampf ums Recht* cala l’azione lungo il Prut: “Wer von Stanislau im Waggon der Lemberg-Czernewitzer Bahn gegen Südost fährt, den schilfigen Ufern des Pruth und den Buchenwäldern der Bukowina entgegen, dem liegt zur Linken immer dasselbe Bild [...]”³⁸. A questo inizio, che ricalca peraltro il famoso passaggio di *Halb-Asien* già ricordato, segue la prima di una serie di dettagliate descrizioni paesaggistiche che costellano il racconto, di solito poste in apertura di capitolo, in cui i fiumi hanno un ruolo centrale. In questi quadri si riverbera il tema generale dell’opera, ovvero il contrasto tra diritto positivo e diritto naturale e più in generale lo spinoso passaggio da uno stato “naturale” a uno “civilizzato”: la *agency* primigenia delle acque è posta in continua negoziazione con quella umana, la quale fa confluire in un letto artificiale i limpidi e gelidi ruscelli che scendono giù dai Carpazi³⁹, ma al tempo stesso non può che adeguare

³⁷ “Sulle rive della Havel, intorno alla metà del sedicesimo secolo, viveva un mercante di cavalli, di nome *Michael Kohlhaas*, figlio di un maestro di scuola: uno degli uomini più probi e insieme più terribili del proprio tempo”, H. von Kleist, *Michael Kohlhaas*, in Id., *Werke und Briefe in vier Bänden*, vol. III, *Erzählungen*, a cura di S. Streller, Insel, Frankfurt am Main 1986, p. 7; tr. it. di P. Capriolo, *Michael Kohlhaas*, a cura di H. Dorowin, Marsilio, Venezia 2023, p. 3.

³⁸ “Chi da Stanislau proceda verso sud-est con il convoglio della ferrovia Leopoli-Czernewitz, lungo i canneti sulle sponde del Prut e le foreste di faggi della Bucovina, si trova sulla sinistra sempre lo stesso spettacolo [...]”, K.E. Franzos, *Ein Kampf ums Recht*, vol. I, Schottlaender, Breslau 1882, p. 1.

³⁹ “Über felsiges Geklüft brausen die eisigkalten, demantklaren Bergwasser zu Thal und stürmen schäumend im künstlichen Bett dahin, das man ihnen längs des Bahndamms gegraben hat” (“Dal baratro roccioso le acque di montagna, fredde come il ghiaccio e limpide come diamanti, precipitano a valle nel letto artificiale scavato per loro lungo il terrapieno della ferrovia”), *ivi*, p. 2.

il percorso dell'infrastruttura ferroviaria alla curvatura del "selvaggio fiume Prut"⁴⁰.

Le figure che si muovono dentro questo spazio si definiscono, oltre che tramite le loro interazioni reciproche, anche in base al loro modo di relazionarsi con la natura. Per il potere feudale, incarnato dal malvagio *Mandatar* Wenzel, il rapporto con il Prut è di mero sfruttamento (per il diritto di pesca, o la marcatura di un confine legale). Per la comunità contadina invece i fiumi, il Prut ma anche il Čeremoš, suo affluente, sono importanti figure d'identificazione collettiva, secondo modalità intese come ancora premoderne: nelle loro onde si gettano fanciulle infelici o "disonorate", sono l'oggetto di proverbi ("Eher könntest du den Pruth bewegen, bergauf zu fließen"⁴¹), fondamentali punti di repere di una geografia intimamente vissuta, nonché la frontiera oltre la quale, nella percezione condivisa dagli abitanti del villaggio, si cela l'estraneo e non di rado il pericolo.

Dovendo mediare tra questi due poli, le istituzioni imperiali insediate in Bucovina sono mostrate come incapaci di proteggere adeguatamente i deboli, mentre si prestano, seppure in una loro versione distorta, a perpetuare le prepotenze dell'antico sistema feudale. E nondimeno – questa la conclusione del romanzo – è solo grazie a una maggiore attenzione prestata da quelle istituzioni alle rivolte capeggiate da Taras Barabola e ai motivi che le avevano scatenate che la vicenda della proprietà del campo sul Prut viene finalmente chiarita. Il ritorno dell'ordine è simboleggiato, nel finale, dal fatto che il Čeremoš, immortalato dai canti popolari come un fiume impetuoso, torna a scorrere placidamente nel suo letto, come fosse stato infine domato: "selbst der Czeremosz,

⁴⁰ "Eine Krümmung des wilden Pruthflusses hat es nothwendig gemacht, daß der Schienenstrang just die Stelle der Landschaft durchschneidet, wo sich Gebirge und Ebene so jäh, so unvermittelt berühren, wie Haß und Liebe in der Menschenbrust" ("Una curvatura del fiume Prut ha reso necessario che il binario tagli in due il paesaggio proprio lì, dove montagne e pianura si toccano direttamente, come l'odio e l'amore e l'odio nel petto degli uomini"), *ibidem*.

⁴¹ "Faresti prima a convincere il Prut a scorrere su per le montagne", *ivi*, p. 228.

der ‘Wilde Rauscher’, wie ihn die Lieder nennen, floß nun [...] mit sanftem Gemurmeln in seinem Bette dahin”⁴².

Il punto di vista del narratore all’interno di *Ein Kampf ums Recht* conferma quanto sostenuto da Maria Kłańska a proposito della rappresentazione della Galizia da parte di Franzos, ovvero che il paesaggio naturale costituisce una figura d’identificazione scissa da una società percepita, da un narratore che si ritiene educato ai valori della civiltà, come irriducibilmente altra da sé⁴³. Mentre infatti i quadri naturali dipinti da Franzos sono fatti per destare ammirazione nel lettore, lo sguardo lanciato sull’ordine sociale è assai severo. Fotografata in un momento distante mezzo secolo da quello in cui fu scritto il romanzo, la Bucovina era implicitamente indicata come affetta da problemi non del tutto superati, risolvibili soltanto con un più incisivo intervento dell’autorità centrale nella regione.

2. Il Prut e la sopravvivenza della Bucovina come Erinnerungslandschaft della diaspora

Affermatosi come simbolo di Czernowitz e della Bucovina, il Prut continuerà a svolgere una funzione importante nella memoria della diaspora. Ne sono sintomatici i titoli di raccolte memorialistiche come *Heimat am Pruth* (Patria sul Prut) o *Zwischen Pruth und Jordan* (Tra Prut e Giordano)⁴⁴, nonché la ricorsività dell’immagine del fiume nelle rappresentazioni letterarie della Bucovina perduta. Una volta scom-

⁴² “Persino il Čeremoš ‘che scroscia selvaggio’, come recitano i canti, adesso scorreva nel suo letto con un dolce mormorio”, ivi, vol. II, p. 269.

⁴³ M. Kłańska, *Die Funktionen der galizischen Landschaft in den Werken von Leopold von Sacher-Masoch, Karl Emil Franzos und Joseph Roth*, in R. Battiston-Zuliani (a cura di), *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur/Nature et paysages: un enjeu autrichien*, Peter Lang, Bern 2004, p. 59.

⁴⁴ E. Krüger, *Heimat am Pruth. Erinnerungen an Mariental, Bessarabien*, stampato dall’autore, Salzburg 1990; G. Coldewey (a cura di), *Zwischen Pruth und Jordan. Lebenserinnerungen Czernowitzer Juden*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2003.

parso dall'orizzonte quotidiano di chi ne abitava le rive, il fiume sopravvive nel ricordo, nella forma di un mito in cui si sommano, rifunzionalizzati, gli atti di costruzione e invenzione che ne avevano progressivamente definito il profilo nell'immaginario collettivo.

Per concludere, vale dunque la pena di accennare brevemente ad alcune ramificazioni novecentesche di questo motivo, a partire da un confronto tra le sue realizzazioni nei versi dedicati alla Bucovina da Rose Ausländer⁴⁵, insieme a Celan la più affermata tra le voci della lirica tedesca con radici a Czernowitz, e nel romanzo di Edgar Hilsenrath⁴⁶ *Jossel Wassermanns Heimkehr* (*Jossel Wassermann torna a casa*, 1993), che narra la storia più ampia di una comunità ebraica insediata in uno *shtetl* sul Prut, Pohodna, usando l'espedito del racconto recato in punto di morte da un uomo del posto emigrato in Svizzera. Per entrambi, la Bucovina è una *Erinnerungslandschaft*⁴⁷ e il Prut uno di quei luoghi che, come suggerito nella celebre *Meridian-Rede* di Paul Celan, non esistono

⁴⁵ Rose Ausländer nacque a Czernowitz nel 1901 e lasciò più volte, fino al distacco definitivo, la Bucovina per l'Austria, gli Stati Uniti, la Germania, dove morì nel 1988, in un percorso di dispersione tematizzato nella sua poesia e ricostruito, dal punto di vista biografico, da H. Braun, *Ich bin fünftausend Jahre jung. Rose Ausländer. Zu ihrer Biographie*, Radius, Stuttgart 2006.

⁴⁶ Rispetto al percorso di altri scrittori legati alla Bucovina, quello di Edgar Hilsenrath è alquanto atipico: nato nel 1926 e cresciuto in Sassonia, nel 1938 per sfuggire all'ondata di pogrom antisemiti si trasferì con la madre a Siret, località situata in quella parte di Bucovina diventata dopo il 1918 territorio rumeno. Lì trascorse il resto dell'infanzia, finché nel 1941 non fu deportato con la famiglia in Transnistria. Sopravvissuto all'Olocausto, tema che trattò nella sua opera in uno stile grottesco-satirico abbastanza inedito per l'epoca, visse in Francia, negli Stati Uniti e in Palestina prima di tornare in Germania e stabilirsi a Berlino, dove visse fino al 2018. Cfr. H. Braun, *Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath*, Dittich, Berlin 2004.

⁴⁷ Sul motivo della Bucovina nell'opera di Ausländer e Hilsenrath cfr. almeno i contributi riassuntivi K. Hammer, *Grüne Mutter Bukowina. Die Erinnerungslandschaft Bukowina in der Lyrik Rose Ausländers*, in A. Benedekt, R.A. Crisan, S. János-Szatmári, E. Szabó (a cura di), *Interkulturelle Erkundungen*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2012, pp. 307-326; T. Kraft, *Hilsenraths Heimkehr. Die Bukowina als literarisches Motiv in den Romanen Edgar Hilsenraths*, in Id. (a cura di), *Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen*, Piper, München-Zürich 1996, pp. 202-217.

più se non nella letteratura. Come nell'opera di altri autori – si potrebbero citare Aharon Appelfeld, Leo Katz o Moses Rosenkranz – che lasciarono la Bucovina in giovane età, nei testi di Ausländer e Hilsenrath il motivo del fiume è spesso associato al tema dell'infanzia. Nei versi di Ausländer il Prut è ciò su cui si posa lo sguardo dalla culla (“Aus der Wiege / fiel mein Augenaufschlag / in den Pruth”⁴⁸), il fiume ritagliato nella carta dei giochi di bambina (“den papiergeschnittenen Pruth”⁴⁹) e il posto in cui si andava a fare il bagno e a divertirsi con gli amici (“im Grünpruth / baden / Kirschen stehlen / kinderswild”⁵⁰). Nella poesia *Ein Märchen II* al quadro idilliaco dei piaceri legati all'acqua si contrappone la distruzione di quei luoghi e insieme delle sue forme di socialità:

Im Pruth hüpfen die
Spiegelbilder der Weiden.

Ich badete und
sang Lieder

Es waren
verstohlene heitere Stunden
mit Freunden und
freundlichen Fremden
[...]
Ein Märchen
kurz vor der
Weltkatastrophe.⁵¹

⁴⁸ “Dalla culla / aprii gli occhi / sul Prut”, R. Ausländer, *Vermächtnis*, in Ead., *Wir pflanzen Zedern. Werke*, vol. V, Fischer, Frankfurt a. M. 1993.

⁴⁹ Ead., *Kindheit II*, in Ead., *Sanduhrschritt. Werke*, vol. VIII, Fischer, Frankfurt a. M. 1994, p. 110.

⁵⁰ “Bagnarsi / nel verde Prut / rubare ciliegie / selvaggi come bambini”, Ead., *Toben / im / kühlen Revnawald*, in Ead., *Brief aus Rosen Werke*, vol. XIII, Fischer, Frankfurt a. M. 1994, p. 208.

⁵¹ “Nel Prut saltellavano i / riflessi dei pascoli // Io mi bagnavo e / intonavo canti // Erano / ore d'allegria furtiva / con amici / e estranei amichevoli // Una favola / poco prima della / catastrofe mondiale”, R. Ausländer, *Ein Märchen II*, in Ead., *Schweigen auf deine Lippen. Werke Bd. 14*, Fischer, Frankfurt a. M. 1994, p. 187.

L'immagine dei pascoli il cui riflesso si specchia nel Prut torna anche altrove, sempre a indicare lo stacco tra un prima e un dopo il trauma: sono i pascoli a lutto del ritorno sul Prut ("zurück zum Pruth / Trauerweiden"⁵²) della *Autobiographie in Flüssen* (*Autobiografia per fiumi*), o in *Czernowitz vor dem zweiten Weltkrieg* (*Czernowitz prima della Seconda guerra mondiale*) i pascoli lungo il fiume in cui galleggiano lietamente zattere e bagnanti ("Weiden entlang dem Pruth. / Flöße und Schwimmer") a contrasto con la successiva distruzione portata dalla guerra ("Bis Bomben fielen / atmete glücklich / die Stadt"⁵³).

Anche in *Jossel Wassermanns Heimkehr* la voce narrante del protagonista ricorda i bei momenti trascorsi sul Prut con l'amico d'infanzia: "Nun, wir ritten beide, Mottel und ich, hinunter zum Pruth. [...] Dort badeten wir [...], schwammen bis zur Brücke, dann gegen den Strom und wieder zurück, bis wir erschöpft waren, zum Ufer schwammen und dort ausruhten"⁵⁴. La serenità della vita sul Prut è qui in netta dissonanza con l'atmosfera di morte che regna sull'Isonzo esperito dal protagonista durante la Prima guerra mondiale: "Im Isonzo schwammen Leichen und Leichenteile. Sie kamen aus der Gegend flußaufwärts, wo um jedes Dorf und um jede Stadt in der Nähe des Flusses gekämpft wurde"⁵⁵.

Nonostante la somiglianza di questo nucleo tematico, nel modo in cui i due autori si servono del motivo del Prut emerge una certa differenza di prospettiva. Nelle poesie di

⁵² "di ritorno sul Prut / pascoli a lutto", R. Ausländer. *Autobiographie in Flüssen*, in Ead., *Wir pflanzen Zedern*, cit., p. 126.

⁵³ "Pascoli lungo il Prut / zattere e nuotatori", "finché non caddero le bombe / la città / respirava felice", R. Ausländer, *Czernowitz vor dem zweiten Weltkrieg*, in Ead., *Und nenne dich Glück, Werke*, vol. XII, Fischer, Frankfurt a. M. 1994, p. 12.

⁵⁴ "Mottel e io scendevamo a cavallo fino al Prut [...]. Lì facevamo il bagno [...] nuotavamo fino al ponte e poi controcorrente, finché ci sentivamo esausti e tornavamo a riva per riposarci", E. Hilsenrath, *Jossel Wassermanns Heimkehr*, Piper, München-Zürich 1995 (di seguito citato con la sigla JWH), p. 197, tr. it. di L. Cancian, *Jossel Wassermann torna a casa*, Marsilio, Venezia 1995, p. 165.

⁵⁵ "Nell'Isonzo galleggiavano cadaveri e pezzi di cadaveri che la corrente aveva trascinato a valle dai villaggi e dalle città in cui si combatteva nei pressi del fiume", ivi, p. 265; tr. it. cit., p. 222.

Ausländer, il fiume è un tassello del paesaggio mitico della Bucovina, secondo una modalità nostalgica che in qualche misura prosegue l'attività di "invenzione" intrapresa durante l'età asburgica. Nella scrittura ironico-grottesca di Hilsenrath invece quel medesimo processo di costruzione simbolica del paesaggio è tematizzato e messo in discussione.

Nella *Autobiographie in Flüssen* di Ausländer appare per esempio in continuità con i valori associati alla Bucovina asburgica il posizionamento del Prut come termine medio tra Danubio e Giordano:

Kantaten sang Mississippi
den Holy Rollers
im Grünen Minnesota
ich träumte Strophen
an Donau Pruth und Jordan.⁵⁶

Se il Mississippi coi suoi ritmi suggerisce agli Holy Rollers il loro frenetico canto, a dettare la poesia dell'esilio è una rete fluviale composta da Danubio, Prut e Giordano: vi risuona insomma un'elegia delle condizioni di prosperità un tempo garantite dal sistema austro-ungarico alla comunità ebraica, in particolare a quella che aveva fatto propria la cultura tedesca. Al contrario, in *Jossel Wassermanns Heimkehr* il motivo ricorrente del Prut è declinato in maniera tale da rovesciare o deformare alcuni dei *topoi* più scopertamente coloniali del discorso sulla Bucovina⁵⁷. La storia narrata da Jossel Wassermann non è tanto quella della sua vita, quanto quella della sua comunità, fin da prima della sua nascita. Il racconto parte

⁵⁶ "Cantate intonava il Mississippi / agli Holy Rollers / nel verde Minnesota / io sognavo strofe / per Danubio Prut e Giordano", R. Ausländer, *Autobiographie in Flüssen*, cit., p. 126. Per l'immagine del Giordano che sfocia nel Prut si veda anche *Der Vater* (Il padre).

⁵⁷ Per una lettura di Hilsenrath in ottica post-coloniale cfr. I. Herse, *From Colonised to Coloniser: Reading the Figure of the Jew in Edgar Hilsenrath's Der Nazi und der Friseur and Jurek Becker's Bronsteins Kinder*, in "Postcolonial Text", vol. IX, n. 4, 2014, online, consultabile al link <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/issue/view/48/showToc> (ultima consultazione: 16 marzo 2025).

dal momento della fondazione di Pohodna, ribaltando, nelle figure degli antenati del protagonista che primi si insediavano lungo il Prut, i moduli della rappresentazione eroica dei colonizzatori alla conquista del fiume. La migrazione sgangherata di Reb Mordechai, con dietro moglie, figli e una gran quantità di stoviglie, è ironicamente elevata a desiderio di “diventare un pioniere, cioè stabilirsi nella nuova Provincia della Bucovina, lungo il Prut”⁵⁸. La sua è una colonizzazione di riporto, al seguito delle truppe austriache:

Die neuen Gebiete an den Flüssen Bistritz, Sereth und Pruth waren nicht weit, aber sie galten als unerschlossen, ein kleines Amerika, eines, das die Juden ernähren, und das sie aufpäppeln würden. Die meisten wußten gar nicht, wohin sie ziehen sollten, ich meine, in welche Orte, sie zogen einfach den österreichischen Truppen hinterher, an den Flüssen Dnjestr, Czeremosch und schließlich am Pruth entlang [...].⁵⁹

Le comunità sorte lungo quei fiumi all’ombra dell’autorità austriaca poterono svilupparsi, suggerisce Jossel Wasermann, benché il primo istinto degli occupanti militari al seguito di Splény fosse stato quello di distruggere le poche capanne che c’erano per costruirvi caserme e scuderie, facendo del Prut un grande abbeveratoio per i cavalli. Ripresa in chiave ironica, e dunque in parte relativizzata, è infine l’idea che la popolazione locale potesse godere degli interventi di modernizzazione infrastrutturale intrapresi sotto gli Asburgo, dai ponti alla ferrovia ai bagni termali: gli stessi elementi che nell’Ottocento erano stati centrali per la costruzione del Prut nell’immaginario collettivo. Questo modo di

⁵⁸ “Reb Mordechai wollte also ein Pionier werden, das heißt: in die neue Provinz Bukowina ziehen, den Pruth entlang”, *JWH*, cit., p. 94; tr. it. cit., p. 81.

⁵⁹ “I nuovi territori lungo i fiumi Bistrita, Siret e Prut non erano lontani ma si diceva fossero ancora inesplorati, una piccola America che avrebbe sfamato gli ebrei e li avrebbe arricchiti. La maggior parte di loro non sapeva assolutamente dove andare, voglio dire in quali località, così molti si limitarono a seguire le truppe austriache lungo i fiumi Dnestr, Ceremos e infine lungo il Prut”, *JWH*, cit., p. 90; tr. it. cit., p. 78.

avvicinarsi al passato della Bucovina crea una tensione tra la spinta nostalgico-elegiaca, rivolta soprattutto alle comunità ebraiche distrutte dall'Olocausto, e la presa di distanza dal ricordo, spesso edulcorato e mitizzato, della fedeltà alla monarchia danubiana degli ebrei del posto.

Oltre a leggerlo nelle sue continuità e discontinuità con la tradizione ebraico-tedesca della diaspora, il processo di invenzione del Prut, così come di altri motivi simili legati alle caratteristiche geografiche del territorio della Bucovina, avvenuto durante l'era asburgica andrebbe ulteriormente indagato coniugando, secondo un approccio di *histoire croisée*, le rappresentazioni del fiume – concorrenti o concordi – nelle tante tradizioni presenti nello spazio, fisico e ideale, della Bucovina.



Il mondo fluviale di Peter Handke

Francesco Fiorentino

1. *Fluvialità, transculturalità e arabesco*

“Linee che solcano la terra, che hanno un inizio (sorgente) e una fine (foce)”: così – ha scritto Francesco Visentin – sono ancora concepite e rappresentate le geografie fluviali. “Non solo nelle mappe, ma anche nelle nostre menti”¹. Anche la storia e le culture continuano spesso a essere pensate secondo la figura della linea, del fiume che resta sostanzialmente uguale a sé stesso e deve tutto alla sua origine. Ma i fiumi – scrivono Ilija Trojanov e Ranjit Hoskote – non sono traccati lineari, quanto piuttosto reti prodotte da confluenze molteplici:

Nessun fiume può crescere fino a raggiungere dimensioni maestose e riversarsi nell’oceano senza essere alimentato da affluenti e subaffluenti: rivoli, torrenti e canali si uniscono al corso d’acqua che viene dalla sorgente, gli portano più acqua, minerali, fango e animali di quanti ne avesse in origine. Quando infine il grande fiume raggiunge il mare non ha più molto in comune con l’acqua della sorgente, se non un vago ricordo. La mescolanza e la confluenza hanno definito il suo carattere, ma il suo nome si comporta ancora come se questa mescolanza non avesse mai avuto luogo [...].²

¹ F. Visentin, *Geografie d’acqua: paesaggi ibridi*, Marsilio, Venezia 2024, p. 30.

² I. Trojanov, R. Hoskote, *Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen*, Karl Blessing Verlag, München/Zürich 2007, p. 15: “Aber kein Strom kann zu majestätischer Größe wachsen und den Ozean

La linearità del fiume è una costruzione storica, generata da una politica di controllo e dominio dell'acqua che a partire dell'era moderna ha trasformato profondamente il paesaggio fluviale e l'immagine stessa dei corsi d'acqua. Oggi però si tende a riscoprire il loro scorrere originariamente instabile, meandrico, irregolare perché pronto a rispondere ai movimenti del terreno e al mutare delle condizioni ambientali³. Per queste sue caratteristiche, il fiume ha potuto fornire un'immagine particolarmente efficace dell'idea della confluenza e della mescolanza come elemento costitutivo e legge evolutiva della cultura, ma anche fungere da modello per forme di scritture variamente divaganti. "Una buona storia è come un tempo la nostra Drina: mai un rigagnolo tranquillo, no, lei è ampia e impetuosa, arrivano affluenti ad arricchirla, lei tracima, ribolle e rumoreggia", scrive Saša Stanišić in due suoi romanzi – *La storia del soldato che riparò il grammofono* e *Origini* – esplicitando il programma poetologico che li sottende⁴. Nella scrittura di Stanišić, la Drina è una presenza costante, e ispiratrice di una narrazione digressiva che richiama la forma dell'arabesco tanto cara ai romantici.

Prima ancora che venisse associato alla figura del labirinto, l'arabesco aveva trovato infatti il suo modello nel procedere meandrico e mutevole di certi fiumi⁵. Come l'arabesco,

erreichen, ohne von Neben- und Zuflüssen gespeist zu werden: Rinnsale, Bäche, Kanäle vereinigen sich mit dem Quellfluß, führen ihm mehr Wasser, Mineralien, Schlamm und Getier zu, als er ursprünglich hatte. Wenn der große Strom das Meer schließlich erreicht, hat er mit dem ursprünglichen Quellwasser nicht mehr gemeinsam als eine vage Erinnerung. Vermischung und Zusammenfluß haben seinen Charakter definiert, aber sein Name tut noch immer so, als hätte es diese Vermischung nie gegeben [...]". Dove non indicato diversamente, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

³ F. Visentin, *op. cit.*, pp. 11-14, *passim*.

⁴ S. Stanišić, *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, Luchterhand, München 2006, p. 311: "Eine gute Geschichte ist wie früher unsere Drina war: nie stilles Rinnsal, sondern ungestüm und breit. Zuflüsse reichern sie an, sie brodeln und braust, tritt über die Ufer"; tr. it. *La storia del soldato che riparò il grammofono*, Frassinelli, Milano 2007. Cfr. Id., *Herkunft*, Luchterhand, München 2019, p. 331; tr. it. *Origini*, Keller, Rovereto 2021, pp. 359-360.

⁵ Cfr. G. Oesterle, *Arabeske*, in K. Barck *et al* (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. I, Metzler-Poeschel, Stuttgart 2010, pp. 272-286, qui p. 275.

il fiume può fungere da metafora della varietà e dell'incompletezza perché scorre sempre oltre e può così rimandare a un procedere della scrittura che non si blocca mai in una posizione e relativizza così ogni prospettiva, elude qualsiasi univocità. Per questo si è potuta stabilire una felice affinità elettiva tra il fiume, l'arabesco, ovvero il montaggio di storie declinate nella modalità della digressione, e il racconto delle coesistenze transculturali. Lo rivelano splendidamente due capolavori della letteratura fluviale come *Il ponte sulla Drina* (1945) di Ivo Andrič e *Danubio* (1986) di Claudio Magris. Seguendo il suo corso dalla Germania meridionale per tutta l'Europa centrale e balcanica fino alla foce nel Mar Nero, Magris mostra come il Danubio si carica via via di miti e immagini letterarie che parlano le diverse lingue dei paesi attraversati, manifestando la spinta transnazionale che percorre l'immaginario culturale dell'Europa continentale. Nel romanzo di Andrič, invece, la Drina, affluente della Sava, a sua volta affluente del Danubio, insieme al ponte che a Višegrad unisce le sue sponde sin dal Cinquecento, offre l'immagine della continuità della tradizione e di una convivenza transculturale che vengono violentemente interrotte dai nazionalismi moderni.

Allo stesso modo Peter Handke ha vissuto i conflitti secessionisti che segnano la dissoluzione della Jugoslavia: etnie che fino allora avevano convissuto su uno stesso territorio, mescolate in ogni città, in ogni paesino, in ogni famiglia, rivendicano per sé in modo esclusivo quel territorio, e un'unità transculturale che era stata composita ma salda, salda e tuttavia aperta, permeata dalla presenza dell'altro, viene disgregata da spinte nazionalistiche brutali, e arbitrarie. Nell'immaginario geografico di Handke, la fluidità transculturale che caratterizza i Balcani è connessa alla natura particolare di un territorio caratterizzato dalla presenza dei suoi diversi fiumi: la Jugoslavia è per lui una "Flusswelt", un mondo fluviale, "forse scomparso, sommerso, antico", ma allo stesso tempo carico di futuro, in cui il desiderio dell'altro, la nostalgia di un avvenire sconosciuto, inassimilabile ai saperi e ai desideri del

presente, è connesso alla presenza di un mondo primigenio, “eine Urwelt” che gli appare allo stesso tempo “come una civiltà ancora sconosciuta”⁶. L’utopia è racchiusa in una realtà sepolta in un passato lontano, e per trovarla bisogna quindi andare indietro, verso un territorio dell’infanzia in cui ci si può immaginare ancora liberi da ogni forma di alienazione.

2. La Jugoslavia è un territorio poetico

In Jugoslavia, il protagonista di *Die Wiederholung* (*La ripetizione*, 1986) rivive un’“infanzia delle parole” che libera le cose dal loro carattere di merci, le insegue dal loro carattere di richiami pubblicitari che hanno altrove, nel Nord o nell’Ovest: “Su quella della latteria non c’era altro che la parola per indicare il latte, su quella della panetteria soltanto la parola pane”⁷. Questo paese della poesia comincia a scomparire con la dichiarazione di indipendenza della Slovenia dalla Jugoslavia nel 1991. La deriva che allontana molti sloveni “dalla loro grande Jugoslavia” e li trasporta verso la “Mitteleuropa”, o l’“Europa”, o l’“Occidente”, per Handke, non segna soltanto il tradimento di uno Stato multietnico nato all’unione di tutti gli Slavi del Sud che superano le loro inimicizie, le loro differenze etniche e religiose per opporsi al nazifascismo, ma anche il venir meno di un “paese della realtà”, in cui il linguaggio aderisce pienamente alle cose e le cose si concedono nella loro piena presenza, nella loro salda concretezza: “Non si sottraggono”, come

⁶ “Diese Flußwelt war vielleicht eine versunkene, versinkende, eine modrige, alte, aber sie stellte zugleich eine [...] Urwelt, welche als eine noch unbekannte Zivilisation erschien [...]”, P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, in Id., *Peter Handke Bibliothek*, vol. XI, *Aufsätze 2*, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 27-112, qui p. 65.

⁷ “An dem Milchladen stand so im Gegensatz zu der Marktschreierei im Norden oder Westen nichts als das Wort für die Milch, an dem Brotladen das bloße Wort für das Brot”, Id., *Die Wiederholung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, pp. 132-133.

avviene invece “dappertutto nel mondo occidentale”, si legge in *Abschied des Träumers vom Neunten Land* (Addio al sognatore del Nono Paese, 1991).

Il passaggio di un fiume poteva essere percepito come un ponte; una distesa d’acqua diventava un lago; chi camminava si sentiva continuamente accompagnato da una serie di colline, una fila di case, un frutteto, e chi si soffermava era circondato da qualcosa di altrettanto corporeo, per cui ciò che accomunava tutte queste cose era una certa cordiale inappariscente, una concreta mondanità: appunto il Reale, che come nient’altro rende possibile quella sensazione dell’essere a casa, dell’“Ecco, ora sono finalmente qui!”.⁸

Handke attribuisce a un territorio, la “Jugoslavia”, l’effetto di disalienazione che una lunga tradizione ha indicato come proprio dell’arte. L’arte, diceva Viktor Šklovskij, esiste proprio “per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra”⁹. Che dagli anni Settanta l’opera di Handke sia segnata da una ripresa particolare del programma romantico di una poetizzazione della realtà è ormai un luogo comune della critica. Di ascendenza romantica è anche l’antioccidentalismo che attraversa la sua scrittura: la “Westwelt” è per Handke un mondo segnato dal trasformarsi delle cose in immagini alienate, dal dominio dell’immagine come merce e da una logica del possesso che determina anche il senso dell’appartenenza identitaria. Nel territorio jugoslavo, invece, è ancora possibile un’esperienza non alienata, “dingnah”¹⁰, che tuttavia

⁸ “Ein Flußübergang ließ sich spüren als Brücke; eine Wasserfläche wurde zum See; der Gehende fühlte sich immer wieder von einem Hügelzug, einer Häuserreihe, einem Obstgarten begleitet, der Innehaltende dann von etwas ebenso Leibhaftigem umgeben, wobei das Gemeinsame all dieser Dinge die gewisse herzhafteste Unscheinbarkeit gewesen ist, eine Allerwelthaftigkeit: eben das Wirkliche, welches wie wohl nichts sonst jenes Zuhause-Gefühl des ‘Das ist es, jetzt bin ich endlich hier!’ ermöglicht”, Peter Handke, *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, in Id., *Peter Handke Bibliothek*, vol. XI, *Aufsätze 2*, cit., pp. 7-24, qui p. 11.

⁹ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 12.

¹⁰ Cfr. P. Handke, *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, cit., p. 12.

non cancella l'alterità delle cose. In questo spazio si è sempre ospiti, sempre in transito, e il sentirsi estraneo diventa qualcosa di familiare: “Nella mia vita non mi sono mai sentito così a casa da estraneo come in Slovenia”, scrive Handke, per poi aggiungere: “In Slovenia e tra gli Sloveni ho potuto sentirmi sempre di nuovo un ospite della realtà”¹¹. Sentirsi a casa da ospite: una condizione che ricorda molto da vicino quella “condizione conciliata” in cui, secondo Adorno, era possibile fare l'esperienza di una “estraneità bella”, come la definiva riprendendo il titolo di una poesia di Eichendorff (*Schöne Fremde*): “La condizione conciliata non annetterebbe l'estraneo con imperialismo filosofico, ma trarrebbe la sua felicità dal fatto che esso, nella vicinanza riconosciuta, restasse lontano e differente, al di là dell'eterogeneo e del proprio”¹².

L'estraneo perde i suoi tratti minacciosi, diventa il tramite verso un senso dell'appartenenza non più declinato secondo il paradigma del possesso¹³, dell'assorbimento dell'altro nel proprio, e in fin dei conti deterritorializzato, ma anche consapevole di essere immaginario, come ogni senso di appartenenza: “Se oggi mi vedo in qualcosa come un popolo, allora in quello dei Nessuno – il che può essere talora salutare, talora spaventoso (nel momento in cui non riesco più a immaginarmi l'unità dei Nessuno che vagano per il globo terrestre)”¹⁴. Una comunità di esseri singolari che non si riconoscono in alcuna etnia definita in modo esclusivo e perciò

¹¹ “Und trotzdem habe ich mich in meinem Leben nirgends auf der Welt als Fremder so zu Hause gefühlt wie in dem Land Slowenien [...]. In dem Land Slowenien und bei den Slowenen habe ich mich in der Tat immer wieder als ein Gast der Wirklichkeit fühlen können”, ivi, pp. 10-11,

¹² T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1966, p. 190: “Der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, dass es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt, jenseits des Heterogenen wie des Eigenen”.

¹³ Cfr. P. Handke, *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, cit., p. 9.

¹⁴ “Wenn ich mich heutzutage in so etwas wie einem Volk sehe, dann in jenem der Niemande – was zeitweilig heilsam sein kann, zeitweise heillos ist (in dem Momente, da ich mir selbst die Zusammengehörigkeit der über den Erdball streunenden Niemande nicht mehr einbilden kann)”, ivi, p. 10.

non hanno da combattere un'estraneità, un non-identico che assilla l'identità: è l'utopia di una "coesistenza del diverso", che si pone "oltre l'identità e la contraddizione", potremmo dire ancora con Adorno¹⁵. Nell'immaginario privato di Handke, le guerre jugoslave rappresentano un attacco radicale alla possibilità di quest'utopia, la trasportano nello spazio dell'"irrealtà"¹⁶. Assimilano il territorio in cui essa sembrava ancora possibile al "mondo occidentale", dove il vissuto è sottomesso a una logica della spettacolarizzazione e la vita, come scriveva Guy Debord, "si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione", che assume il carattere di merce¹⁷.

3. Riflessioni lungo la Drina

Nel gennaio del 1996 Handke pubblica sulla "Süddeutsche Zeitung" il resoconto di un viaggio di quattro settimane attraverso la Serbia, che nel corso di quello stesso anno appare poi in volume presso Suhrkamp con il titolo *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (*Un viaggio d'inverno ai fiumi Danubio, Sava, Morava e Drina ovvero Giustizia per la Serbia*). È il primo di una serie di testi sulle guerre jugoslave che suscitevano in più riprese accese polemiche, anche oltre le veementi critiche che sono seguite al conferimento del premio Nobel allo scrittore nel 2019¹⁸. Nel 1991 il governo tedesco aveva

¹⁵ T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶ P. Handke, *Abschied des Träumers vom Neunten Land*, cit., pp. 13-14.

¹⁷ G. Debord, *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1992, tr. it. *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi, Milano 2004, p. 53.

¹⁸ Cfr. L. Struck, *Empörung und Schwermut. Peter Handke, sein Jugoslawien und die Debatte um den Nobelpreis*, in "Handkeonline", 25.6.2021, consultabile al link <https://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/struck2021.pdf>; Id., *Peter Handke und Jugoslawien. Die dritte Erregungswelle*, in "Handkeonline", 17.6.2023, consultabile al link <https://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/struck-2012.pdf>; M. Sexl, *Poesie als Medienkritik. Die*

riconosciuto l'indipendenza della Slovenia, della Macedonia e della Croazia del presidente Franjo Tuđman, il quale aveva chiaramente palesato la sua posizione sciovinista, antisemita, richiamandosi persino, in modo più o meno indiretto, allo Ustaša, il movimento di estrema destra creato nel 1929, che era stato alleato di nazisti e fascisti e aveva sterminato decine di migliaia di serbi nei suoi campi di concentramento¹⁹. Eppure, già prima del massacro di Srebrenica, sono i serbi a essere identificati con i nazisti. L'opinione pubblica internazionale li individua come gli unici aggressori, riservando a croati e musulmani bosniaci il ruolo esclusivo di vittime.

Handke attacca questa costruzione discorsiva, usando la parola scandalosa come una sorta di legittima di difesa contro il dominio di una narrazione mediatica che opera secondo il fin troppo noto paradigma amico-nemico. La sua scrittura è ambigua, ambivalente, provocatoria in un duplice senso, perché da un lato oppone alla rappresentazione di parte e belligerante della guerra jugoslava che domina nell'opinione pubblica occidentale una rappresentazione "poetica" mos-sa da un desiderio di riconciliazione, dall'altro lato mette in campo una critica politica accesa, quasi furente, alla rappresentazione visuale e discorsiva della guerra nei media occidentali. La Drina funge da catalizzatore finale di entrambe queste linee discorsive, da testimone di riflessioni politiche e poetologiche che spesso sotterraneamente si riallacciano al grande affresco di Andrić.

Lungo le rive di questo fiume di confine, Handke solleva una questione cruciale e continuamente elusa: si domanda come sia stato possibile un massacro efferato come quello di Srebrenica "davanti agli occhi dell'opinione pubblica mondiale" e per di più nella forma terribile di "un'esecuzione organizzata, sistematica, lungamente programmata"; per quale motivo, chiede Handke, anziché indagarne le vere cause di

Jugoslawien-Kriege im Werk Peter Handkes, in "Handkeonline", 4.3.2013, <https://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/sexl-2013.pdf> (ultima consultazione: 15 aprile 2025).

¹⁹ Cfr. L. Struck, *Peter Handke und Jugoslawien*, cit.

quell'eccidio, ci si limita imperterriti a commerciare con “fatti o supposti fatti” seguendo una logica di mercato che riduce la notizia a una merce da vendere a un maggior numero di “clienti” possibili²⁰. E vendere immagini e notizie è più facile se si confermano i luoghi comuni che vedono i serbi come aggressori e i musulmani come vittime. È una logica economica che porta a oscurare ampie porzioni di realtà, innanzi tutto il dolore delle vittime. È forse il principale punto di contestazione di Handke, il quale non denuncia soltanto il fatto che il dolore dei serbi, il lutto dei familiari dei serbo-bosniaci uccisi nel conflitto, non trova spazio nella coscienza collettiva, ma anche il fatto che le sofferenze dei bosniaci e dei musulmani vengono spettacolarizzate, divengono oggetto di una messa in scena che obbedisce alle richieste delle agenzie di stampa internazionali: su una foto un bambino, in primo piano, mentre urla, nella braccia di una donna, “sua madre?”, in un'altra foto lo stesso bambino, beato nelle braccia di un'altra donna, “la sua vera madre?”. Perché, scrive Handke, le vittime serbe non vengono mai mostrate allo stesso modo, in primo piano, singolarmente, ma solo in gruppo, da lontano, “e inoltre, diversamente dai loro compagni di sofferenza croati o musulmani, quasi mai con lo sguardo addolorato rivolto verso la telecamera, ma chino su un lato o verso il basso, come persone consapevoli della loro colpa?”²¹.

Handke attacca una particolare politica della rappresentazione che consegna all'invisibilità parti consistenti dell'accadere, le sottrae alla percezione comune, propone una “partizione del sensibile” – potremmo dire con Jacques Rancière²² – che delimita fortemente il campo dell'esperienza e dell'informazione, producendo mappature divisive dei luoghi e delle identità che

²⁰ P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, cit., pp. 103-106.

²¹ “Und auch kaum je, anders als ihre kroatischen oder muselmanischen Mitleidenden, mit dem Blick voll und leidensvoll in die Kamera, vielmehr seit- oder bodenwärts, wie Schuldbewußte?”, *ivi*, pp. 50-51

²² Cfr. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

indirizzano in un certo modo il senso della giustizia e dell'ingiustizia. Handke contesta il regime di visibilità istituito dai media e dalla politica dell'Occidente puntando lo sguardo su ciò che esso oscura, sul dolore dei serbi, sul loro mondo della vita. È appunto questa particolare focalizzazione che gli viene imputata: nel chiedere “giustizia per la Serbia”, scrive Peter Schneider, Handke parla solo “dei serbi” e “sminuisce i crimini dei loro signori della guerra e dei loro miliziani sciovinisti”²³. L'accusa viene riproposta in molte variazioni e in toni spesso veementi: Handke avrebbe minimizzato o quantomeno giustificato i misfatti compiuti dai serbi ricordando che anche loro erano stati vittima di crimini ripetuti nel tempo, che c'erano tutta una storia e una memoria storica da tenere in considerazione, una memoria di massacri perpetrati contro i serbi da croati e musulmani. I toni sono accessi, spesso veementi; Handke è messo nella condizione di doversi difendere e lo fa con veemenza. “Lo ripeto, furiosamente”, scrive in un articolo sulla “Süddeutsche Zeitung”, “lo ripeto pieno di rabbia nei confronti dei criminali, comandanti e pianificatori serbi: Srebrenica è stato il peggior ‘crimine contro l'umanità’ che sia mai stato compiuto in Europa”²⁴. L'assegnazione del premio Nobel allo scrittore nel 2019 fa riaccendere le polemiche in modo impetuoso; il Suhrkamp Verlag risponde alle polemiche pubblicando, il 31 ottobre di quell'anno, un dossier in cui vengono confutate le singole accuse più ricorrenti nei media e dalla critica²⁵.

²³ P. Schneider, *Der Ritt über den Balkan*, in *Die Angst des Dichters vor der Wirklichkeit. 16 Antworten auf Peter Handkes Wintereise nach Serbien*, a cura di Tilman Zülch, Steidl, Göttingen 1996, pp. 25-34, qui p. 26-29.

²⁴ “Ich wiederhole aber, wütend, wiederhole voller Wut auf die serbischen Verbrecher, Kommandanten, Planer: Es handelt sich bei Srebrenica um das schlimmste ‘Verbrechen gegen die Menschlichkeit’, das in Europa nach dem Krieg begangen wurde”, Peter Handke, *Am Ende ist fast nichts mehr zu verstehen*, in “Süddeutsche Zeitung”, 19.5.2010, consultabile al link <https://www.sueddeutsche.de/kultur/peter-handke-am-ende-ist-fast-nichts-mehr-zu-verstehen-1.879352> (ultima consultazione: 15 aprile 2025).

²⁵ “Clarifications, materials and further sources related to an ongoing debate”, 31.10.2019, consultabile al link <https://thegoaliesanxiety.wordpress.com/2019/11/03/suhrkamp-verlags-detailed-response-to-the-nobel-prize-controversy/> (ultima consultazione: 15 aprile 2025).

Pochi giorni prima Stanišić aveva ottenuto il Deutscher Buchpreis per il suo romanzo *Herkunft (Origini)* e nel suo discorso di ringraziamento si era soffermato a contestare l'assegnazione del Nobel a Handke. Di padre serbo e madre bosniaco-musulmana, Stanišić si definisce nel romanzo “un figlio dello Stato multietnico, frutto e manifestazione di due persone unite da un legame affettivo, che nel melting pot jugoslavo erano libere da qualunque vincolo di origini e religioni diverse”²⁶. A Handke rimprovera di non menzionare le vittime, di non descrivere la guerra alla quale, lui profugo, era sfuggito fortunatamente insieme ai genitori. Lo accusa di essere cinico, di ingannare il lettore e di ammantare la poesia di menzogna. “Non è questo che la letteratura dovrebbe fare”, sentenza Stanišić, che va decisamente sul personale: “Mi sconvolge che un individuo del genere venga premiato”²⁷.

Le parole di Stanišić lo mostrano chiaramente: i testi di Handke sui conflitti jugoslavi non rappresentano la realtà della guerra come ci si aspetta che venga rappresentata, deludono l'orizzonte di attesa di un lettore di testi che raccontano di un territorio dilaniato da un conflitto bellico. La delusione di queste attese è un effetto inevitabile e senz'altro ricercato della poetica minimalista adottata da Handke.

4. L'effetto di devastazione

“È stato soprattutto a causa della guerra che sono voluto andare in Serbia, il Paese di coloro che venivano detti da tutti ‘aggressori’”: *Eine winterliche Reise* si presenta sin dalle prime pagine come risposta a una determinata rappresenta-

²⁶ “Ich war ein Kind des Vielvölkerstaats, Ertrag und Bekenntnis zweier einander zugeneigter Menschen, die der jugoslawische Melting Pot befreit hatte von den Zwängen unterschiedlicher Herkunft und Religion”, S. Stanišić, *Herkunft*, cit., p. 14, tr. it. cit., p. 18.

²⁷ “Mich erschüttert, daß so etwas prämiert wird”, S. Stanišić, *Erschüttert, dass so was prämiert wird*, in “orf.at”, 14.10.2019, consultabile al link <https://orf.at/stories/3140837/> (ultima consultazione: 15 aprile 2025).

zione dei serbi. Alla Serbia come paese del nemico, Handke contrappone la Serbia come spazio vissuto che resta fuori da quella rappresentazione, che “con ogni articolo, ogni commento, ogni analisi” diventava sempre “più sconosciuto”²⁸. La scrittura odeporica si propone come pratica di resistenza alla definizione esclusivamente geopolica del territorio, come raccolta di conoscenze *in loco* dalla prospettiva di un “passante qualsiasi” che oppone la sua “testimonianza oculare”²⁹ alla partecipazione a distanza basata sulla fruizione delle immagini semplificate dei mezzi di informazione³⁰. Alla visione politica che si esercita da lontano, l’esplorazione geografica oppone l’esperienza poetica di una realtà che si comunica solo nella prossimità, e che la mente registra quasi involontariamente: eventi minimi apparentemente insignificanti perché restano fuori e accanto, ai margini esterni delle cornici di attenzioni dominanti, “nebendraußen”, come dice Handke riprendendo un concetto di Hermann Lenz³¹.

Questa stessa poetica è sottesa anche al *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (Appendice estiva a un viaggio d’inverno, 1996), resoconto di un secondo viaggio in Serbia e in Bosnia compiuto dallo scrittore nell’estate del 1996. Anche qui la scrittura si immerge nel mondo della vita cogliendone dettagli apparentemente irrilevanti, indulgiando su eventi minimi che non mostrano alcun legame evidente con la guerra, che anzi sembrano quasi volerne negare la presenza offrendo un’immagine falsamente pacifica del territorio in cui imperversa. Il lettore ha come la sensazione di uscirne a mani vuote, di non entrare mai nel vivo di uno scenario di guerra, di passarvi sempre accanto, di girarvi

²⁸ “Es war vor allem der Kriege wegen, daß ich nach Serbien wollte, in das Land der allgemein so genannten ‘Aggressoren’. [...] es drängte mich zur Reise in das mit jedem Artikel, jedem Kommentar, jeder Analyse unbekanntere und erforschungs- oder auch bloß anblickswürdigere Land Serbien”, P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, cit., p. 32

²⁹ Ivi, p. 32

³⁰ Ivi, p. 43.

³¹ Ivi, p. 57.

intorno, di esserne tenuto sempre lontano. Lo sguardo di Handke lo trattiene in una sfera di eventi minimi, da cui non smette di essere attratto. La scrittura non è però animata da un bisogno di rimozione. Il desiderio narrativo insegue piuttosto qualcosa di molto simile a quello che Roland Barthes ha definito “effetto di reale”³². La narrazione storica come quella letteraria, faceva notare Barthes, indugia talvolta su “dettagli assoluti”, notazioni di oggetti o eventi che non sembrano aver giustificazione, ma che tuttavia, proprio in quanto insignificanti, assumono la funzione di rappresentare un “reale” in genere escluso dall’ordine della rappresentazione. La registrazione di questi fatti e oggetti mira a certificare una realtà che si cela dietro l’onnipotenza illusoria dei referenti e, quindi, in ultima istanza, a garantire la consistenza dell’ordine vigente del mondo. Ma la descrizione dell’insignificante può anche andare in una direzione contraria: può puntare alla contestazione radicale dell’ordine del mondo, come ha mostrato Rancière³³, oppure può farsi constatazione di un suo profondo sfaldamento, come avviene in diversi punti dei resoconti di viaggio di Handke.

A Dobrun, appena oltre il confine con la Bosnia, lo scrittore si trova di fronte soltanto un’insegna con il nome del villaggio e un cumulo di case senza tetti, finestre, né porte, e saccheggiate in un modo tale da sembrare molto di più che rase completamente al suolo: come se la devastazione non avesse colpito soltanto le singole case, “ma per così dire la casa in sé, la casa ‘casa’, l’essenza della casa”³⁴. Di Srebrenica si imprime nella sua memoria la sensazione di una mancanza radicale di prospettiva, del venir meno non soltanto del futu-

³² Cfr. R. Barthes, *L’effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159.

³³ J. Rancière, *Politique de la littérature*, Edition Galilée, Paris 2006; tr.it. *Il malinteso letterario*, in Id., *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010, pp. 39-51, qui pp. 46-50.

³⁴ “[...] sondern sozusagen das Haus an sich, das Haus ‘Haus’, das Wesen des Hauses”, P. Handke, *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*, in Id., *Peter Handke Bibliothek*, vol. XI, *Aufsätze 2*, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 115-172, qui p. 132.

ro, ma anche “del più leggero alito di un qualsiasi presente. La cosa più grande e più bella che i genitori possono dare ai loro figli, la miglior ‘educazione’: la continuità, la durata – lì non c’era più”³⁵. È un’atmosfera emotiva che emana da mille segni. Per esempio da un gesto che il viaggiatore registra per la prima volta proprio accanto al celebre ponte sulla Drina, a Višegrad. La città è ridotta a un ammasso di case e appare del tutto svuotata. Soltanto l’hotel sulla riva destra del fiume è pieno di profughi e sfollati, ma non si sente e non si vede nessuno, poi “finalmente, su un pianerottolo, una donna anziana, che con le mani si sorreggeva la testa, o si tappava le orecchie, una postura che nei giorni successivi avremmo ancora incontrato spesso, come la postura adesso per così dire tipica della Bosnia, in persone di tutte le età”³⁶.

Lo scrittore è il geologo che legge i segni muti di un dolore onnipresente, pervasivo, paralizzante, facendo parlare i corpi di donne e uomini che nei loro gesti, nelle loro espressioni, nelle loro posture manifestano la verità della loro storia comune allo stesso modo in cui i fossili esprimono la storia che portano incisa su di sé. Il congelamento dell’emozione non è un indice di cinismo, ma piuttosto, come l’animosità che segna alcuni passi pamphlettistici, un meccanismo di difesa da uno sconvolgimento che minaccia il viaggiatore anche dopo il suo ritorno casa. Le immagini dei paesaggi devastati della Bosnia interferiscono nella percezione dei luoghi di quest’altra Europa, non colpita alla guerra: “Una valle laterale della Drina vicino a Višegrad che si insinua in una del Neckar vicino a Heidelberg” oppure “uno sguardo distratto sui palazzoni qui alla periferie di Parigi, non così dissimili da quelli di Srebrenica”, è attraversato da “pennac-

³⁵ “[...] und nicht bloß keine Zukunft zeigt sich, sondern auch nicht einmal der leiseste Anhauch gleichwelcher Gegenwart. Das Größte und Schönste, was Eltern ihren Kindern wohl geben können, die beste ‘Erziehung’: Kontinuität, Dauer – die gab es nicht mehr”, ivi, pp. 162-163.

³⁶ “Endlich aus einem Treppenabsatz eine alte Frau, sich mit den Händen den Kofit stützend, oder die Ohren zustopfend, eine Haltung, die uns in den folgenden Tagen noch öfter begegnen sollte, als die für Bosnien jetzt gleichsam typische, von noch so Alt bis Blutjung”, ivi, p. 133.

chi di fuliggine e teloni di plastica” che “si infilano nell’immagine, annerendola e cancellandola”³⁷. Le sofferenze delle vittime e l’orrore della distruzione si stampano nella mente lasciando un’impronta ostinata, e producono quello che si potrebbe chiamare un *effetto di devastazione*. L’orrore non si lascia più confinare nello spazio dell’altro e invade lo spazio del quotidiano, manifestandosi attraverso perturbazioni percettive che si prestano a essere lette come spie di una scossa traumatica, della quale però nei testi di Handke non si rinvengono mai tracce dichiarate ed esibite. Come in ogni scrittura postraumatica, il trauma non vi trova posto come un significato formulato, ma si manifesta attraverso momenti di squilibrio della percezione, come appunto questi lapsus visivi che Handke registra su di sé.

5. *Politica dell’arabesco*

Che la scrittura divagante di Handke possa essere ricondotta al tentativo di fronteggiare l’impatto di eventi emotivamente insostenibili è mostrato da vari punti del testo, in modo particolare dal passaggio in cui lo scrittore, risalendo una valle della Drina in direzione di Srebrenica, si pone la questione della rappresentabilità dell’orrore che vi aveva avuto luogo pochi mesi prima. La descrizione è inibita, trova una resistenza nell’oggetto che vorrebbe catturare:

Come se in luoghi come S. si potesse rivivere in maniera concreta qualcosa come il divieto islamico o, più in generale, il divieto orientale delle immagini, oppure, quanto meno, un rigetto delle immagini che promana da certi fenomeni, in ogni caso un rifiuto delle grandi immagini compiute, pienamente

³⁷ “Wie die erwähnten bosnischen Gegenden, nach meinr Rückkehr ins andere Europa, sich in dieser hier einmischen, ein Seitental der Drina bei Višegrad sich so hineindrängend in eines des Neckar bei Heidelberg [...]. Oder wie bei einem beiläufigen Blick auf die Billighochhäuser, denen von Srebrenica nicht unähnlich, hier in den Pariser Vororten, Rußfahnen und Plastikbahnen sich in das Bild mischen, dieses schwärzen und zudecken”, ivi, p. 169.

descritte, delle immagini monumentali e panoramiche, un rifiuto che tuttavia darebbe o lascerebbe lo spazio per tante miniature, immagini quasi indecifrabili, quasi insignificanti – una tale immagine in miniatura, ulteriormente combinata con altre in un semplice, semplice?, ‘arabesco’, che nel suo complesso tuttavia potrebbe avere un qualche significato.³⁸

Quella che potrebbe sembrare una fuga nell’ornamento, in una forma senza oggetto, si rivela in realtà una presa di posizione contro l’immagine spettacolare, l’immagine che propone significati già affermati e celebra l’ordine rappresentativo vigente seguendo un’estetica che è oscena perché cancella l’orrore in una bellezza stereotipata. L’osservatore vi potrà contemplare

teschi, in campo aperto, le cavità degli occhi, del naso e della bocca invase da fiori affatto pittoreschi – mentre il campo intorno è del tutto privo di fiori! – combinati con i giusti tralci del sottobosco, puntati dall’alto da una postazione ben scelta, ben inquadrati e ancora meglio illuminati, raffinati nei colori e pronti a brillare per il premio Goya, Wurlitzer o “Immagini senza frontiere” assegnato ogni domenica dall’Associazione dei fotografi interplanetari.³⁹

A queste immagini mediatiche che instaurano una scena della significazione standardizzata, Handke contrappone

³⁸ “[...] als werde an Orten wie S. nacherlebbar so etwas wie das islamische oder überhaupt orientalische Verbot der Bilder, oder zumindest ein von gewissen Erscheinungen ausgehender Bilder-Verweis, ein Abweisen, jedenfalls der großen, der ausgemalten, der zu Ende geschilderten, der monumentalen und panoramischen Bilder, ein Abweisen, das dafür Raum gäbe oder ließe für noch und noch Miniaturen, als Bilder kaum mehr zu entziffernden, auch kaum mehr etwas bedeutenden – ein solches Kleinstbild zusätzlich verknüpft mit dem andern zu einer bloßen, bloßen?, im ganzen vielleicht doch das eine und das andere besagenden ‘Arabeske’”, ivi, pp. 154-155.

³⁹ “Totenschädel auf freiem Feld, die Augen-, Nasen- und Mundhöhlen von gar malerischen Blumen durchwachsen – während das Feld sonst ganz ohne Blumen ist! –, mit den passenden Gestrüppzweigen kombiniert, angepielt oben von einem gut gewählten Kamerahochsitz, desgleichen kadriert und noch trefflicher ausgeleuchtet, hochglanzbereit und farbraffiniert für den vom Interplanetarischen Photographenverband allsonntäglich verliehenen Goya-, Wurlitzer- oder ‘Bilder-ohne-Grenzen’-Preis”, ivi, p. 162.

l'immagine letteraria che esibisce un regime di sottosignificazione, ma insegue un mondo di significati nascosti nell'apparente insignificanza: spera cioè che – come abbiamo appena letto – l'arabesco “nel suo complesso” possa rivelare “un qualche significato” imprevisto. Non è dunque una musica dell'insignificante che Handke contrappone alle messe in scena della comunicazione mediatica, ma una scrittura concepita come strumento per far parlare il mondo della vita e della memoria, una scrittura a un tempo stesso muta e più eloquente dell'immagine mediatica, proprio perché non risponde a nessuna volontà di significazione, ma restituisce ciò che la mente ha trattenuto “senza intenzione”⁴⁰, ciò che in essa si è impresso allo stesso modo in cui sulle pietre si fissano i segni del tempo. Di Srebrenica, il luogo dell'eccidio, nel ricordo del viaggiatore resta una fuga di immagini mnemoniche: il rumore insistente dei teli di plastica sulle migliaia di finestre senza vetri, sporche di fuliggine, che si leva sulla città silenziosa per quanto popolata da una moltitudine di persone che camminano inoperose avanti e indietro; e poi le persone – in piedi, sedute, da sole o insieme ad altre, ma sempre immobili – che si intravedono nelle crepe e nei buchi degli edifici, e le altre che aspettano alle fermate egli autobus, non poche con grandi valigie; e poi ancora delle scarpe e dei resti di tessuto tra i pezzi di muro, e una chiesa serbo-ortodossa rimasta quasi intatta, con un cancello di legno nuovo di zecca, non lontano i resti di una moschea⁴¹, e così via... Dettagli su dettagli: singole immagini, frammenti di scene, gesti, oggetti parziali, sequenze smorzate.

Esiste una politica della letteratura, ha scritto Rancière, che non ha niente a che fare con le prese di posizione politiche degli scrittori, con il loro impegno nelle battaglie politiche e sociali del loro tempo, ma concerne piuttosto le forme della visibilità, la determinazione del visibile e dell'invisibi-

⁴⁰ P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, cit., p. 57.

⁴¹ Id., *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*, cit., pp. 155-156.

le, del dicibile e dell'indicibile, di ciò che può essere detto e di ciò che invece si sottrae o viene sottratto alla dicibilità. Nella politica, sostiene ancora Rancière, è in gioco prima di tutto la “condivisione del sensibile”, il modo in cui ciò che è percepibile con i sensi viene configurato dalla parola che è autorizzata a esprimerlo: la letteratura è politica nella misura in cui interviene nella costituzione di un paesaggio del sensibile che agisce in modo decisivo nella produzione di un senso comune⁴².

È su questo piano che bisogna considerare la poetica del marginale a cui si votano i testi di Handke: la scrittura letteraria risponde alle messe in scena della rappresentazione mediatica e della retorica politica esibendo la muta presenza di cose ed eventi che nell'orizzonte percettivo imposto dal discorso politico e delle rappresentazioni mediatiche appaiono irrilevanti, inessenziali, senza significato. L'esperienza letteraria contesta le cornici di senso dominanti, la loro violenza, il loro effetto divisivo, divagando su particolari senza importanza per certificare la presenza sensibile di un mondo comune cancellato dagli enunciati della politica.

Ma Handke non riesce ad attenersi del tutto a questo programma poetologico. Nel rievocare i suoi viaggi nei territori di guerra finisce ripetutamente per assumere una prospettiva di parte non dissimile da quella che contesta ai media occidentali: si muove sul piano dell'argomentazione politica, attacca frontalmente note testate di stampa, si scaglia contro l'opinione di giornalisti e intellettuali identificati per nome e cognome, talvolta si lascia prendere dal piacere della provocazione politicamente scorretta, come quando parla di Srebrenica come uno dei “presunti luoghi di massacri”⁴³. Affermazioni come queste gettano una luce sinistra anche sulle pagine più poetiche dei testi odepóricos di Handke che stiamo analizzando, le fanno apparire come il tentativo di rimozione dei crimini

⁴² J. Rancière, *Politica della letteratura*, cit., pp. 13-17 e *passim*.

⁴³ P. Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, cit., p. 161.

commessi nella guerra balcanica. La critica ha potuto così interpretare il minimalismo fenomenologico che struttura queste pagine come una manovra di negazione. Handke ha previsto e discusso tali critiche nelle pagine finali della descrizione del suo primo viaggio in Serbia, non certo a caso rievocando un'escursione lungo la Drina. Sono riflessioni cruciali, in cui lo scrittore esplicita i tratti principali del suo progetto poetico e le intenzioni politiche che lo muovono:

Ma in fine dei conti non è irresponsabile, pensavo lì sulla Drina e continuo a pensare qui, tirare fuori le piccole sofferenze della Serbia, il po' di freddo là, il po' di solitudine qua, con banalità come i fiocchi di neve, i berretti, la crema al burro con formaggio, mentre dall'altra parte della frontiera regna la grande sofferenza, quella di Sarajevo, di Tuzla, di Srebrenica, di Bihać, al cui confronto i piccoli dolori serbi non sono nulla? Sì, anch'io mi sono chiesto spesso, frase per frase, se scrivere in questo modo non sia osceno [...]. Ma alla fine ho sempre pensato: non è questo il punto. Il mio lavoro è un altro. Registrare i fatti della malvagità, va bene. Ma la pace richiede qualcos'altro, che non è meno importante dei fatti. Ora te ne vieni con la poesia? Sì, se per poesia si intende l'esatto contrario della nebulosità. Oppure si intende ciò che unisce, ciò che ci accomuna: l'impulso a un ricordo comune, come unica possibilità di conciliazione, per una seconda infanzia comune.⁴⁴

⁴⁴ "Aber iest es, zuletzt, nicht unverantwortlich, dacht ich dort an der Drina und denke hier weiter, mit den kleinen Leiden in Serbien daherzukommen, dem bißchen Frieden dort, dem bißchen Einsamkeit hier, mit Nebensächlichkeiten wie Schneeflocken, Mützen, Butterrahmkäse, während jenseits der Grenze das große Leid herrscht, das von Sarajewo, von Tuzla, von Srebrenica, von Bihać, an dem gemessen die serbischen Wehwehchen nichts sind? Ja, so habe auch ich mich oft Satz für Satz gefragt, ob ein derartiges Aufschreiben nicht obszön ist [...]. Zuletzt freilich dachte ich jedesmal: Aber darum geht es nicht. Meine Arbeit ist eine andere. Die bösen Fakten festhalten, schon recht. Für einen Frieden jedoch braucht es noch anderes, was nicht weniger ist als die Fakten. Kommst du jetzt mit dem Poetischen? Ja, wenn dieses als das gerade Gegenteil verstanden wird vom Nebulösen. Oder statt "das Poetische" besser das Verbindenden, das Umfassende – den Anstoß zum gemeinsamen Erinnern, als der einzigen Versöhnungsmöglichkeit, für die zweite, die gemeinsame Kindheit", *ivi*, pp. 110-111.

Se la politica è l'attività che traccia confini, istituisce differenze, distingue amici e nemici, definisce vittime e aggressori, la poesia è quell'uso del linguaggio che alimenta l'esperienza del comune, la rammemorazione di una storia collettiva, il ricordo di una prossimità dimenticata. E se lo sguardo politico guarda ai fatti prodotti dalla malvagità umana lavorando sulla divisione, quello poetico insegue la possibilità di una pace che da tali fatti deve in ultima istanza prescindere per contribuire a una configrazione del reale non imperniata su immagini di un sempre fantasmatico nemico. Nel "paese di coloro che da tutti sono detti 'aggressori'", il poeta si concentra sulla sfera immediata dell'esperienza, si abbandona a un mondo della vita abitato da gesti, impressioni e pensieri dimessi, elementari, discreti, persino banali, perché vuole risvegliare il senso di un'umanità ordinaria e condivisa, di una quotidianità concreta e dimenticata: ciò che chiama una "seconda infanzia comune". Piuttosto che attraverso il "martellamento dei fatti principali", la via verso una memoria collettiva pacificata passa per "la registrazione di determinati fatti secondari", scrive Handke verso la fine di *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. È uno dei passaggi più belli di tutta la sua opera:

"In quel punto del ponte c'è stato per anni un asse malfermo." – "Sì, l'hai notato anche tu?" – "A quel punto sotto il matroneo i passi cominciavano a rimbombare." – "Sì, l'hai notato anche tu?" Oppure semplicemente distrarre noi tutti dalla nostra prigionia nei discorsi sulla storia e sulle attualità verso un presente incomparabilmente più fecondo: "Guarda, ora nevicava. Guarda, ci sono dei bambini che giocano" (l'arte della distrazione; l'arte della distrazione essenziale). E così mi è venuta voglia di far danzare un sasso nell'acqua sulle rive della Drina verso la sponda bosniaca (solo che non ne ho trovato nessuno).⁴⁵

⁴⁵ "An einer Stelle der Brücke war jahrelang ein Brett locker.' – 'Ja, ist dir das auch aufgefallen?' 'An einer Stelle unter der Kirchenempore bekamen die Schritte einen Hall.' – 'Ja, ist dir das auch aufgefallen?' Oder einfach von der, unser aller, Gefangenschaft in dem Geschichte- und Aktualitäten-Gerede ablenken in eine ungleich fruchtbarere Gegenwart: 'Schau, jetzt schneit es.

La Drina viene continuamente evocata come luogo simbolo della divisione di un paesaggio che era stato segnato dallo scorrere e dal confluire delle identità, delle lingue e delle culture. Oppure come testimone impotente della “tristezza insanabile e persino inaccessibile” degli abitanti delle sue sponde⁴⁶. O, ancora, per instaurare un dialogo a distanza con Ivo Andrić e rifiutare il suo pessimismo sulla possibilità della persistenza di una convivenza pacifica dei “popoli bosniaci”: “Come la Drina qui, anche la disperazione dovrebbe scorrere in questa terra fino alla fine dei tempi?”⁴⁷. Il fiume diventa simbolo potente della continuità e dell’indifferenza della natura di fronte alle violenze della storia e alle sofferenze degli esseri umani, ma viene continuamente convocato soprattutto come testimone immemore di un conflitto che ha visto combattere vicino contro vicino.

Nel dramma *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg* (Il viaggio in piroga ovvero La pièce sul film della guerra), rappresentato al Burgtheater di Vienna nel giugno del 1999 per la regia di Claus Peymann, “un’opera chiave sull’ex Jugoslavia”, scriverà Elfriede Jelinek nel 2006⁴⁸, la guerra nei Balcani viene appunto descritta come un processo in cui si consuma la perdita del volto del vicino, del prossimo, in cui diventano invisibili coloro con cui si era storicamente condiviso uno spazio della quotidianità, dove le diverse lingue e le diverse etnie convivevano mescolate spesso nelle singole persone. Il dramma mette in scena un processo di pacificazione che si attua attraverso il riconoscimento reciproco dei nemici come vicini, come abitanti dello stesso luogo,

Schau, dort spielen Kinder’ (die Kunst der Ablenkung; die Kunst der wesentlichen Ablenkung). Und so hatte ich dort an der Drina das Bedürfnis, einen Stein ins Wasser tanzen zu lassen, gegen das bosnische Ufer hin (fand dann nur keinen)”, ivi, pp. 111-112

⁴⁶ Ivi, p. 89.

⁴⁷ “Sollte den mit der Drina hier bis ans Ende der Zeiten die Aussichtlosigkeit dahinströmen?”, ivi, p. 109.

⁴⁸ E. Jelinek, *Aus gegebenem Anlaß*, in “Der Standard”, 30.5.2006, consultabile al link <https://original.elfriedejelinek.com/fhhandke.html> (ultima consultazione: 15 aprile 2025).

nativi della stessa realtà transculturale, partecipi di una stessa storia⁴⁹. Da territorio di guerra, i Balcani si trasformano nello spazio concreto di una quotidianità che trova nella fluvialità il suo *primum fenomenologico*. Sono una “*Flusswelt*”, primigenia e insieme ancora tutta da scoprire, sempre nuovamente sommersa ma mai cancellata: “Stare lungo il fiume: questa è la pace”, dice uno dei personaggi. “Stare lungo i fiumi: questa sarà la pace”⁵⁰.

Lo spazio fluviale di un mondo della vita che persiste in un’infanzia dello spirito sotterrata in ognuno di noi è l’utopia – il non-luogo insieme immaginario ed estremamente reale – tramite la quale la scrittura di Handke si proietta oltre le ire politiche che pure la muovono: è un’utopia discreta, illusoria quanto necessaria, perché si pone agli antipodi di ogni visione satura di significato, impregnata di significati già disponibili, per puntare sulla flebile speranza che emana dalla poesia e dai suoi miraggi.

⁴⁹ P. Handke, *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999, pp. 39-40 e *passim*. Cfr. A. Foteva, *Handke’s Die Fahrt im Einbaum: Utopia as a Counter-Historical Performance*, in “Seminar”, vol. LIII, n. 1, 2017, pp. 43-67.

⁵⁰ “Am Fluß stehen: das ist Frieden. An den Flüssen stehen: das wird Friede sein”, P. Handke, *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg*, cit., p. 116.

Acqua, massa e rimosso: il fiume Inn nella letteratura
di lingua tedesca di primo Novecento
Gianluca Paolucci

La storia del rapporto tra l'uomo e l'acqua si configura asimmetricamente come un processo di addomesticamento dell'alterità, per cui l'acqua, soprattutto a partire dall'età moderna, rappresenta un "affare tecnico da controllare e dominare"¹. È una tendenza che caratterizza anche la gestione dei corsi fluviali, per cui Francesco Visentin osserva che "la storia dei fiumi e dei corpi idrici può essere letta come la storia e l'evoluzione del controllo di un elemento in movimento, l'acqua, ad opera di una controparte statica e sedentaria, gli esseri umani"². Si tratta del risultato ultimo della concezione illuministica ancora oggi profondamente radicata nelle nostre pratiche e atteggiamenti culturali, "regolata sull'idea di dominio assoluto dell'uomo sulla natura, che respinge la prospettiva che la natura, in questo caso il fiume, sia un soggetto (tra gli altri) con il quale interagire e che abbia una sua personalità [...]"³.

A seguito della recente affermazione dell'*ecocriticism*, nell'ambito dei *water studies* l'acqua viene considerata, al contrario, come un elemento che dispone di una propria capacità di agire (*agency*), ed è riscoperta, nel cosiddetto Acquacene – il periodo attuale caratterizzato da crisi e scarsità

¹ F. Visentin, *Geografie d'acqua: paesaggi ibridi*, Marsilio, Venezia 2024, p. 11.

² Ivi, p. 13.

³ Ivi, p. 44.

delle risorse idriche –, non più come sfondo passivo dell'attività umana, ma quale agente vivo, mutevole, trasformativo, che non di rado infrange le barriere erette dagli uomini, riconfigurando ogni volta il rapporto tra l'elemento antropico e l'ambiente naturale. Questo spostamento di interessi determina altresì l'odierno approccio della geografia umanista, che si va sempre più concentrando sugli immaginari culturali legati ai paesaggi idrici, prendendo in considerazione il modo in cui l'acqua è stata esperita simbolicamente, descritta e narrata⁴. In questo senso, la letteratura fornisce un prezioso repertorio di immagini che gettano luce su modalità alternative, di tipo cognitivo, sentimentale ed emotivo⁵, di vivere il rapporto con l'elemento acquatico. A conferma di questo, la critica ha evidenziato come la relazione tra cultura e ambiente si sia spesso espressa storicamente per mezzo di metafore, per cui come scrive Ivan Illich a proposito dell'acqua: "Water has a nearly unlimited ability to carry metaphors"⁶. Un esempio significativo è costituito dai fiumi, che nella narrativa – ha osservato Remo Ceserani –

hanno ispirato molte metafore; lo scorrere delle acque ha generato immagini del tempo, della vita, della coscienza, della memoria, dell'oblio, della morte; la quantità delle acque trasportate e il loro perenne fluire (la qualità "fluviale" o "fluviale" dei fiumi) hanno suggerito altre metafore: fiumi di gente, fiumi di lagrime, fiumi di sangue, fiumi di parole, discorso-fiume, romanzo-fiume ecc.⁷

Grazie all'utilizzo delle metafore, che non di rado hanno attribuito ai fiumi attributi mitici, caratteristiche di agenti-

⁴ Cfr. V. Strang, *Water. Nature and Culture*, Reaktion Books, London 2015.

⁵ Cfr. C. Favaro, F. Vallerani, *Paesaggi d'acqua e idrofilia. Luoghi, letteratura, percezioni tra geografia letteraria e coscienza ecologica*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana", serie 14, n. 2/1, 2019, pp. 59-72.

⁶ I. Illich, *H2O and the Waters of Forgetfulness*, Marion Boyars, London 1986, p. 24.

⁷ R. Ceserani, *Fiume / fiumi*, in "Italica", vol. LXXXII, n. 3/4, 2005, pp. 624-643, qui p. 624.

vità sotto forma di personificazioni e antropomorfizzazioni, la narrativa ha spesso contribuito a ridefinire l'interazione tra l'uomo e i paesaggi fluviali, denunciando in modo più o meno evidente le dinamiche culturali sottese al processo che ha portato l'acqua a diventare una sorta di rimosso collettivo.

Nell'ambito della civiltà letteraria tedesca i fiumi hanno rappresentato una presenza costante tra Sette e Novecento. È questo, in particolare, il caso del Reno e del Danubio⁸, intorno ai quali si sono costituiti veri e propri mitologemi nazionali, la cui celebrità ha tuttavia relegato in secondo piano narrazioni incentrate su altri corsi fluviali, a ben vedere altrettanto presenti e frequentati nella letteratura di lingua tedesca. Così, se il Reno “è stato a lungo al centro dell'immaginario europeo”⁹, mentre il Danubio “è anch'esso carico di miti, leggende e immagini letterarie”¹⁰, anche intorno al fiume Inn, che origina in Svizzera per scorrere attraverso le Alpi austriache e congiungersi, nei pressi di Passau, al Danubio come suo affluente e che unisce quindi i tre paesi di lingua tedesca, Svizzera, Austria, Germania, si è sviluppato – come si vuole dimostrare di seguito – un vero e proprio immaginario fluviale, anche se meno conosciuto e indagato dalla critica, o forse “rimosso” per ragioni di ordine storico, legate non da ultimo – come vedremo – alla storicità delle metafore utilizzate nei primi decenni del Novecento e alle loro ricadute di ordine politico.

Non è un caso che già Robert Musil, nella seconda parte di *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*, 1930-1931), dedicasse un capitolo all'Inn, intitolato *Si delinea un grande avvenimento. Il conte Leinsdorf e l'Inn*, in cui la scarsa attenzione nei confronti del fiume veniva attribuita dal conte Leinsdorf alla “insopportabile modestia austriaca”:

⁸ Cfr. le voci dedicate al Reno e al Danubio, in F. Fiorentino, G. Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009, rispettivamente pp. 33-45 e pp. 46-53.

⁹ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 632.

¹⁰ Ivi, p. 634.

Conosce l'Inn, mia cara? – egli seguitò. Naturalmente Diotima conosceva quel fiume, il più noto dopo il Danubio, e strettamente legato alla geografia e alla storia del Paese. Fissò l'interrogante un po' perplessa, pur sforzandosi di sorridere. Ma il conte Leinsdorf era mortalmente serio. – Se da Innsbruck, – egli spiegò, – si guarda la vallata dell'Inn, che paesucoli da nulla son tutti quelli che si vedono, e che fiume imponente è invece l'Inn qui da noi! Anch'io non ci avevo mai pensato –. E crollò la testa. – Ma oggi per caso ho guardato una carta automobilistica e mi sono accorto che l'Inn viene dalla Svizzera. Probabilmente lo sapevo già – lo sappiamo tutti – ma non mi ero mai soffermato sull'idea. Nasce da Maloja, è un ruscelletto ridicolo, come da noi il Kamp o la Morava. Ma che cosa ne hanno fatto gli Svizzeri? L'Engadina! Una regione di fama mondiale! L'Engad-Inn, mia cara! Lo sapeva che tutta quanto l'Engadina deriva dalla parola Inn? Io me ne sono accorto solo oggi: e noi con la nostra insopportabile modestia austriaca naturalmente non sappiamo mai mettere in valore quello che è nostro!¹¹

È indicativo che Musil, già nei primi decenni del Novecento, registrasse – attraverso le parole del conte Leinsdorf – il fatto che l'Inn era generalmente ignorato in virtù dell'“insopportabile modestia austriaca”, cui si addice forse maggiormente l'uniforme scorrere del Danubio, che, come si sa, è poi diventato simbolo – anche e soprattutto in virtù dell'opera di canonizzazione svolta dalla germanistica – della civiltà culturale asburgica e del suo immobilismo antistorico¹².

Se per Peter Coates spesso “i fiumi simboleggiano l'eccezionale potenza della natura”¹³, è esattamente questo il caso dell'immaginario letterario sviluppatosi intorno all'Inn, fiume – come si legge nell'*Uomo senza qualità* – “imponente” e poco governabile, che storicamente ha subito numerosi interventi da parte dell'uomo al fine di renderlo

¹¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1931); tr. it. *L'uomo senza qualità*, vol. II, Einaudi, Torino 1962, p. 963.

¹² Cfr. C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.

¹³ P. Coates, *A Story of Six Rivers: History, Culture and Ecology*, Reaktion Books, London 2013, p. 15. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

navigabile. Rudolf Maria Bergmann osserva in proposito: “L’Inn non è mai piacevole, mai invitante, nessun impianto di sbarramento può domarlo completamente”¹⁴. Il nome “Inn” deriva del resto dall’antica denominazione scelta dai romani, che lo chiamavano “Aenus”, lo “spumeggiante”, per la notevole consistenza del suo flusso d’acqua, il cui apporto idrico rende il Danubio un vero e proprio fiume. Ed è per questo suo carattere indomito, come pure per ragioni storiche e politiche (a Branau sull’Inn nacque Adolf Hitler), che l’Inn o il paesaggio nelle sue vicinanze hanno trovato raffigurazione nella letteratura tedesca di primo Novecento, dal cui metaforismo fluviale, a ben vedere, è possibile ricavare i tratti di una vera e propria “costellazione” legata alle tematiche, ancora solo emergenti nei discorsi dell’epoca, dell’inconscio e del ritorno del rimosso, del carattere disorientante e ingovernabile di nuovi fenomeni sociali come quello della massa.

Il paesaggio naturale dell’Innviertel e il carattere demonico dell’Inn sono elementi ricorrenti nell’opera di Richard Billinger (1890-1965), nato a Sankt Marienkirchen nei pressi di Schärding, che la critica ha definito non a caso “Il poeta dell’Inn”¹⁵. Così, nella poesia dedicata al fiume, contenuta nella raccolta di liriche *Der Pfeil im Wappen* (La freccia nello stemma, 1932), l’Inn scorre tra le valli alpine e contemporaneamente nelle vene dell’Io lirico, mentre la sua furia è trattenuta con difficoltà dalle dighe costruite intorno dall’uomo: “Der Inn, der grüne Inn / kommt aus den Bergestälern / Durch meine Adern rinn’ / sein Zorn, den Dämme schmälern”¹⁶. Billinger fu organizzatore culturale nella regione (nel 1923 fondò la Innviertler Künstlergilde, cui presero parte Paul Thun-Hohenstein, Hans von

¹⁴ R.M. Bergmann, *Durch Österreich. In der Schweiz. Reisereportagen aus zehn Jahren*, neobooks, 2016.

¹⁵ U. Dick, *Sauwaldprosa*, Wallstein, Göttingen 2022, p. 23.

¹⁶ “L’Inn, il verde Inn / viene dalle valli montane / score nelle mie vene / la sua furia, che le dighe limitano”, R. Billinger, *Der Pfeil im Wappen. Gedichte*, Albert Langen-Georg Müller, München 1932, p. 20.

Hammerstein-Equord, Hermann Bahr e Alfred Kubin, tra gli altri), autore di teatro, lirica e prosa, assai noto e letto tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento in Germania, mentre oggi è poco frequentato dalla germanistica per motivi sia ideologici (l'autore simpatizzò per il nazionalsocialismo e fu attivo nella politica culturale del regime¹⁷) sia letterari, a causa del carattere apparentemente strapaesano della sua letteratura, che la critica ha inquadrato nel genere della *Heimatliteratur*¹⁸. In realtà, così come l'aderenza ai valori del nazionalsocialismo di Billinger fu assai problematica in virtù della sua omosessualità, che causò all'autore non pochi problemi, non da ultimo per la ricezione dei suoi lavori da parte della critica, la sua opera presenta tratti che, soprattutto da una prospettiva formale e linguistica, la avvicinano alla temperie dell'espressionismo. Mentre, dal punto di vista dei contenuti, Billinger fa suoi i motivi della *Dorfgeschichte*, soffermandosi quasi sempre sulla vita agreste e contadina del suo paesaggio natale, raffigurata tuttavia in una costante atmosfera crepuscolare, a stretto contatto con un sostrato ancestrale che ruota spesso intorno all'Inn quale metafora della riemersione nel quotidiano di un rimosso mitico¹⁹.

In *Raubnacht* (Notte di brina, 1931), il suo dramma più noto, per cui nel 1932 l'autore ottenne il premio Kleist, la specificità geografica del milieu in cui è ambientata la storia è da subito in evidenza: "Ort: Dorf in Oberösterreich, nahe der Mündung des Inn in die Donau (Innviertel)", ovvero "Luogo: paese nell'Alta Austria, vicino la confluenza dell'Inn nel Danubio (Innviertel)"²⁰. Di questa indicazione tenne altresì conto Alfred Kubin nei disegni ispirati al

¹⁷ Cfr. U. Baur, K. Gradwohl-Schlacher, *Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems*, vol. III, *Oberösterreich*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2014, pp. 136-150.

¹⁸ Cfr. M. Freschi, *La letteratura nel Terzo Reich*, Bonanno, Acireale-Roma 2016, pp. 127-128.

¹⁹ Cfr. H. Göttler, "...der Inn, der Satanfluß...". *Literarische Innbilder bei Richard Billinger*, in "Heimat am Inn", n. 14, 1990, pp. 5-18.

²⁰ R. Billinger, *Raubnacht. Schauspiel in vier Aufzügen mit einem Vorspiel*, Insel, Leipzig 1933, p. 6.

dramma, realizzati per la messa in scena al Kammertheater di Monaco²¹, nei quali il fiume Inn è onnipresente. L'azione drammatica si svolge durante la Rauhnacht, il periodo che va tra il 21 dicembre al 6 gennaio, che nella mitologia popolare rappresenta il momento dello scatenamento di forze demoniache. Se il nuovo sindaco del paese è deciso a proibire i festeggiamenti relativi alla ricorrenza, energie primordiali si risvegliano comunque nella vicenda esistenziale di Simon Kreuzhalter, appena rientrato da una missione in Africa, dove è venuto a contatto con costumi e rituali pagani. Tornato nel paese d'origine, il protagonista cade preda di istinti incontrollabili che lo inducono dapprima all'omicidio della sua amante Kreszenz e poi all'incendio della cittadina, per essere poi gettato nei flutti dell'Inn da un corteo di Rauchnachtler, formato dai contadini in festa.

Nelle narrazioni di Billinger è impossibile separare l'uomo dall'ambiente naturale circostante, l'elemento antropico è inscindibile da quello atmosferico, che poi è quello caratteristico dell'Innviertel, laddove le storie sono ripetutamente ambientate tra Schärding, Eferding, Hartkirchen, Bauernhof, Passau, sempre e comunque nei pressi dell'Inn²². Del resto nella poesia intitolata *Der Strom* (Il fiume) Billinger ammette: "Mich schuf er, / der Strom"²³.

L'Inn è presente anche in *Die Asche des Fegefeuers. Eine Dorfkindheit* (Le ceneri del purgatorio. Un'infanzia di paese, 1932), il primo esperimento in prosa di Billinger, sorta di *Bildungsroman* dal carattere autobiografico, dove al fiume viene attribuito espressamente un carattere mitico, pagano e anticristiano, per cui si parla dei "Fluten des gewaltigen, noch keinem christlichen Gotte dienenden Inn", ovvero dei "flutti del selvaggio Inn, non ancora al servizio di un dio cristiano"²⁴. Il romanzo narra la storia dell'adolescenza dell'Io narrante,

²¹ Cfr. A. Kubin, *Demoni e visioni notturne*, Abscondita, Milano 2004, p. 80.

²² Cfr. W. Bortenschlager, *Die Innlandschaft in der Dichtung Richard Billingers*, in "Oberösterreich", vol. XXXIV, n. 1, 1984, pp. 69-73.

²³ "Mi ha fatto lui / il fiume", R. Billinger, *Der Pfeil im Wappen*, cit., p. 21.

²⁴ Id., *Die Asche des Fegefeuers*, Georg Müller, München 1932, p. 66.

incapace di sottrarsi, nonostante i richiami dei suoi genitori, al fascino che esercita su di lui “la comare” che i compaesani bollano come “strega” e che introduce il ragazzo nel mondo in penombra delle leggende, dei racconti e delle usanze ancestrali del luogo, ai confini della moralità e del lecito. In *Die Asche des Fegefeuers* il superamento della soglia che separa l’ambiente familiare e l’ignoto è espresso, non a caso, nella metafora di una gita verso il fiume Inn, sulla cui riva il protagonista vive un’avventura omoerotica con il cugino Franz:

Mi trovavo sempre a mio agio nel salotto e nella camera di casa, ma oggi non sopportavo l’aria del salotto, ho svegliato Franz, che dormiva sulla panca, e gli ho detto: “Andiamo all’Inn”. Il pigro obbedì. Camminammo lungo gli stretti sentieri, tra campi di barbabietole e prati già adornati di crochi autunnali. Il fiume mi attirava sempre, attraversati Rain e Markweg persi la misura che mi rinchiudeva nel mio regno di ragazzo.²⁵

La metafora del fiume come soglia è presente anche nel romanzo *Der weiße Domenikaner* (*Il domenicano bianco*, 1921) di Gustav Meyrink, ambientato a Wassburg am Inn, in Baviera, sebbene il nome della cittadina non sia menzionato esplicitamente. Del resto, nell’introduzione l’autore ammette di aver preso a modello una “cittadina” visitata durante la stesura dell’opera, “il ricordo della quale mi era rimasto vivo nella mente”²⁶. Se Wasserburg si sviluppa su una sorta di isola circondata dall’Inn, in Meyrink gli elementi topografici reali – come ha osservato Hartmut Binder²⁷ – coincidono più o meno fedelmente con quelli finzionali:

Giù un rapido, ampio, liscio fiume grigio, generato dalle acque dei monti, scorre vicino a case vecchissime color rosa, giallo o turchino chiaro, che occhieggiano dalle loro finestre nude, su

²⁵ Ivi, p. 64.

²⁶ G. Meyrink, *Der weiße Domenikaner* (1921); tr. it. *Il domenicano bianco*, Bietti, Milano 2012, p. 34.

²⁷ Cfr. H. Binder, *Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie*, Vitalis, Prag 2009, pp. 618-619.

cui i tetti si posano come tanti cappelli di muschio senza falda. Il fiume corre intorno alla città, che si presenta simile ad un'isola stretta da un laccio di acqua; esso viene dal Sud, si volge verso Occidente e ripiega nuovamente verso Sud, diviso dal punto in cui comincia a recingere la città solo da una sottile striscia di terra, proprio sulla quale si trova la nostra casa, l'ultima della città: poi il fiume si perde dietro ad una collina verdeggiante.²⁸

Il domenicano bianco narra la storia di un trovatello, Christopher Taubenschlag, abbandonato dalla madre e adottato da un nobile della città. Come succede spesso in Meyrink, interessato a pratiche e dottrine spirituali di carattere esoterico, la vicenda del giovane protagonista si carica, nel corso della narrazione, di un forte significato simbolico, per cui all'autore sta a cuore raccontare piuttosto di un percorso di individuazione, ovvero della "storia della [...] vita e dello sviluppo spirituale"²⁹ di Christopher, che pian piano comincia a "divenir cosciente [...] di un Io che fino ad allora era addormentato"³⁰. Questo sviluppo interiore coincide, nello svolgimento esteriore della trama, con il riconoscimento da parte del barone von Jöcher di Christopher come suo figlio naturale.

Nel percorso spirituale del protagonista il contatto con l'elemento acquatico risulta centrale, per cui il fiume stesso assume una decisa connotazione simbolica all'interno della narrazione. In questo senso il toponimo Wasserburg, letteralmente "borgo d'acqua", deve aver esercitato una grande forza evocativa su Meyrink. L'Io narrante parla di "una cittaduzza sperduta, cinta dal rapido fiume, [...] come un'isola calma", che tuttavia è "circondata dai flutti inquieti di quei tempi giovanili connessi al nome di Ofelia"³¹. L'amore tra Christopher e la giovane attrice Ofelia è strettamente legato al paesaggio fluviale che circonda la città e si consuma concretamente durante le ripetute gite in barca lungo il corso

²⁸ G. Meyrink, *op. cit.*, p. 42.

²⁹ Ivi, p. 34

³⁰ Ivi, p. 57.

³¹ Ivi, p. 79.

d'acqua: "Quando la luna sparirà dietro le nuvole, voglio condurre Ofelia in barca fino all'altra sponda; poi ci lasceremo portare dalla corrente intorno alla città. Il fiume è abbastanza largo a che qualcuno ci possa pure riconoscere, ma anche soltanto vedere"³².

Nel romanzo il fiume, in cui in seguito si getterà Ofelia quando viene costretta dalla sua famiglia ad abbandonare Christopher per seguire la carriera di attrice, rivivendo così lo stesso destino della madre del protagonista, "il cui cadavere" fu "sospinto quindici anni fa fin qui dal fiume"³³, si fa metafora dell'inconscio, quale precipitato di forze primigenie, positive e negative, o del rimosso³⁴, come testimonia la sua struttura circolare:

A prima mattina, quando esco a spegnere le lanterne, una porta giù, nella casa vicina, si apre e una mano armata di scopa spinge un gran mucchio di trucioli nel fiume sottostante, per far compiere loro un viaggio intorno alla città: dopo mezz'ora essi infatti riappaiono ad appena cinquanta passi dall'altra parte del passaggio. Sull'argine dove il fiume, spumeggiando, va oltre.³⁵

Tuttavia, il confronto con tale rimosso, di cui il fiume rappresenta il simbolo, risulta decisivo nel percorso di individuazione di Christopher:

Il mio desiderio per Ofelia è più forte di qualsiasi riflessione. Mi affaccio alla finestra e guardo verso il fiume per raccogliermi, per farmi coraggio, per tenermi pronto di fronte a un pericolo che, appunto perché ne ho paura, sento inevitabile: ma la visione delle acque mute, disanimate, incessantemente fluenti agisce in modo così allucinante sul mio animo, che sul momento non odo nemmeno il rintocco dell'orologio del campanile.

³² Ivi, p. 98.

³³ Ivi, p. 93.

³⁴ Cfr. E. Markvartová, *Der alchemistische Innenraum oder: Die mehrdimensionale Topographie in Gustav Meyrinks Romanen*, in A.A. von Holzen, C. Lötscher, I. Tomkowiak, P. Schrackmann (a cura di), *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*, LIT, Münster 2014, pp. 85-104.

³⁵ G. Meyrink, *op. cit.*, p. 45.

Un'oscura sensazione mi ha tramortito: è il fiume a portarti un destino, al quale non puoi più sottrarti.³⁶

Nel *Domenicano Bianco* la visione spiritualistica ed esoterica proposta da Meyrink, mirante a una reintegrazione olistica di tutte le facoltà inerenti all'uomo, trova dunque espressione nel motivo del fiume, per cui la fluidità e la volatilità dell'acque rappresentano metaforicamente l'alterità dell'inconscio e dunque dell'elemento femminile da riconoscere all'interno di sé al fine di un positivo sviluppo della personalità. “Il principio femminile – si legge nel romanzo –, che qui in terra è disgiunto dall'uomo, deve entrare in lui e fondersi con lui”³⁷. Non a caso il tema della reintegrazione positiva del rimosso all'interno della personalità è anche al centro dell'introduzione e suggerisce che Meyrink concepisse la pratica della scrittura come una sorta di esercizio spirituale (o meditativo) che aveva come obiettivo la graduale riemersione di energie interiori altrimenti represses, per cui non è l'autore che dà consapevolmente forma all'opera ma il personaggio, quale concrezione dell'inconscio, che scrive autonomamente la sua storia:

Che può voler dire [...] che la mano – questo strumento apparentemente così docile del nostro cervello – ad un tratto si rifiuta di scrivere il nome dell'eroe di una certa storia “immaginata” e tende invece, ostinatamente, a scriverne un altro? [...] E se questo Christopher Taubenschlag fosse qualcosa, come un Io dissociatosi dalla mia stessa persona? Una forma fantastica transitoria, destatasi a vita propria, concepita e generata inconsciamente.³⁸

E sin dall'introduzione la tematica del rimosso riportato in superficie grazie alla scrittura è legato esplicitamente al motivo dell'acqua: “Conservo i ricordi della mia vita come tante reliquie, che traggo via via dalle acque profonde del

³⁶ Ivi, p. 100.

³⁷ Ivi, p. 172.

³⁸ Ivi, pp. 33-35.

passato ora che, avendo trovato una mano umana pronta a scrivere per me, debbo di nuovo considerarle”³⁹.

Come in altre opere di Meyrink, anche nel caso del *Domenicano bianco* il romanzo aspira a farsi *medium* di un messaggio spirituale che deve coinvolgere performativamente anche i lettori, nella consapevolezza che la scissione antropologica causata dalla repressione dell’inconscio possa avere altresì ricadute di ordine sociale e politico, per cui l’autore denuncia “l’approssimarsi di tempi temibili”, in cui “le bestie selvagge si nutriranno nuovamente d’erba... ma l’erba qui sta a significare gli ingenui, la gran massa, e le bestie selvagge saranno i dèmoni della disperazione”⁴⁰. La cittadina trasfigurata nel romanzo diventa luogo di pellegrinaggio per opera di una setta spiritualista, che, travisando l’autentico senso del messaggio delle dottrine esoteriche, che per Meyrink devono rivolgersi esclusivamente al singolo e non alle masse, sfrutta i desideri inconsci della popolazione circa la credenza nei miracoli:

Credetti che ad ogni momento da quelle centinaia di labbra viventi dovesse prorompere un unico grido a spezzare l’orribile tensione: invece fu come se tutte quelle bocche fossero paralizzate. Udii solo qua e là un folle balbettio “Prega per noi!” Temetti che dovesse scatenarsi un tumulto. Invece la massa si abbassò... per la lunghezza di una testa: aveva voluto cadere in ginocchio, ma la ressa era tale che ciò fu impossibile. Molti tenevano gli occhi chiusi, avevano perduto i sensi, ma non potevano cadere al suolo, tanto erano incuneati nella folla; nel loro pallore di morte sembravano dei cadaveri in piedi fra i vivi, in attesa del miracolo che li ridestasse. L’atmosfera era divenuta satura di un magnetismo soffocante, tanto che nell’ispirare l’aria avevo l’impressione che mani invisibili mi strangolassero.⁴¹

Se la cittadina circondata dal fiume Wasserburg am Inn evocava in Meyrink l’immagine archetipica dell’uomo assediato dalle forze dell’inconscio, un rapporto che può

³⁹ Ivi, p. 71.

⁴⁰ Ivi, p. 159.

⁴¹ Ivi, p. 186.

risolversi positivamente grazie alla reintegrazione o negativamente come nel caso dell'esplosione pulsionale incontrollata delle masse – cui Meyrink pare attribuire le stesse caratteristiche indicate da Gustave Le Bon nella *Psychologie des Foules* (*Psicologia delle folle*, 1895) –, l'attenzione per il fenomeno della massa come pure la riflessione sulle ragioni del suo emergere sostanziano anche l'esperimento narrativo di Hermann Broch in *Die Verzauberung* (*Il sortilegio*). Sebbene qui l'Inn non sia direttamente menzionato, come pure non sia presente il motivo del fiume, il milieu ambientale e culturale descritto dall'autore è quello che circonda l'Inn all'altezza di Innsbruck, come dimostra il fatto che buona parte del romanzo fu scritta durante il soggiorno di Broch tra il settembre del 1935 e il giugno del 1936 a Mösern, in Tirolo. In assenza di testimonianze dirette dell'autore a riguardo, la critica ha ipotizzato che la scelta del luogo sia stata dettata dalla volontà di Broch di immergersi in quella stessa atmosfera caratteristica del paesaggio fluviale alpino che aveva dato i natali a Hitler, per cui – come osserva Italo Alighieri Cusano – “è probabile che la sua natia Branau am Inn avesse molto in comune con le due Kuppron del *Sortilegio*”⁴². Del resto, Hitler stesso riconduceva l'idea originaria del nazionalsocialismo ai suoi natali presso Branau am Inn, al confine tra Germania e Austria:

Oggi considero una fortuna che il destino abbia scelto per me Branau am Inn come luogo di nascita. Dopotutto, questa piccola città si trova al confine tra i due Stati tedeschi, la cui riunificazione sembra, almeno a noi giovani, un compito vitale da portare a termine con ogni mezzo necessario!⁴³

Broch trasferisce l'ambientazione del suo romanzo nei paesi alpini di Ober- e Unter-Kuppron, realtà paesane solcate da un'atavica rivalità motivata non da ultimo dalle diverse

⁴² I. Alighieri Cusano, *Introduzione*, in H. Broch, *Il sortilegio*, Carbonio, Milano 2023, pp. 7-19, qui p. 14.

⁴³ Cit. in R.M. Bergmann, *op. cit.*

condizioni sociali degli abitanti, di estrazione contadina nel villaggio-di-sotto, più economicamente agiati a Kuppron-di-sopra. L'antagonismo è acuito dall'arrivo dello straniero di origini italiane Marius Ratti, carattere dispotico, violento e autoritario, che soffia sul fuoco della rivalità tra le fazioni rivitalizzando il sostrato atavico di leggende e culti pagani della regione, introducendo una mitologia della terra quale alternativa all'industrialismo e all'economia di mercato del capitalismo e spingendo gli abitanti a una condizione permanente di odio e isteria che al termine del romanzo culmina in una sorta di sacrificio rituale di massa.

Hannah Arendt, lettrice del romanzo nel corso della sua difficile gestazione (Broch lavorò a diverse versioni del romanzo dal 1935 fino alla sua morte nel 1951), osservava: "Al di là del romanzo cui stava lavorando [...] stava il grandioso abbozzo della *Psicologia delle masse* che egli considerava come il compito principale del proprio lavoro"⁴⁴. Nella *Verzauberung* trovano icastica raffigurazione le riflessioni teoriche di Broch sul fenomeno delle masse primonovecentesche, riflessioni che avrebbero dovuto sfociare in un volume dedicato specificamente al tema, che poi l'autore non portò a compimento e i cui frammenti furono pubblicati postumi, nel 1979, con il titolo *Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik* (Teoria della follia di massa. Contributi per una psicologia della politica). Ma è probabile che la lettura delle bozze del romanzo influenzò non poco anche la stesura delle *Origini del totalitarismo* (1951) della Arendt.

La specificità del romanzo di Broch, sia dal punto di vista dei contenuti sia da quello formale, risiede nella costante interazione tra la psicologia privata dei personaggi e gli elementi atmosferici caratteristici dello scenario alpino. La Arendt evidenziava del resto la "perfetta compenetrazione tra uomini e paesaggio"⁴⁵, laddove l'ambiente naturale circostante, in *Sor-*

⁴⁴ H. Arendt, *Introduzione ai Saggi di Hermann Broch*, in H. Arendt, H. Broch, *Carteggio 1946-1951*, Marietti, Genova-Milano 2006, pp. 261-300, qui pp. 265-266.

⁴⁵ Ivi, p. 264.

tilegio, non è mero sfondo ma determina l'azione narrativa, anche nei suoi esiti negativi. Non a caso Italo Alighieri Cusano associa il romanzo di Broch al dramma *Raubnacht* di Billinger⁴⁶, mentre, con evidente rimando agli stilemi della *Heimatliteratur*, con cui l'autore intendeva dialogare criticamente, Broch stesso definiva la sua opera alternativamente “romanzo contadino”, “romanzo alpino” o “romanzo di montagna”⁴⁷.

La narrazione è affidata alla prospettiva del medico condotto della regione, che si propone di mantenere un distacco obbiettivo, ma finisce poi per essere trasportato dagli accadimenti, che Broch associava esplicitamente a eventi di massa come “una partita di calcio, la folla raccolta sotto il cancelliato del Reich, da cui risuona la voce impostata di Hitler, o un pogrom”⁴⁸. Nell'oscillare dell'Io narrante tra distanza critica e coinvolgimento empatico trova espressione la volontà dell'autore di mediare tra i due approcci, al fine di comprendere in profondità le ragioni che muovono le dinamiche psicologiche e sociali del fenomeno massa e che portarono alla tragedia del nazionalsocialismo.

In questo senso, l'interrogazione circa il rapporto tra uomo e natura risulta centrale nel romanzo, in cui – come osserva Italo Alighieri Chiusano – la comunità umana dialoga “con la natura su un piano non più razionale e quotidiano (come sono le opere della coltivazione, dell'irrigazione, del disboscamento) ma mitico, arcaico, stregonesco, magico, esoreistico”⁴⁹. A ben vedere, in *Sortilegio* si contrappongono due modalità di intendere la relazione del soggetto con l'ambiente naturale. All'approccio “mitico, arcaico, stregonesco, magico, esoreistico” di Marius Ratti, che rappresenta – come si legge alla fine della prima versione del romanzo – “una strada sbagliata per ritornare alla natura”⁵⁰, si oppone la

⁴⁶ Cfr. I. Alighieri Cusano, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷ Cfr. H. Broch, *Kommentierte Werkausgabe. Romane und Erzählungen*, vol. III, *Die Verzauberung. Roman*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1976, p. 408.

⁴⁸ Ivi, p. 383.

⁴⁹ Cfr. I. Alighieri Cusano, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ H. Broch, *Il sortilegio*, cit., p. 354.

sensibilità del medico, che, sebbene alligni sulla medesima insofferenza nei confronti “della sistematica della scienza” e la “ripugnanza per la vita cittadina”⁵¹, suggerisce un modo alternativo, forse “più razionale e quotidiano”, di convivere con la natura, interiore ed esteriore:

Eppure, mentre cammino solo per i boschi, mentre cammino solo su per i monti, più della solitudine mi danno un senso di riposo i confini dei campi, le soste nelle stalle e nelle fattorie, quel che so delle gallerie dell'antica miniera sprofondate sottoterra, nel monte sotto i miei piedi, e tutto l'intento lavorio che si svolge tra mondo animale e mondo vegetale, financo il suono di un colpo di fucile nel bosco mi fa sentire di nuovo membro dell'ordinamento generale della vita, pur se rinchiusa in sé e senza scopo. Perché sentivo, invece, l'ordinamento della città non più come tale, ma solo come nausea dell'uomo per sé medesimo, e come una fastidiosa ignoranza, mentre qui sono pieno di senso di partecipazione? Ho abbandonato la scienza per una conoscenza più forte di qualsiasi cultura [...].⁵²

Se a ispirare la scrittura di Broch è un obiettivo etico, nel caso della *Verzauberung* tale intento si concretizza nel lirismo di passi come quello appena citato, numerosi nel romanzo, che sono il risultato di un compromesso tra volontà conoscitiva e sensibilità estetica, nella consapevolezza – condivisa, negli stessi anni, da Theodor Adorno e Max Horkheimer nella *Dialektik der Aufklärung* (*Dialettica dell'Illuminismo*, 1944) – che l'approccio obiettivo e scientifico dell'Illuminismo, incentrato sulla rimozione del mito e sul dominio della natura, costituissero forse la causa ultima della barbarie del nazionalsocialismo.

La medesima necessità di comprendere l'emergere della massa e di considerarla nella sua *naturalità* caratterizza *Masse und Macht* (*Massa e potere*, 1960) di Elias Canetti, come testimonia, in particolare, il capitolo dedicato ai Simboli di massa, che è piuttosto una disamina delle metafore naturali solitamente impiegate per descrivere la massa.

⁵¹ Ivi, p. 22.

⁵² Ivi, p. 23.

Una tale analisi è ispirata, a ben vedere, dal tentativo – non dissimile da quello di Broch – di “naturalizzare” il fenomeno, ovvero di tracciare una linea di continuità tra elementi antropici e ambientali, come pure di riconoscere tale fenomeno quale legittima espressione dell’uomo nella sua essenza archetipica, al fine di depotenziarne la negatività sociale: “Vedremo [...] che così sarà possibile avvicinare la massa stessa in modo nuovo e fruttuoso. L’osservazione dei suoi simboli fa cadere su di essa una luce naturale; sarebbe sciocco chiudersi dinanzi a tale luce”⁵³.

Nell’analizzare le metafore naturali della massa ricorrenti nel patrimonio simbolico dell’umanità che storicamente si è espresso “nel mito e nel sogno, nel discorso e nel canto”⁵⁴, Canetti istituisce significativamente una relazione tra il fiume e la massa:

La mobilità delle sue masse d’acqua che si susseguono ininterrotte fintanto che il fiume è propriamente fiume, la risolutezza nella direzione comune, anche quando le acque si mutano le une nelle altre, il confluire di altri fiumi minori – sono tutte innegabili caratteristiche di massa. Il fiume è dunque simbolo di massa, e non solo della massa vera e propria bensì anche delle sue singole espressioni.⁵⁵

Nel romanzo fantastico di Alfred Kubin, *Die andere Seite* (*L'altra parte*, 1909), sul fiume “Negro” si consuma l’apocalittico “crollo” del Regno del Sogno a seguito della trasformazione degli abitanti in massa. Kubin descrive l’esperienza onirica del protagonista a Perla, città orientale creata dalle fantasie antiprogrediste del suo ex compagno di ginnasio Claus Patera, rigidamente “separata dal mondo circostante” quale “rifugio per gli insoddisfatti della civiltà moderna”⁵⁶, e la sua

⁵³ E. Canetti, *Masse und Macht* (1960); tr. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 2024, p. 90.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 99.

⁵⁶ A. Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* (1909); tr. it. *L'altra parte. Un romanzo fantastico*, Adelphi, Milano 1987, p. 7.

dissoluzione in seguito all'arrivo dell'americano Hercules Bell, che intende aprire il paese verso l'esterno e l'"avvenire"⁵⁷.

Il processo di decadenza spirituale che coinvolge gradualmente gli abitanti del Paese si riverbera, nel romanzo, in trasformazioni di carattere atmosferico-ambientale e topografico. Se il Regno del Sogno si fonda sull'"innaturalezza"⁵⁸, poiché prodotto di un'opera ingegneristica che ha estromesso completamente gli elementi naturali, nella seconda parte del romanzo la città viene invasa da animali delle più svariate specie (nel fiume "ricomparivano i coccodrilli, che dopo anni di sforzi erano stati cacciati definitivamente a valle"⁵⁹), mentre la popolazione si trasferisce lungo le rive del fiume, lasciando le abitazioni ormai in rovina, infestate da insetti, rettili, topi, e abbandonandosi a orge e "saturnali"⁶⁰ in virtù di uno "scatenamento rovinoso degli istinti"⁶¹. Alla fine, è l'alterità a lungo repressa dell'acqua del fiume a prendere il sopravvento, inghiottendo letteralmente la città:

Il ponte era crollato e la corrente lo aveva trascinato via. [...] Io stavo sulla riva, seduto sopra un pilastro del ponte. Incapace ormai di sopportare quelle scene, che oltrepassavano il mio potere di comprensione, volevo porre termine con violenza alla mia vita. Fissavo affascinato i flutti torbidi, che avevo letto a mia tomba. Tra un istante mi avrebbero accolto. Avevo la netta sensazione che stesse per succedermi qualcosa di immensamente grande. [...] Ma in mezzo all'acqua, con un gorgoglio sibilante, si spalancò un vortice, e un buco nero risucchiò il fiume. I resti del mulino, ancora incandescenti, sprofondarono sfrigolando nei vapori bianchi. La Via Lunga crollò [...]. Pensai che dovessero squillare le trombe, che fosse l'ora del Giudizio Universale. Il Negro si precipitava in furiose cataratte nella bocca voracemente spalancata del gorgo nero che si era aperto sul suo fondo [...].⁶²

⁵⁷ Ivi, p. 177.

⁵⁸ Ivi, p. 109.

⁵⁹ Ivi, p. 194.

⁶⁰ Ivi, p. 250.

⁶¹ Ivi, p. 220.

⁶² Ivi, pp. 267-268.

Anche nel romanzo di Kubin il fiume rappresenta una soglia che divide due mondi, la città e i sobborghi, ma anche due differenti modi di percepire la natura. Se la popolazione del centro si lascia andare alla “sfrenatezza” dei “bagordi” e delle “gozzoviglie”, dando luogo – scrive Kubin – a “*fenomeni di massa*”⁶³, gli abitanti della periferia, nativi del territorio su cui è stato edificato il Paese del Sogno, che appaiono come l’“incarnazione dell’equilibrio più perfetto”⁶⁴, suggeriscono al protagonista una modalità diversa (orientale) di contemplare le cose, basato sulla compenetrazione di tutti gli elementi, antropici e ambientali, e sulla consapevolezza dell’inevitabile alternarsi degli opposti:

Anch’io cercai allora di immergermi per delle ore nella contemplazione di sassi, di fiori, di animali e di uomini. Il mio potere visivo ne risultò acuito, come già lo erano l’odorato e l’udito. Vennero allora dei grandi giorni, e io scoprii una nuova faccia del mondo del Sogno. I sensi, affinati, influenzarono un po’ alla volta l’apparato mentale e lo modificarono. Acquistai una capacità sorprendente di meraviglia. Ogni oggetto [...] assumeva un significato nuovo. [...] Sentivo viepiù il legame comune che c’era in tutte le cose. I colori, gli odori, i suoni e i sapori erano per me intercambiabili. E allora compresi: il mondo è forza d’immaginazione, *immaginazione-forza*. Dovunque andassi e qualsiasi cosa facessi, mi sforzavo di intensificare le mie gioie e i miei dolori, e in segreto ridevo di entrambi. Infatti sapevo ormai con certezza che il su e il giù del pendolo rappresenta un equilibrio e che proprio nell’oscillazione più ampia e violenta esso può chiaramente essere percepito.⁶⁵

Così come, lungo il corso della narrazione, il contatto con l’acqua riporta spesso “equilibrio” nella coscienza del protagonista (“di solito passavo il tempo tanto volentieri vicino alla corrente che fluiva silenziosa”⁶⁶), allo stesso tempo il fiume rappresenta nel romanzo un’alterità (è indicativo il suo

⁶³ Ivi, p. 179.

⁶⁴ Ivi, p. 53.

⁶⁵ Ivi, pp. 155-156.

⁶⁶ Ivi, p. 124.

nome, “Negro”⁶⁷) che può distruggere le costruzioni degli uomini, ma può al contempo rigenerare la vita, restituendo alla luce elementi rimossi:

Ripresi le mie passeggiate serali sulla riva del fiume. Qui le acque avevano depositato sulla sponda innumerevoli conchiglie, coralli, lumache, lische e squame di pesci. Fui sorpreso di trovarvi spesso dei resti appartenenti alla fauna marina. La sponda sembrava come disseminata di segni mistici. [...] Certo lì si nascondevano dei misteri; anche le ali degli insetti, spesso meravigliosi, falene, scarabei, presentavano delle macchie che dovevano essere lettere di un alfabeto dimenticato.⁶⁸

In tal senso, è il romanzo stesso che intende abituare il lettore a un modo diverso di vedere le cose per mezzo dell’*“immaginazione-forza”*, per riscoprire l’*“alfabeto dimenticato”* della natura, all’esterno e all’interno del sé, al fine di evitare la catastrofe – che tuttavia, da lì a poco, avvenne.

È probabile che a suscitare tali “visioni” (che, come è noto, ispirarono anche le illustrazioni di cui Kubin corredò il libro, in cui il fiume Negro è spesso presente) fu proprio il paesaggio fluviale dell’Inn in Alta Austria, dove l’autore visse, precisamente a Zwickledt, nei pressi di Schärding, a partire dal 1907, dunque durante la stesura del romanzo⁶⁹. Del resto, sebbene per Kubin la sua “arte” fosse “legata indissolubilmente all’inconscio”⁷⁰ e portasse “tutte le stimmate di questo regno crepuscolare”⁷¹, a chi vedeva nelle sue opere unicamente “impressioni primigenie, come fossero i resti metaforici delle esperienze di innumerevoli generazioni, già appartenenti all’umanità preistorica, filtrate attraverso” la sua “personalità”, l’autore rispondeva che la sua “sfera emotiva”, da cui sgorgava

⁶⁷ Cfr. G. Fanetti, *Il demiurgo è ibrido, ovvero ermafrodita. Letture post-stasburgica e postcoloniale di “Die andere Seite” di Alfred Kubin*, in “Studia theodisca”, n. 28, 2021, pp. 25-42.

⁶⁸ Ivi, p. 205.

⁶⁹ Cfr. A. Kubin, *Demoni e visioni notturne*, cit., p. 48.

⁷⁰ Ivi, p. 50.

⁷¹ Ivi, p. 76.

la sua arte, si nutriva anche e soprattutto “dell’humus delle esperienze passate dell’infanzia e della giovinezza”⁷², vissute a stretto contatto con l’elemento dell’acqua:

Mi piaceva stendermi [...] e guardare a lungo quelle profondità trasparenti. Il paesaggio subacqueo veniva magicamente illuminato da un raggio di sole così, aguzzando lo sguardo, riuscivo a scorgere tra le pietre e le piante lì sotto pesci, salamandre, coleotteri natanti che portano il nome di ditiscidi e corissidi, e quel misterioso elemento mi sembrava incomprensibile. Le numerose immagini subacquee che nacquero in seguito dovevano la loro origine a quelle impressioni.⁷³

Nelle opere considerate l’acqua non è solo fonte di ispirazione – come nel caso di Kubin –, ma la letteratura stessa si fa spazio eterotopico in cui si articola – incalzata dall’urgenza delle dinamiche storiche dei primi decenni del Novecento – una riflessione critica circa il rapporto tra paesaggio fluviale e attività antropica, come pure, più in generale, circa la relazione tra uomo e ambiente naturale, interiore ed esteriore. L’immaginario letterario e fluviale dell’Inn costituisce allora un prezioso caso studio da riconsiderare oggi in seguito all’affermazione dello *spatial turn* e dei *water studies*, laddove la narrativa, per lungo tempo, si è fatta medium di irradiazione di una prospettiva antropocentrica, mentre negli esempi osservati l’acqua e il fiume si riprendono i loro spazi naturali, ricordandoci la vanità o financo la pericolosità – ecologica, antropologica e politico-sociale – di ogni tentativo di respingere “il paesaggio sullo sfondo”⁷⁴.

⁷² Ivi, p. 79.

⁷³ Ivi, p. 53.

⁷⁴ A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable* (2016); tr. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l’impensabile*, Neri Pozza, Vicenza 2022, p. 70.



Linee

- 250 Marco Lazzarotti, *Incontri antropologici. Il culto degli antenati nella Chiesa cattolica taiwanese*
- 251 Alessandra Ciucci, *La voce della campagna. Musica, poesia e mascolinità tra i migranti marocchini in Umbria*
- 252 Elio Catania, *Antiterrorismo. Conflitto sociale e "fine dalla Storia" in Italia (1968-1992)*
- 253 Nicola Martellozzo, *Battiti nel vento. Uomini e cavalli nelle Corse di Ronciglione*
- 254 Rodrigues Alfredo, *Teoria della giustizia e migrazione. Oltre il dualismo tra comunitarismo e liberalismo*
- 255 Ave Appiano, *Manuale di immagine. Intelligenza percettiva ed effetti della creatività*
- 256 Federica Cappelluti, Paolo Cesaretti, Francesco Laviano (a cura di), *Critica della ragione pandemica. COVID-19: ripensare la fenomenologia di un evento epocale*
- 257 Andrée-Marie Dussault, *Allattare oggi. Oltre le idee preconcelte*
- 258 Federica Buongiorno, *Iperindividualità. L'individuazione nel presente tecnologico*
- 259 Francesca La Morgia, *La famiglia multilingue. Genitori e figli nella trasmissione linguistica intergenerazionale*
- 260 Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina (a cura di), *Immaginari cartografici. Riconfigurazioni teoriche dello spazio*
- 261 Massimo Sestili, *Sotto un cielo di piombo. Il movimento di lotta per la casa a Roma (1962-1985)*
- 262 Luca Ponti, Luca De Pauli, *La giustizia raccontata. Le sfide dell'avvocato tra presente e futuro*, Presentazione di Tommaso Cerno, Prefazione di Davide Steccanella
- 263 Dario Altobelli, *L'artefatto umano. L'essere umano nell'epoca della sua riproducibilità tecnoscientifica*
- 264 Giada Bonu Rosenkranz, *Ci muove il desiderio. Una storia di femminismi e spazi più sicuri*
- 265 Ruggero D'Alessandro, *I sonnambuli e i ribelli. Perché in Italia non c'è protesta sociale*
- 266 Marco Nocente, *Non è più il carcere di una volta. Lo spazio detentivo nelle lettere al collettivo OLGa*
- 267 Alessandro Simoncini, Stefania Tusini, Siriana Sgavichchia (a cura di), *Sulla differenza. Genere, razza, classe*
- 268 Mattia Scaroni, *Il pacco da giù. Analisi sociale degli studenti fuori sede*
- 269 Roberto Laghi, *Scritture digitali. Dai social media all'IA e all'editing genetico*, Prefazione di Fabrizio Venerandi
- 270 Giovanni Zuliani, Marco Zuin, *Cibo senza veli. Un viaggio attraverso le evidenze epidemiologiche*

- 271 Rodrigues Alfredo, *L'immigrazione e il vincolo liberale. Espulsione degli immigrati in situazione irregolare e diritti umani*, Prefazione di Valentina Della Fina
- 272 Luigi C. Cazzato, *Palestina fra Oriente e Occidente. Anglosfera, ferite coloniali, re-esistenza decoloniale*, Prefazione di Tomaso Montanari, Postfazione di Nabil Bey Salameh
- 273 Massimo Sestili, *Vite ribelli. I Gap nella Resistenza romana*
- 274 Federico Mussuto, *L'Aquila e il Dragone. Diplomazia culturale e soft power nel conflitto sino-americano*, Prefazione di Giorgio Bianchi
- 275 Massimo Fiorio, *Nuovo ordine energetico? Energia, clima e potere*
- 276 Gideon Levy, *Killing Gaza. Cronaca di una catastrofe*
- 277 Fabio Vander, *La scissione di Livorno. Una battaglia politica tra riforme e rivoluzione*
- 278 Vincenzo Agostini, *La vara. Navigazioni dolomitiche*





*Finito di stampare
nel mese di ottobre 2025
da Digital Team – Fano (PU)*

