

«Le storie sono finite e io sono libero»
Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca

a cura di Maurizio Pirro, Marcella Costa e Stefania Sbarra

Prefazione di Anna Chiarloni

Liguori Editore

Indice

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe, n. 2, 20121 Milano, telefax 02 809506, e-mail aidro@iol.it.

Prima edizione italiana Luglio 2003
Liguori Editore, Srl
Via Posillipo 394
I 80123 Napoli

<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, Srl, 2003

Pirro, Maurizio :
«Le storie sono finite e io sono libero». Sviluppi recenti nella poesia di lingua tedesca/Maurizio Pirro, Marcella Costa, Stefania Sbarra
Napoli : Liguori, 2003
ISBN 88 - 207 - 3523 - 7

1. Letteratura tedesca 2. Poesia contemporanea I. Titolo.

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 2011 2010 2009 2008 2007 2006 2005 2004 2003

Questo volume è stampato in Italia dalle Officine Grafiche Liguori - Napoli su carta inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme Iso 9706 ∞.

- 1 Prefazione
 di *Anna Chiarloni*

- 5 Brigitte Oleschinski. Tra sciamanesimo e impegno sociale
 di *Marcella Costa*

- 19 Michael Donhauser. Del giardino, della poesia
 di *Paolo Scotini*

- 37 Bert Papenfuß. Il sottobosco del Prenzlauer Berg
 di *Eva Bauer*

- 51 Peter Waterhouse. La salvezza del perdere
 di *Piero Salabè*

- 65 Lioba Happel. Algebra dell'oblio
 di *Luca Zenobi*

- 81 Thomas Kling. L'energia del segno
 di *Marina Brambilla*

- 101 Uwe Kolbe. Tra risentimento e ricordo
 di *Stefania Sbarra*

- 115 Steffen Mensching. Lo sguardo del clown sul *panopticum* berlinese
di *Claudia Buffagni*
- 129 Kathrin Schmidt. Sguardo di confine
di *Ute Weidenhiller*
- 141 Barbara Köhler. Heisenberg e lo spazio della poesia
di *Maurizio Pirro*
- 155 Jan Koneffke. Dalla terra alla luna (su una bicicletta gialla)
di *Paolo Scotini*
- 169 Kerstin Hensel. La poesia come «invenzione dell'esperienza»
di *Francesca Tucci*
- 185 Ulrike Draesner. La poesia nell'era «post dolly»
di *Maria Grazia Nicolosi*
- 201 Durs Grünbein. La condizione umana
di *Paola Quadrelli*
- 215 Lutz Seiler. Tra linguaggio e assenza di parole
di *Silvia Ulrich*
- 229 Raoul Schrott. Una storia della scrittura
di *Massimo Bonifazio*
- 241 Marcel Beyer. «Storia è in tutto ciò che vedo»
di *Monica Lumachi*
- 255 Dirk von Petersdorff. «Il tempo è il vento»
di *Manuela Poggi*
- 267 Franzobel. «Il classicismo è lontano da me, dunque è vicino»
di *Joachim Gerdes*

- 277 Steffen Jacobs. Le meraviglie del banale
di *Marco Rispoli*
- 291 Christian Lehnert. L'ombra di Persefone e il muro bianco
di *Loretta Monti*
- 305 *Fonti*

Kerstin Hensel.
La poesia come «invenzione dell'esperienza»
di *Francesca Tucci*

Behauptung

So wie der Himmel über uns
geronnen ist, die verkäste Hoffnung mit dem
Blauschimmer, so weit bring ich es
nicht mit dir, auch wenn
wir unsere starren Häse
brechen müßten um den Weg
zu sehen, der uns bleibt
so wie der Himmel über uns.

Dichiarazione

Come il cielo rappreso sopra di noi,
la speranza cagliata con
l'azzurro barlume, a tanto non arrivo
con te, anche a costo
di romperci
il nostro collo rigido per vedere
la via che ci rimane
come il cielo sopra di noi.

Endlich

Doktor hazeh Sowieso fährt nach A. Endlich,

Schreibt er ins Forschungsbuch Nr. 92, stellt sich das Licht
 In die Wahrheit. Er geht auf die Knie, der Löffel
 Kratzt Staub unter Wegwarte Distel und Gras:
 Drei Proben ins Töpfchen die guten die schlechten.
 Wahrheit, schreibt er ins Forschungsbuch Nr. 93,
 Macht frei. Die Deutschen,
 Endlich, können sich wieder
 Ins eigene Auge sehen. Doktor hazeh Sowieso schnüffelt
 Drei Proben durch die Labore. Es,
 Sagt er auf Forschungskongreß Nr. 94,
 Ist soweit, denn Nichts sehe er rieche er Nichts
 Außer Wegwarte Distel und Gras, Nichts also
 Sei, Nichts gewesen.

Auch Hitler sei
 Kein Beweis.

Finalmente

Il dott. h.c. Taldeitali va ad A. Finalmente,
 Scrive nel taccuino n° 92, si fa luce
 Sulla verità. Si inginocchia, il cucchiaino
 Gratta la polvere sotto cicoric, cardì e erba:
 Tre campioni nella provetta i buoni i cattivi.
 La verità, scrive nel taccuino n° 93,
 Rende liberi. I tedeschi,
 Finalmente, possono di nuovo
 Guardarsi in faccia. Il dott. h.c. Taldeitali setaccia
 I tre campioni in laboratorio. Ci siamo,
 Dice al congresso n° 94,
 Poiché non vede niente non sente niente
 Se non cicorie cardì e erba, niente dunque
 Non è successo niente.

Anche Hitler
 Non è una prova.

Haustier

Mein Haus bewohn ich
 Mit den Geistern der Weisheit und denen der Liebe.
 Im Garten der Löwe

Steht auf zwei Beinen und schlägt
 Seine Krallen in den
 Der die Zeitungen bringt.

Animale domestico

Nella mia casa convivo
 Con gli spiriti della saggezza e quelli dell'amore.
 Nel giardino il leone
 Sta su due zampe e pianta
 I suoi artigli in quello
 Che porta i giornali.

Kerstin Hensel è un'artista che non nutre alcun dubbio sulla «sensatezza della propria attività di scrittrice», nota Inge Stephan, considerando inoltre come la scrittura per questa autrice rientri tra i «bisogni primari della sua esistenza»¹. L'idea di una vera e propria vocazione alla letteratura, di un compito del poeta, a tratti ancora dotato di capacità quasi divinatorie, così come costanti riferimenti alla forma, allo stile, alla necessità di una trasfigurazione artistica del reale, e finanche l'immagine di un *hohes Lied*, tutto ciò ricorre in effetti con una notevole frequenza sia nei versi di Kerstin Hensel, sia nelle sue molteplici e più o meno esplicite dichiarazioni di poetica. Nel tentativo di accostarsi a un'opera complessa e, nonostante la giovane età della scrittrice, già considerevolmente cospicua, si può allora procedere proprio muovendo dalla sua incrollabile certezza sul fatto che sia ancora comunque possibile fare poesia e dirsi poeti, che ci sia ancora qualcosa da dire, da comprendere e da far comprendere. Fiducia ovviamente non originaria, né coltivata in modo acritico, bensì residua, metaforicamente paragonabile a un relitto restituito dal mare dopo un naufragio. Un oggetto non più integro e tuttavia ancora capace di svolgere la sua funzione, un feticcio cui, in virtù della sua dimostrata inaffondabilità, si aggrappa pieno di speranza il naufrago sopravvissuto, nell'euforia di avervi trovato qualcosa di saldo, «una bella parola sciolta», che certo «non tiene più nulla» e pure «ci sostiene»². È in una prospettiva dimessa e in toni tutt'altro che enfatici

¹ Inge Stephan, «Es geht nur, weil ich schreiben». Angestaute Erinnerung und unbändige Fabulierlust – Laudatio auf Kerstin Hensel, in «Die horen», XLV (2000) / 1, pp. 103-110 (qui p. 103).

² Maskenfest, in Kerstin Hensel, *Gewitterfront*, Leipzig 1991, p. 69.

che può essere quindi lecito parlare, in Kerstin Hensel, di un'azione salvifica svolta dalla poesia, soltanto cioè nella misura in cui all'immagine della salvezza non si associ quella di una redenzione definitiva e a patto che, soprattutto, si prenda atto del carattere precario e ondivago del sostegno che tale parola è ancora in grado di fornire. Una fiducia scarna e contenuta, insomma, nutrita da chi non mette in dubbio che «da ist was / dazwischen / gekommen»³, ma che proprio a partire dal limite accertato, dall'assenza di illusioni, da una acquisita lucidità che non permette deroghe, accetta in ogni caso di affidarsi alla poesia, ben sapendo peraltro che essa non dispone più di alcun potere mitopoietico.

È nel segno di un 'nonostante', di una sconfitta subita e da elaborare, che nella prima raccolta (*Stilleben mit Zukunft*) si inaugura il percorso artistico di Kerstin Hensel. Anche in questa luce, tuttavia, la sua opera si presenta al lettore per più di un verso in una dimensione atipica, specie rispetto alla produzione lirica contemporanea. Difficile è ad esempio applicare al suo caso la distinzione proposta da Theo Elm⁴ tra un orientamento lirico definito nei termini di una «Fraktion der Erlebnisdichtung», dove sarebbe ancora riconoscibile un Io lirico come soggetto forte di questa esperienza, e un altro gruppo di autori facente capo a Durs Grünbein, che avrebbe ridotto l'io cartesiano a «riflesso condizionato», «rete neuronale» a cui sarebbe sottratta ogni «idealità illuministica». È indubbio che nella poesia di Hensel l'istanza autoriale sia presente, costante e soprattutto ben marcata, così come è certo che la sua poesia non prescinde dall'esperienza; nondimeno si fa fatica ad associare il suo nome a quello di un'autrice come Ulla Hahn, indicata da Elm come una delle più significative rappresentanti della prima corrente. Del resto è la stessa Hensel a insistere sulla propria atipicità e a delineare con precisione il contesto letterario in cui si riconosce, da un lato rimarcando la propria distanza dagli artisti del Prenzlauer Berg e dall'altro indicando come interlocutori privilegiati i grandi nomi della tradizione, Goethe, Kleist, Hölderlin e da ultimo Grass. Ricostruendo nel corso di una conversazione con Birgit Dahlke il rapporto con la propria generazione, Hensel si appella a un differente «Lebensgefühl», e sottolinea di non aver mai condiviso il maledettismo comune a molti suoi coetanei, ironicamente stigmatizzato come una posa esistenziale, un lusso difficilmente accessibile a una ragazza madre sola, costretta a confrontarsi con

bollette e conti da pagare⁵. Una formazione poetica, la sua, che si compie dunque all'insegna di una duplice fedeltà ugualmente ripartita tra i grandi del passato e una quasi ordinaria quotidianità.

Tradizione e esistenza quotidiana segnano d'altronde anche le due coordinate lungo cui si orienta la lirica di Kerstin Hensel, il cui obiettivo riconosciuto è «costringere il mondo in parole»⁶, un proposito che – lo si dice esplicitamente – non si lascia pensare senza che al tempo stesso vi si avverta l'immanente minaccia di fallimento. Poesia come scommessa, allora, nella consapevolezza che «la vita appartiene a chi è nella condizione di raccontare per un'ora in modo avvincente di un fiammifero; chi non è in grado di farlo, è condannato alla rovina»⁷. «Io racconto ciò che vedo», aggiunge Hensel, ritenendo «un dato di fatto» che già il semplice scrivere su qualcosa comporti una forma di «resistenza al baluginio e al balbettio della vita di ogni giorno», dal momento che uno scrittore è necessariamente un individuo dotato di «uno sguardo lento», che scrive opponendosi a ogni «veloce visione d'insieme e a ogni superficialità»⁸. Il punto più delicato di questa costruzione riguarda chiaramente la rappresentabilità stessa dell'esistente, problematica sia dal punto di vista di un soggetto che dispone soltanto di una parola «bella e sciolta», non più in grado di trattenere alcunché, sia nell'ottica di una realtà ridotta a un bagliore provvisorio ed evanescente. La sfida estrema è per l'Io lirico tradurre il mondo in parole nonostante la consapevolezza che «was wir erleben ist Licht / Was wir schreiben Verlust»⁹.

Su questa traccia, l'opera di Kerstin Hensel si sviluppa, in termini holderliniani, tra bagliori (talvolta) epifanici e perdita, in un'incessante ricerca della giusta forma, di un adeguato modello di rappresentazione, ricerca che non è in ogni caso da ridurre all'ambito di una pura autoreferenzialità, poiché dire qualcosa, raccontarla in modo coinvolgente, è un gesto che va ben oltre il semplice livello della fattura dell'oggetto estetico, e costituisce l'unico modo – sebbene provvisorio – per entrare in possesso di un'esistenza altrimenti inattingibile, mancata la quale non restano che la resa e l'annientamento. Tutto può essere detto, e in ultima istanza 'salvato',

³ [Birgit Dahlke], *Gespräch mit Kerstin Hensel*, in «Deutsche Bücher», XXIII (1993) / 2, pp. 81-99.

⁴ Kerstin Hensel, *In der Gegenwart. Dankrede auf den Gerrit-Engelke-Preis der Stadt Hannover*, in «Die horen», XLV (2000) / 1, pp. 111-113 (qui p. 111).

⁵ *Der langsame Blick, der gute Text. Gespräch mit Kerstin Hensel*, in «Neue deutsche Literatur», XLVIII (2000) / 4, pp. 41-53 (qui p. 52).

⁶ Ivi, pp. 51-52.

⁷ «Quel che viviamo è luce, quel che scriviamo perdita» (*Poetik*, in Kerstin Hensel, *Gewitterfront* cit., p. 88).

³ «e poi / qualcosa / è successo» (*Schatten Riss*, in ead., *Stilleben mit Zukunft*, Halle-Leipzig 1988, p. 38).

⁴ Cfr. Theo Elm, *Einleitung*, in *Lyrik der neunziger Jahre*. Hrsg. von Theo Elm, Stuttgart 2000, pp. 15-35.

purché gli si dia una forma; proprio questa forma potrebbe essere quella via «che ancora rimane» a cui si fa riferimento in *Behauptung*, la prima lirica contenuta in *Stilleben mit Zukunft*, in cui si lasciano riconoscere vari elementi tipici della poetica di Hensel. C'è ancora innanzitutto un Io lirico che non solo nomina se stesso, ma agisce con lucidità programmatica, e poi un Tu, senz'altro vago e destinato di fatto a rimanere tale, sulla cui alterità e indipendenza non si possono tuttavia nutrire dubbi; non si tratta di una proiezione del soggetto che parla e percepisce, ma di un altro individuo, riconvocato nel «noi» del verso che segue. Nel dialogo con questo altro da sé viene formulata la scommessa: trovare una strada, una via d'uscita, presupponendo essenzialmente che una strada ancora ci sia, come del resto continua a esserci, sebbene rappreso, «der Himmel über uns». D'altro canto, per quanto in questi versi sembrerebbe restare aperta la possibilità di un epilogo positivo della vicenda che ci si accinge a evocare nello sviluppo della raccolta, non bisogna trascurare il carattere intenzionale e premeditato dell'affermazione. Si tratta in realtà di verificare la plausibilità di una simile dichiarazione di intenti, di accertare se effettivamente esista una possibilità di salvezza e cosa sia da salvare, e se siano ancora degni di fede quei chiarori che squarciano il cielo, testimoniando di una speranza «cagliata», ma ciò nonostante forse ancora recuperabile. Ridurre il mondo in parole è insomma la sola risposta che si può continuare a dare all'interrogativo hölderliniano «wozu Dichter in dürftiger Zeit» (autentico *Leitmotiv* lungo tutta la produzione di Kerstin Hensel), e rappresenta di conseguenza l'unico e ultimo atto salvifico che il poeta è in grado di svolgere, a partire dal sempre più azzardato auspicio che «was bleibet aber, stiften die Dichter», ammesso poi che qualcosa ancora rimanga.

Riconvertire in parola significa per questa poetessa in primo luogo trasfigurazione artistica del mondo, adattamento e letterarizzazione della realtà. Si comprende così come per Hensel non ci sia alcuna penuria di temi («la bontà del creatore, e io dovrei tacere?») ¹⁰, e come anche i pur molteplici cenni a crisi espressive, la constatazione che «i topi rosicchiano ogni parola» ¹¹, si prestino a loro volta a fornire materia poetica. Diversamente da Ingeborg Bachmann, spesso chiamata in causa, e per lo più allo scopo di rilevare la reciproca distanza, Kerstin Hensel non conosce lamento tragico; a prevalere in lei non è mai la disperazione su quel che non può essere detto, ma la ricerca di un modo per dirlo. Quel che ella coglie dell'esistenza, inoltre, non è il lato tragico, bensì il suo contrappunto comico, per quanto,

lessinghianamente (e a Lessing Kerstin Hensel si richiama apertamente), la distinzione tra i due aspetti non rimandi a una loro diversità effettiva, ma sia soprattutto una questione di prospettiva. Se dunque la definizione di *Erlebnisdichtung* si attaglia senza dubbio per più di un aspetto alla lirica di questa autrice, ciò vale però soltanto a patto di salvaguardare la pluralità della sua ispirazione, che non si esaurisce in alcun caso entro i limiti angusti del vissuto individuale, della registrazione delle cose minime, delle avventure intime di una coscienza più o meno debordante. Sebbene anche in Hensel si abbia a tratti l'impressione di un Io lirico che «sembra avanzare a tutto campo, inglobando ogni dettaglio, ogni evento marginale dell'esperienza», il risultato finale non è un «realismo minimale e frammentario» ¹², il reale non è semplicemente registrato o descritto, ma vagliato ¹³, filtrato, soprattutto rielaborato e al limite distorto con ironia nonché, a tratti, con amaro sarcasmo. L'esperienza da cui la poetessa trae la propria materia è ampia e globale, identificabile come quella di un soggetto che vive pienamente il suo tempo, consapevole della propria storia e ancor più delle proprie origini. In quest'ottica Kerstin Hensel accetta senz'altro di parlare di sé come di una scrittrice della DDR, ritenendo che gli anni trascorsi nella ex Repubblica Democratica costituiscano un'esperienza imprescindibile, un elemento fondante del proprio modo d'essere. La DDR come 'forma di vita spirituale', e meno o meno spesso come sistema politico, dunque, è il contesto da ricercare nelle sue poesie; il che, tiene a precisare la Hensel, non intende essere una dichiarazione di apoliticità, ma in prima istanza un modo per reimpiegare poeticamente la politica stessa, tenendo poi comunque presente che «la situazione politica è solo una parte del mosaico» ¹⁴. Qualche tassello utile alla ricostruzione di questo mosaico è offerto da *Zeit Geist*, una lirica contenuta in *Freistoss*, la penultima delle raccolte pubblicate:

Durch jeden Hohlraum schleicht Migräne
 Girlanden Angst vom Diktator bis zum Geliebten
 Klappern um meine Stirn.
 Ach furchtsam glücklich sein und an der Wand stehen
 Im Wissen, nichts passiert
 Als daß Bärte zu Boden wachsen und das Messer
 Stumpf an meinen Sätzen säbelt Angst
 Vom Diktator bis zum Geliebten. Ja

¹² Anna Chiarloni, *Introduzione*, in *Nuovi poeti tedeschi*. A cura di Anna Chiarloni, Torino 1994, pp. V-XXIV (qui p. IX).

¹³ Cfr. *Auf einen starken Wildwuchs dankende Natur* cit.

¹⁴ Beth Linklater – Birgit Dahlke, «Mir reicht mein Leben nicht aus, um all die Geschichten zu erzählen, die ich in mir habe». *Gespräch mit Kerstin Hensel*, in *Kerstin Hensel*. Ed. by Beth Linklater and Birgit Dahlke, Cardiff 2002, pp. 10-24 (qui p. 10).

¹⁰ *Auf einen starken Wildwuchs dankende Natur*, ivi, p. 55.

¹¹ Ivi.

Soll ich dem Zufall aufwarten der mich
Zurechtstutzt dafür¹⁵.

L'esperienza si concretizza qui nella fisicità del dolore, come se questo fosse l'unico dato reale da cui prendere le mosse. Le ghirlande di paura che «sbattono» contro la fronte del soggetto sono quelle dell'emierania, e sembrano rappresentare il solo tramite tra l'Io lirico e il mondo esterno; un canale di collegamento tutt'altro che labile, giacché queste ghirlande non sono angoscianti immagini prive di contenuto, ma vengono al contrario ricondotte a referenti esplicitamente nominati e individuati. Dittatore e amante costituiscono i limiti estremi del perimetro esperienziale del soggetto; ma in questo accostamento tra dimensione pubblica e privata non andrebbe comunque letto il tentativo di equiparare le due sfere e di giungere a un'omologazione dei piani, bensì una precisa indicazione di poetica. Lo scenario descritto è senz'altro quello di una coscienza ipertrofica che traduce in versi il proprio dolore, ma questo dolore non si arresta neanche un attimo sulla soglia dell'individuale, non ha nulla a che vedere con «dolori articolari privati»¹⁶. Il movimento è esattamente di senso contrario e il malessere non è un solipsistico ritirarsi dalla realtà circostante e tantomeno una sua negazione, ma apertura nei confronti della realtà stessa. L'augurio, o meglio il desiderio di essere «furchtsam glücklich», è destinato in partenza a rimanere inascoltato, poiché la minaccia che incombe sul soggetto poetante non è materia innocua e grezza da trasformare in parole, ma pericolo concreto, un pericolo di cui non ci si limita a prendere atto, ma che si tematizza, cataloga e definisce anche se solo per negazione: il coltello che forgia le frasi – si dice – non è di quelli che non tagliano, non è uno strumento inoffensivo.

«La paura è per l'arte del massimo interesse, la bomba atomica non lo è per niente», sostiene Kerstin Hensel citando Hacks¹⁷; il che non significa che la letteratura non debba confrontarsi con l'attualità, ma che deve farlo adoperando gli strumenti che le competono. Minaccia, distruzione e paura possono e devono essere temi per la letteratura, ma non «come referto dei

¹⁵ «Lungo ogni orlo striscia l'emierania / ghirlande di paura dal dittatore all'amante / sbattono sulla mia fronte. / Ah essere timidamente felici appoggiandosi alla parete / con la certezza che nulla può accadere / se non che le barbe crescano fino a terra e il coltello / senza lama tagli malamente alle mie frasi la paura / dal dittatore all'amante. Sì / dovrei offrirmi al caso che mi / acconcia per questo» (*Zeit Geist*, in Kerstin Hensel, *Freistoss*, Leipzig 1995, p. 31).

¹⁶ *Tanz in gefährdeter Welt (Imbraud Morgener lesen II)*, in cad., *Angestaut. Aus meinem Sudelbuch*, Halle 1993, p. 103.

¹⁷ Klaus Hammer, *Gespräch mit Kerstin Hensel*, in «Weimarer Beiträge», XXXVII (1991), pp. 93-110 (qui p. 98).

fatti all'ordine del giorno o come fucina di scandali»¹⁸. Compito del poeta è – viene detto altrove – non «nominare» un oggetto, ma «centrarlo», rendendolo conoscibile in profondità, grazie a un gioco dinamico e dialettico tra autore e fruitore che non può essere ridotto al semplice scambio di informazioni¹⁹. Obiettivo dell'artista è rappresentare in modo da suscitare attesa, da stimolare l'attenzione e i sensi dell'interlocutore, provocando ben più che soddisfacendo la sua curiosità. L'ermetismo di Hensel non trae origine dall'idea che non ci sia più nulla da capire poiché poesia e matematica – per usare un'espressione di Barbara Köhler – sono campi autonomi e separati, non è resa alla mancanza di senso del tutto, né mai mero virtuosismo linguistico o deragliamento dei sensi *tout court*. La sua poesia è sempre, anche quando parla della sua assenza, imperniata su un solido nucleo di senso, il quale certo non è svelato apertamente al lettore, bensì ventilato, alluso, lasciato intuire. L'idea che dietro ogni parola detta, dietro ogni scelta tematica o espressiva si nasconda un senso ultimo, è ciò che permette a Hensel di affiancare l'uno all'altro, nella lirica citata, il dittatore e l'amante; entrambi, infatti, sono immersi in uno specifico *Zeitgeist* e ne sono una testimonianza, chiara e palpabile nella paura che il soggetto prova nei loro confronti, accomunandoli pur nelle loro sostanziali e tutt'altro che trascurabili diversità. Un pensiero, questo, che l'autrice formula con l'incisività di una dichiarazione di poetica in un saggio del 1990: «La lingua letteraria è quella che parlando d'altro intende l'una e l'altra cosa. Non intende ogni cosa, come spesso si ritiene quando il codice non è immediatamente comprensibile. La possibilità di interpretare arbitrariamente un testo è sintomo della sua cattiva qualità»²⁰. Se oggetto della poesia è l'esperienza, il modo individuale di guardare e di percepire l'esistenza, e la voce che dice «io» è quella di un soggetto che è radicato senza riserve nel proprio tempo, anche se più spesso subendolo che agendovi attivamente, ogni traccia discorsiva e ogni scelta verbale possono allora diventare metafora di questo stesso tempo. In un'ottica del genere si potrebbe dire che per Kerstin Hensel un «discorso sugli alberi» non rappresenta più alcun crimine, e ciò non soltanto perché spesso i suoi alberi sono «Hirngewächse», ma soprattutto perché la poetessa scopre nel Brecht delle *Buckower Elegien* che in momenti di crisi anche gli alberi si snaturano, e che quando gli abeti diventano di rame, raccontarne non implica affatto lo «Schweigen über so viele Untaten», bensì la dolorosa denuncia dell'avvenuto misfatto²¹.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Cfr. *Gedächtnis-Schneise*, in Kerstin Hensel, *Angestaut* cit., pp. 89-90.

²⁰ *Bin ich das Schweig? Bin ich die Flamme?*, ivi, p. 76.

²¹ Cfr. l'interpretazione proposta da Hensel di tre liriche delle *Buckower Elegien* (ivi, pp. 79-81).

La registrazione delle cose minime e quel poctare sul nulla in cui spesso la critica ha voluto rinvenire la cifra comune della poesia della generazione dei cosiddetti «Hineingeborene»²² (elementi che pure indubbiamente si ritrovano nei versi di Kerstin Hensel) non esauriscono affatto l'immaginario di questa poetessa. La sua scrittura, anche quando si sofferma sul nulla, è ben lontana dal consegnarvi incondizionatamente; al contrario, prevale l'impressione di uno sforzo continuo teso a riempire ogni vuoto di senso con una vigorosa carica di significazione. Con Volker Braun, e parafrasando Brecht, Kerstin Hensel ripete che «es ist gekommen, das nicht Nennenswert»²³; la scoperta è qui proprio l'intuizione delle infinite potenzialità semantiche del nulla, di ciò che non sembrava degno di essere nominato. Si spiega forse in questo modo il paradosso per cui Kerstin Hensel è stata annoverata sia tra gli autori che scrivono sul nulla, sia tra quelli che ancora continuano a parlare delle «cose ultime»²⁴, a interrogarsi sul loro stato e sul loro significato. Il nucleo vitale della sua lirica è, a dispetto di qualsiasi catalogazione, la stretta contiguità tra il minimo e l'essenziale, tra gli alberi e la guerra fredda appunto, o tra il dittatore e l'amante.

La ricerca del «grande tema» è presente in Kerstin Hensel ancora e soprattutto in forma di parodia²⁵; prevalente è in lei semmai il problema dello «stile» (anche questo non di rado parodiato, ma talvolta inteso ancora, al pari del nietzscheano «grande stile», come dominio del caos), nella convinzione che l'arte continui ad avere come oggetto lo straordinario, ma che il compito del poeta sia in realtà scoprire lo straordinario nella dimensione esile e comune dell'ordinario attraverso l'applicazione di uno sguardo fecondo che continua a essere, o a cercare di essere, quello dei classici. «AUF und DURCH die Geschichte»²⁶, questo sguardo è il solo capace di rendere memorabile e degno di nota ogni avvenimento. Proprio all'insegna di tale capacità di riscoprire un senso dove parrebbe assente, di creare l'esperienza nel momento in cui ogni accesso alla picchezza dell'*Erlebnis* parrebbe negato, Kerstin Hensel si confronta con un tipico problema

generazionale come quello della sensazione di essere nati in ritardo, di aver mancato la storia. Accenni anche dolenti al riguardo sono tutt'altro che sporadici nella sua poesia, e tuttavia qui come altrove non è mai, o quasi mai, il rammarico per la sconfitta ad avere la meglio. Al contrario, la scrittrice trova il modo per rendere produttiva la disfatta, individuando tra gli effetti immediati e a guardar bene anche positivi di questa sindrome epigonale una particolare sensibilità a cogliere il contrasto. Di questa precoce familiarità con la contraddizione l'autrice riferisce in uno scritto del 1990²⁷, un racconto dei suoi esordi letterari condotto, dopo un attacco fiabesco («als es einmal eine DDR gab»), alla maniera del *Dichtung und Wahrheit* goethiano. Nella percezione della dissonanza, nel senso della distonia esistente tra l'uomo nuovo decantato dalla propaganda ufficiale del sistema-DDR e la miseria del pover'uomo reale, può essere senz'altro rinvenuto il punto archimedeo all'origine della 'scoperta' della poesia in Kerstin Hensel. Una distonia ridicola più che tragica, o meglio che l'autrice cerca di stigmatizzare attraverso il ridicolo, appunto, osservandola in un'ottica inusitata (per esempio quella di un millepiedi)²⁸, di traverso o dal basso, alla ricerca della giusta distanza prospettica per rappresentarla. L'esperienza del reale, da cui pure Hensel ricava di preferenza materiale e ispirazione lirica, non si traduce insomma nella semplice registrazione mimetica del quotidiano, bensì nella sua distorsione, *Erlebnis* e *Erfindung* a un tempo, quell'«invenzione vissuta» appunto che Hensel definisce come un modo per «passare da un mondo all'altro senza dover superare i confini della scrivania»²⁹. Si vede bene, in questa prospettiva, come la poesia di Hensel si allontani da ogni forma di 'realismo minimale', non pervenendo mai, anche quando indulge a un descrittivismo finanche minuzioso, a una forma di rappresentazione naturalistica della realtà. Anche la più ordinaria delle situazioni descritta da Hensel conosce squarci improvvisi, aperture allo straordinario³⁰; anche il contesto più comune può da un momento all'altro rivelare il suo aspetto perturbante o fantastico³¹.

È una questione di distanza, spiega l'autrice, poiché solo nel momento in cui si è trovata la giusta disposizione comincia quel cammino che, con

²² Cfr. Karen Leeder, *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*, Oxford 1996, pp. 19-70.

²³ Si tratta del verso finale della lirica *O Chicago! O Widerspruch!*, in Volker Braun, *Texte in zeitlicher Folge*, Halle-Leipzig 1989-1993, vol. X, p. 41.

²⁴ Cfr. Frauke Meyer-Gosau, *Aus den Wahmwelten der Normalität. Über Brigitte Kronauer, Elfriede Jelinek und Kerstin Hensel*, in «Text + Kritik» 113 (1992): *Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur*, pp. 26-37.

²⁵ Si pensi agli affannosi tentativi dello scrittore in erba Egmont Köhler nel romanzo *Auditorium panoramico* (Leipzig 1991) di trovare un soggetto narrativo per l'opera che ha in mente di scrivere.

²⁶ «SU e ATTRAVERSO la storia» (*Bin ich das Schwert? Bin ich die Flamme?* cit., p. 76).

²⁷ *Ohne Angst und an allen Dummköpfen vorbei*, in Kerstin Hensel, *Angestaut* cit., pp. 54-61.

²⁸ Cfr. *Bewegte Zeit*, in ead., *Gewitterfront* cit., p. 73.

²⁹ *Ohne Angst und an allen Dummköpfen vorbei* cit., p. 56.

³⁰ Significativo in proposito il gioco di inquadrature in *Der Wasserwalzer*, uno dei racconti contenuti in *Hallimaseh* (Halle - Leipzig 1989), in cui i diversi personaggi prendono corpo come su un ideale palcoscenico man mano che diventano oggetto di un gioco di luci e di inquadrature, per ritornare poi a perdersi in un vuoto assoluto non appena l'occhio che li osserva volge altrove il proprio sguardo.

³¹ Si pensi per esempio ai surrealistici avvenimenti dei racconti di *Neunerlei* (Leipzig 1997).

lentezza ma senza interruzioni significative, conduce all'acquisizione di una propria poetica. Sulla base di questa ininterrotta ricerca prospettica possono essere appunto lette nel loro diagramma evolutivo le singole raccolte di Kerstin Hensel, differenti, più che per i contenuti, per il progressivo delinarsi di questa «giusta disposizione» nei confronti del mondo che si vuole «costringere in parole». Una disposizione in un certo senso genetica, frutto di quel modo particolare di guardare la realtà circostante che Hensel caratterizza come «lo sguardo tra il serio e il comico dei poeti sassoni [...]. Un'impronta al di là delle generazioni, da Lessing a Leising»³², non per questo non suscettibile di ulteriore affinamento e sviluppo. A modificarsi, o più precisamente a consolidarsi, nel corso dell'itinerario poetico dell'autrice è fondamentalmente il modo di riproporre l'esperienza, reale o fittizia che sia, rappresentandola come afferente alla sfera del 'personale', pur senza per questo mai sconfinare nel 'privato': «tutto quello che racconto è inventato. E tuttavia ho vissuto ogni singola situazione. Non voglio che la gente parli di me, ma del mondo»³³. È in questo senso che bisogna intendere la posizione della poetessa rispetto alla questione del potenziale conoscitivo inerente all'atto poetico; una conoscenza che non mira a offrire grandi sintesi o interpretazioni radicali della realtà, ma soprattutto a 'centrare' l'oggetto rappresentato, ad afferrare il fugace bagliore che è ormai l'unica dimensione immaginabile, costringendolo alla corporeità di una definizione, quasi incastrandolo nella materialità di un aggettivo o di una similitudine. Lo sforzo costante di materializzare l'evanescente è la cifra della tensione incessante che caratterizza la poesia di Hensel, una tensione che si riflette limpidamente nell'uso di un linguaggio di una fisicità assoluta, che coglie le sue metafore dalla sfera dei bisogni primari, come se solo in un massimo di pesantezza corporea potesse essere resa quella realtà che diversamente è luce e perdita. Soggettivizzare diventa l'unica possibilità di esperire, perché è solo sul piano fisico che è ancora possibile l'esperienza, il che peraltro non implica la rinuncia *a priori* a qualunque estensione del significato alla sfera collettiva. Chi dice «io» nella poesia di Kerstin Hensel è un soggetto tutt'altro che rassegnato all'angustia della propria individualità e anzi impaziente e quasi insofferente, avendo accolto la sfida di poter tornare a dire «noi». Pronome certo ormai pronunciabile solo con infinita melanconia e nella consapevolezza che è definitivamente passato «das große WIR der Dichter», eppure forse in parte ancora recuperabile, giacché, spiega Kerstin Hensel, «quando dico NOI, questo deve esprimere la posizione del soggetto

dentro e/o contro le costrizioni sociali, non contro il NOI. IO non è semplicemente l'ombelico con i propri mal di pancia, ma un modo consapevole di stare al mondo»³⁴. Il plurale rappresenta allora una condizione auspicabile a cui l'io deve ambire. In questo senso si può parlare di una sfida lanciata dal soggetto a se stesso, un tentativo di ricomprendere l'altro nel sé, per intenderlo ogni qual volta ci si nomina. Ma anche su questo proposito grava l'ipoteca del fallimento («das große Ich der Dichter ist zerflossen. Jetzt / sitzen sie gähnend in der eigenen Vorstellung»³⁵), poiché rimane costante il rischio di perdere il contatto con quegli altri che si vorrebbe recuperare nel «noi», di uscire dalle loro file, come recitano i versi di *Zu(sammen)kunft 1984*³⁶.

Nello scarto esistente tra l'esperienza individuale del poeta e la socializzazione di questa stessa esperienza si gioca la scommessa che segna la lirica di Kerstin Hensel; riuscire a svolgere l'ufficio che continua a competere al poeta – «esercitare resistenza» – e tuttavia esprimere un sentire comune, frutto di una coincidenza anche solo momentanea di punti di vista, è l'unica modalità ancora concessa all'arte per modificare il reale, determinando quella «trasformazione puntiforme»³⁷ che è la sola forma di cambiamento ormai pensabile. Nessun «crollo dello *status quo*»³⁸ dunque, ma più dimessamente un'impercettibile modificazione del respiro di chi legge, senza per questo cedere ad alcuna forma di minimalismo: «quando a qualcuno, durante la lettura di un testo, si arresta il respiro o il battito cardiaco aumenta per qualche secondo, si verifica in lui un cambiamento, qualcosa di straordinario. È diventato un altro»³⁹. Alla base di tale concezione il desiderio di mostrare il mondo nella brevità dell'attimo, di suscitare quel sorriso pensoso che di per sé è sufficiente a colpire l'interlocutore, a farlo innanzi a un aspetto trascurato o insospettato del reale. E se in *Bahnhof verstehen*, l'ultima raccolta di Kerstin Hensel, l'io poetico ci appare fermo di fronte a una bancarella dove «bietet einer die Liebe an / für kein Geld und keinen Betrug»⁴⁰ (una bancarella in cui si vende utopia, si potrebbe dire, mentre gli altri, incluso l'amante, vanno avanti, attratti da altro tipo di

³⁴ Ivi, p. 95.

³⁵ «il grande Io dei poeti è svanito. Adesso / siedono sbadigliando al loro stesso spettacolo» (*Gesang über die Worte*, in Kerstin Hensel, *Stilleben mit Zukunft* cit., p. 47).

³⁶ Ivi, p. 39.

³⁷ Klaus Hammer cit., p. 110.

³⁸ Ivi, p. 102.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ «uno offre l'amore / non per soldi né per truffa» (*Auf dem Trüdelmarkt*, in Kerstin Hensel, *Bahnhof verstehen. Gedichte 1995-2000*, München 2001, p. 24).

³² *Ohne Angst und an allen Dummköpfen vorbei* cit., p. 54. Richard Leising (1934-1997), membro della cosiddetta *sächsische Dichterschule*.

³³ Klaus Hammer cit., p. 100.

merce)⁴¹, ciò non significa che la scommessa sia stata persa e che ci si sia ritirati dalla sfida. Il volume annuncia sin dall'*incipit* un certo sfasamento ed esplicita la presa d'atto di uno scarto: «Unsereiner ein Mal / Muß sich brechen den Hals»⁴², recitano i versi di Karl Mickel posti in epigrafe, versi che immediatamente richiamano alla memoria del lettore quelli di *Behauptung*. L'evento che li costituiva una semplice ipotesi è adesso una certezza che si può solo constatare. Né è questo l'unico segno di un'avvenuta svolta. Anche l'animale simbolo di questa raccolta è ben diverso dai precedenti; non più l'ingorda giraffa, né la nobile gazzella e tanto meno il combattivo millepiedi, ma un leone, il protagonista di *Haustier*, la prima lirica di *Bahnhof verstehen*. L'immagine del leone in giardino, in piedi sulle due zampe come è raffigurato negli stendardi araldici, potrebbe suggerire l'idea di un animale impagliato, un orpello, un oggetto puramente decorativo, ma questa impressione viene rapidamente smentita: nonostante il rassicurante titolo della lirica, non si parla di una statuina da cortile; quella sulle due zampe non è una posa plastica, ma una posizione d'attacco.

Il tracciato suggerito in *Bahnhof verstehen* dalla lirica iniziale e dai versi in epigrafe pone il lettore dinanzi a una costruzione che ha nel contrasto la sua cifra dominante. I segnali raccolti parrebbero infatti divergere sensibilmente nel significato. L'eventualità estrema che Kerstin Hensel aveva evocato anni prima in *Behauptung* giunge ora a compimento, lasciando pensare a un'inesorabile sconfitta; e tuttavia con l'idea della resa è difficilmente conciliabile l'immagine del più combattivo dei felini, per giunta descritto nel pieno di una battuta di caccia. Il contrasto informa d'altronde l'intera raccolta, in cui si alternano ripetutamente il quotidiano e lo straordinario, il noto e l'ignoto. Scene idilliche di campagna, serate in casa d'amici da una parte, itinerari sospesi tra il virtuale e il reale dall'altra, avventure di un Io lirico solitario che visita una Berlino che è a un tempo città reale e immaginario paesaggio onirico. Una Berlino improvvisamente sconfinata, eppure vissuta ancora con angoscia e paura. Il claustrofobico mondo della DDR è svanito, ma l'atmosfera che pervade quest'ultima raccolta di Kerstin Hensel è tutt'altro che serena: «che lo si voglia ammettere o no: la letteratura di un certo livello, scritta oggi, non importa in quale paese, non asseconda i dettami dello stato. Non è né illustrazione degli auspici ufficiali, né inno utopico. È contro tutto ciò che si serve della menzogna»⁴³. E «contro» la scrittrice continua incessantemente a esserlo, guardando ai limiti della nuova Germania con lo stesso agguerrito e ironico disincanto con cui registrava quelli

della vecchia DDR. Anche in queste liriche, del resto, dove a tratti si ha l'impressione di una perdita definitiva di «sovranità» e di un prevalere assoluto della «registrazione passiva», l'istanza autoriale è in realtà presente e forte come forse mai in precedenza: il componimento finale, formato dai versi incipitari di tutte le poesie dell'ultima sezione, è un ottimo esempio di come una forma poetica rigorosamente concepita renda ancora possibile «costringere il mondo in parole», nella speranza – si potrebbe aggiungere – di riuscire a suscitare ancora un sorriso, «nicht tückisch, aber schwadenweis»⁴⁴.

Nota biobibliografica

Kerstin Hensel nasce a Karl-Marx-Stadt (oggi Chemnitz) nel 1961. Dal 1982 al 1985 studia al Literaturinstitut "Johannes R. Becher" di Lipsia. Segue un impiego presso il Kindertheater di Lipsia e, a partire dal 1988, un incarico di docente (storia delle forme metriche tedesche) alla scuola di recitazione di Berlino. Esordisce come poetessa con la raccolta *Stilleben mit Zukunft*, nel 1988. Dell'anno successivo sono i primi racconti (*Hallimasch*), mentre il romanzo *Auditorium panopticum* è del 1991. Pubblica poi ancora cinque raccolte di liriche: *Gewitterfront* (1991), *Ab tritt Fräulein Jungfer* (1991), *Angestaut. Aus meinem Sudelbuch* (1993, con una parte saggistica), *Freistoss* (1995) e *Bahnhof verstehen* (2001). Tra gli altri lavori in prosa si segnalano la novella *Ulriche und Kühleborn* (1991), *Tanz am Kanal* (un racconto lungo del 1994), *Neunerlei* (una collezione di racconti del 1997) e il romanzo *Gipshut*, del 1999.

⁴¹ Cfr. l'interpretazione di Steffen Jacobs, in «Die Welt», 19.1.2002.

⁴² «uno di noi una volta / si dovrà rompere il collo».

⁴³ Klaus Hammer cit., p. 104.

⁴⁴ «non acre, ma sfumato» (Kerstin Hensel, *Gewitterfront* cit., p. 53).

