

PER UN SOGGETTO LIRICO DIFFUSO Costellazioni, affinità e paesaggio in *nachts leuchten die schiffe* (2017) di Nico Bleutge

ROSA COPPOLA
LMU MÜNCHEN

Abstract – The paper aims to explore the idea of scattered subjectivity in Nico Bleutge’s poetry. Through the analysis of the collection *nachts leuchten die schiffe* (2017), this study will examine the compositional strategies and the sender configuration of Nico Bleutge’s lyrical writing, contextualizing them in the scene of contemporary german-speaking avant-garde. Referring to Merleau-Ponty’s idea of intercorporeality, as well as to Aby Warburg’s concept of constellation, the contribution intends to demonstrate how in *nachts leuchten die schiffe* the poet tries to overcome the concept of identity on a content and formal level.

Keywords: new lyric studies; German literature; subjectivity; Naturlyrik; Nico Bleutge.

*Io sono come mi vedo, un campo intersoggettivo,
non malgrado il mio corpo e la mia storia, ma perché io sono questo corpo e questa
situazione storica
per mezzo di essi.*

(M. Merleau-Ponty “Phénoménologie de la perception,” 1945,
trad. it. p. 515)

1. Una poetica di *chiari* contorni

Nel contesto eclettico dell’avanguardia contemporanea di lingua tedesca, la lirica di Nico Bleutge (München 1972) emerge come espressione di un sofisticato minimalismo atto a riportare la contemplazione del reale al centro della creazione poetica. Pur non rinunciando a un certo grado di virtuosismo linguistico, Bleutge sembra infatti animato dalla volontà di costruire scenari altamente compositi ed evocativi, piuttosto che dalla tensione decostruttivista che permea gran parte della scena lirica attuale, profilandosi così come esponente di rilievo nel contesto della “Neue Naturlyrik”. Zemanek (2016, p. 477) identifica in questa corrente un insieme multiforme di reazioni estetiche al processo di digitalizzazione sociale attualmente in corso, riscontrando come il confronto con il paesaggio naturale non si esaurisca in una mera ripresa di temi e motivi, bensì rappresenti un tentativo concreto di riacquisire

contezza della propria coscienza sensibile per sfuggire ai processi di smaterializzazione del quotidiano.¹

Nel caso di Bleutge, questa pulsione si traduce in una forma compositiva imperniata sul costante rivolgimento della prospettiva, secondo cui, a partire dalla registrazione di piccoli dettagli, si generano squarci percettivi, ovvero visioni di paesaggi senza contorno. Tuttavia, l'afflato metafisico si combina all'esercizio di un linguaggio fortemente concreto che conferisce alla sua lirica una qualità materica, in cui è ravvisabile il deciso rivolgimento del poeta alle arti figurative (cfr. Braun 2016, pp. 25-38). Il gioco immaginifico tra le pieghe della percezione risulta essere la caratteristica principale della poesia di Nico Bleutge, come peraltro è stato già notato da Michael Braun, che salutava l'uscita di *klare konturen* (2006), esordio lirico del poeta, in questi termini:

Wer sich mit Bleutges Texten näher beschäftigt, wird fasziniert sein vom unablässigen Erproben, Revidieren und Neu-Justieren mikroskopischer Feineinstellungen. [...] Von seinen filigranen Landschafts- und Naturbeobachtungen hat sich Bleutge mittlerweile vorgearbeitet zu artistischen Gemälde- und Skulpturgedichten [...]. (Braun 2006)²

Al centro dell'opera di Nico Bleutge si trovano quindi delle "Feineinstellungen", inquadrature volatili di paesaggi, da cui prende forma una soggettività ibrida, che fonde nell'atto contemplativo lo sguardo interiore a quello sull'esterno senza soluzione di continuità. Del resto, è il poeta stesso a collocare la propria postazione in un orizzonte aperto, eleggendo *das Gelände*, il terreno, a luogo fisico e metaforico da cui prende vita la propria attività artistica:

Das Gelände wurde nach und nach zu meinem eigentlichen Ort des Schreibens. Zu einem Ort, der sich immer mehr von den dinglichen Gegebenheiten löste. [...] Der Ort des Schreibens war eine Mischung aus dem Wahrgenommenen und den Geschehnissen in meinem Kopf, die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Zeitschichten und Wahrnehmungen, der

¹ Si noti come questa rilettura del termine *Naturlyrik* venga ripresa da Bleutge stesso nel corso di un dialogo con Christian Schärf presso il Literaturhaus di Stuttgart nel 2018. *Naturlyrik und Musik*, <https://www.swr.de/swr2/literatur/broadcastcontrib-swr-15638.html> (min. 08). (21.12.2021).

² 'Chiunque guardi più da vicino i testi di Bleutge sarà affascinato dall'incessante verificare, revisionare e ricalibrare di microscopiche inquadrature sottili. [...] Nel frattempo Bleutge si è fatto strada dalle sue osservazioni in filigrana del paesaggio e della natura per giungere a poesie-dipinto e poesie-scultura dal valore artistico'. Ove non altrimenti indicato le traduzioni sono mie. Cfr. Braun M. 2006, *klare konturen*, in "C.H. Beck Verlag", <https://www.chbeck.de/bleutge-klare-konturen/product/28542803> (17.01.2022).

Sprachpartikel, Ideen und Atmosphären – in all ihrer Brüchigkeit und mit all ihren Gegensätzen. (Bleutge 2020, p. 16)³

Tale oscillazione programmatica tra materia e astrazione si evince anzitutto dai titoli delle raccolte pubblicate sinora, che riflettono immediatamente l'ineffabilità della scrittura di Nico Bleutge. A partire da *klare konturen* (2006), dove l'ambiguità semantica dell'aggettivo *klar* evoca l'apparizione di una figura evanescente e nitida allo stesso tempo, si giunge a *fallstreifen* (2008), termine impiegato in meteorologia per designare le tracce lasciate dal movimento delle nuvole, approdando infine a *verdecktes gelände* (2013) che invece suggerisce l'idea di una patina sottile su territori ancora da scoprire. La ricerca di una lingua atta a generare illusioni ottiche permane nella raccolta *nachts leuchten die schiffe* (2017), in cui il lavoro sulla sfocatura assume la forma di un cortocircuito fra più coordinate spaziotemporali. L'evoluzione del poeta si compie dunque nel segno di una materialità duttile della parola, che esprime un soggetto lirico *diffuso*. La riflessione tanto formale quanto contenutistica sulla percezione rappresenta il nucleo di una poetica innovativa, grazie a cui Bleutge fuoriesce dalla dimensione metalinguistica che caratterizza la scrittura di celebri esponenti sulla scena lirica tedesca come Uljana Wolf o Ulf Stolterfoht (cfr. Schwitter 2020; Coppola 2023), proponendo un approccio inedito al tema dell'identità.

2. Costellazioni in movimento: *nachts leuchten die schiffe* (2017)

La raccolta è suddivisa in sette sezioni, maturate a partire da molteplici incontri intertestuali e in occasioni differenti. In apertura è collocata la silloge che dà il titolo alla raccolta, composta tra il 2013 e il 2014 durante il soggiorno dell'autore presso la Kulturakademie Tarabya di Istanbul.

Seguono poi quattro sezioni, *weißes knirschen*, *stimme tauschen*, *flugsand* e *mit lungenschlag und schwarzen flecken*, che risentono di interferenze autorevoli, tra cui vale la pena menzionare Volker Braun, Marcel Beyer, W. G. Sebald, Georg Trakl e Inger Christensen (cfr. Bleutge 2017, p. 79). Questa stringata mappatura dei modelli letterari del poeta lascia intuire la bidirezionalità del suo sguardo che spazia consapevolmente tra le due avanguardie storiche senza perdere di vista lo scenario in cui egli stesso si muove. Successivamente è collocata *grasen mit grisu*, sezione di otto

³ 'Il terreno è diventato mano a mano il mio vero luogo della scrittura. Un luogo che si allontana sempre più dalle circostanze fisiche. [...] Il luogo della scrittura era un misto del percepito e degli accadimenti nella mia testa, era la simultaneità dei diversi strati di tempo e di percezioni, di particelle linguistiche, di idee e atmosfere, in tutta la loro fragilità e con tutti i loro contrasti'.

componenti dedicati alla figura di *Grisu*, protagonista di una serie tv per bambini italiana degli anni '60, che Bleutge rilegge come archetipo della cultura popolare contemporanea nella composizione di nuovi testi per i *Lieder* di Friedrich Silcher.⁴ In chiusura si trovano tre liriche, riunite sotto il titolo emblematico di *gradierwerk*, in cui vengono presentati i risultati di un dialogo intertestuale intessuto con Catharina Regina von Greiffenberg e Thomas Kling.

2.1. Metamorfosi, affinità, elementi

Nonostante l'origine disomogenea delle singole sezioni, sono ravvisabili dei motivi ricorrenti, nonché dei procedimenti formali, che generano un'elevata coerenza testuale. Parte dei nuclei tematici di tutte le sezioni è contenuta nel componimento posto in apertura, che in tal senso funge da compendio dell'intera opera. La lirica è composta da due strofe, la prima di undici versi, la seconda da quattordici, che nell'insieme tracciano il movimento, tanto formale quanto contenutistico, perseguito dall'autore nella composizione della raccolta:

versenk dich in die bewegung des wassers
 mischte sich jenes licht mit dem licht, erzeugte ihre verbindung
 ein anderes licht, verwandtschaft von flucht und begreifen
 ein zwischending aus gas und flüssigkeit
 das die welt umpflügte. die wellen verstehen
 so wie ein tanker durch die helle wasserfläche gleitet
 zellhaut legt sich über zellhaut, erkundungsgeschwader für müde
 strahlen, und die ströme quellen, meilenbreite bänder
 wo alles sich aus masse in kraft verwandelt, glattes leuchten
 das zusammenspiel von zink und rost verdecken
 stumme kristalle, und die impulse vom landverkehr [...]. (Bleutge 2017, p. 7)

L'esortazione all'immersione nell'incipit "versenk dich" da un lato istituisce il legame con il mondo nautico già presente nel titolo, dall'altro, rivolgendosi implicitamente anche ai lettori, segna uno sconfinamento nella dimensione extradiegetica volto a dissuadere da una elaborazione puramente razionale della parola poetica, che qui si presenta come movimento acquatico: discontinua, oscillante. Tale prospettiva ondulatoria è impressa altrettanto istantaneamente nell'adozione di una versificazione paratattica, grazie a cui si intersecano catene associative che evocano orizzonti visivi in forme differenti.

⁴ Per approfondire la singolare causalità che ha portato un poeta tedesco contemporaneo a interfacciarsi con un personaggio dei cartoni animati italiani si rimanda all'intervista radiofonica del poeta con Frank Meyer del 12.08.2019: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/werkstattgesprach-mit-nico-bleutge-wie-ein-gedicht-entsteht-100.html> (28.12.2021).

Si noti ad esempio il lemma “bewegung des wassers” (movimento dell’acqua) al primo verso, riproposto poi in forma di “wellen” (onde) al quinto verso. Tale moto viene poi osservato nel suo esaurirsi al verso successivo, in cui si parla di “wasserfläche” (superficie acquatica), su cui naviga una petroliera.

Al centro della sezione, così come di tutta la raccolta, si trovano i concetti di affinità e metamorfosi, menzionati anche in questo caso all’interno della strofa di apertura. Per “verwandschaft” (affinità) si intende un processo triadico e sintetico che viene illustrato nei versi immediatamente precedenti alla comparsa del termine: “mischte sich jenes licht mit dem licht, erzeugte ihre verbindung/ ein anderes licht”. La portata dirompente della poetica di Bleutge non si concretizza certamente in questa accezione tradizionale del concetto di affinità, che rappresenta piuttosto un assunto, ovvero una cornice entro cui il poeta esercita modalità alternative di percezione. In tal senso, appare di notevole importanza il lemma “zwischening” (cosa di mezzo), che esprime efficacemente il nucleo della ricerca poetica compiuta da Nico Bleutge in questa raccolta. Si tratta infatti del tentativo di fissare con la parola i momenti in cui si compiono i cambiamenti di stato nel mondo circostante. È proprio attraverso questo esercizio radicale dello sguardo che le affinità tra i singoli elementi chiamati in causa si paleserebbero come epifanie. In altre parole, è la ricerca e la rappresentazione di fuggevoli “zwischeninge” a consentire la rivelazione delle affinità in cui siamo immersi.

Come testimoniano gli ultimi versi della strofa citata, questo movimento della vista si compone di strategie di decostruzione e ricodifica. In accordo con l’invito all’immersione posto in apertura, qui si assiste all’attivazione di un “erkundungsgeschwader für müde strahlen” (squadriglia di esplorazione per raggi stanchi), ovvero di un *sonar*, per frammenti di immagini. La perlustrazione degli abissi viene rappresentata seguendo una cronologia non lineare, in base a cui tutto nasce dall’improvviso fluire delle correnti e cioè dall’impatto finale delle onde sonore sulle profondità marine. L’effetto precede quindi la causa, vale a dire il rilascio degli ultrasuoni, “meilenbreite bänder”, fenomeno a sua volta determinato dal generale funzionamento dei dispositivi meccanici grazie a cui il calore si trasforma in energia: “wo alles sich aus masse in kraft verwandelt”. La paratassi consente una duplice lettura dei versi qui menzionati, giacché queste *Feineinstellungen* possono essere considerate sia come reciprocamente indipendenti, sia come partecipi alla stessa dinamica. A tal riguardo bisogna poi aggiungere che la trasfigurazione delle onde sonore in “bänder” (nastri) ritorna in un contesto affine a questo nell’ultima lirica del ciclo, quasi a suggerire la dimensione circolare di questa percezione contemplativa: “klingende bänder am rand der drift” (Bleutge 2017, p. 16).

Tale figurazione prismatica della percezione visiva è tenuta insieme dall'originale aspetto del mittente,⁵ contemporaneamente dentro e fuori lo scenario presentato grazie all'esercizio di una sintassi ambivalente. Questa struttura compositiva costituisce il perno dell'operazione lirica compiuta da Nico Bleutge nella raccolta e proprio per tale ragione sarà approfondita in questa sede.

Il tema della metamorfosi come strumento di conoscenza alternativa del mondo circostante ritorna negli ultimi versi della prima lirica, dove compaiono gli altri *topoi* entro cui oscilla lo sguardo del mittente, insieme a un prezioso riferimento di intertestualità:

meer schien land und land schien meer zu sein
 das wieder land war, rückstoß, zeit. die warme golfstromdrift
 sandte ihr wasser herüber, lief an der südspitze grönlands vorbei. (Bleutge
 2017, p. 7)

La compenetrazione reciproca di acqua e terra genera un paesaggio visivo unitario, eppure sempre in movimento, che corrobora l'idea di affinità accennata in precedenza poiché la nozione di tempo si manifesta a partire dal contraccolpo, "rückstoß", generato dal vortice di mutazioni. L'allusione alla Groenlandia rimanda al romanzo di Alfred Döblin *Berge, Meere und Giganten* (1924), esplicito modello per i risvolti poetici e poetologici di questo ciclo.

Il gioco prospettico di *nachts leuchten die schiffe* ruota quindi attorno a un lessico elementale, in cui il mare e la terraferma fungono da poli di osservazione in commutazione entro cui si inserisce puntualmente l'aria, ulteriore protagonista dell'opera. Il lemma *luft* presenta infatti ben trentatré occorrenze in tutta la raccolta, prendendo parte a uno dei *Leitmotiv* testuali del primo ciclo. Il costrutto "wege wie luft in den raum zeichnen" ricorre infatti in due componimenti differenti (Bleutge 2017, pp. 8, 13), proponendosi in una forma lievemente alterata nel mezzo "sand in die luft zeichnen" (Bleutge

⁵ Si fa qui riferimento alla terminologia proposta da Hillebrandt *et al.* (2016, pp. 1-22). Ripercorrendo le attuali posizioni del dibattito teorico, gli editori rilevano come il concetto di *lyrisches Ich*, io lirico, risulti alquanto problematico nel contesto della sperimentazione linguistica che caratterizza già la prima stagione delle avanguardie, giacché sia da un punto di vista diegetico, vale a dire nella finzione interna alla creazione poetica, sia da un punto di vista formale, la presenza di un soggetto definito va lentamente sgretolandosi in favore di una struttura segnica generata da e con la lingua. In tal senso propongono l'adozione del termine 'Adressat:innen', qui tradotto come mittente, per evitare equivoci nelle interpretazioni testuali. Stando alla loro interpretazione, per 'Adressat:innen' si intende dunque "keine ›Person‹ oder ›Instanz‹ und kein ›Subjekt‹ [...], sondern zunächst lediglich eine spezifische *Zeichenstruktur* des lyrischen Sprachzeichengebildes selbst – ein semiotischer, hier auf Konstellation, Sequenzialisierung und Verfahren von *Sprachzeichen* beruhender Sachverhalt." (Hillebrandt *et al.* 2016, p. 16).

2017, p. 10). La ricorsività di questo costruito sottolinea la natura transitoria dell'atto di tracciare segni. In tal senso si offre, in chiave poetologica, come immagine lirica ben rispondente alla lingua poetica di Bleutge, che, parafrasando i suoi stessi versi, sembra disegnare, piuttosto che scrivere, scenari in dissolvenza. Il suo linguaggio visivo prende infatti forma dagli affondi e dalle risalite, sempre lievi mai definitivi, in un paesaggio fisico e mentale a un tempo. Infine, anche il fuoco compare a più riprese nel dispiegarsi dell'opera. Ne è un esempio la sezione *grasen mit grisu*, interamente dedicata a un piccolo drago che vuole diventare un pompiere: "ich werde/ für immer das feuer ersticken/ das in mir brennt" (Bleutge 2017, p. 69).

2.2. Visioni alla deriva

Come è stato già osservato, il viaggio tra gli elementi naturali non si compie nel segno della linearità, consegnandosi al ricevente in forma di deriva, "drift", ulteriore nucleo tematico in cui il lessico nautico collima con il discorso fenomenologico. L'orizzonte ricercato dal mittente non possiede tuttavia tratti univocamente naturali, conformandosi anche come un paesaggio mentale fatto di ricordi. L'intricata tessitura di questi scenari ibridi si manifesta quindi in chiave frammentaria, forzando il ricevente stesso a muoversi in maniera alternata tra i singoli componimenti. Se nella seconda strofa della lirica inaugurale ci si imbatte nel verso "die erinnerungen drehen, dehnen sich langsam/ als wären sie luftfäden," (Bleutge 2017 p. 7), dove l'assonanza tra i verbi *drehen* (ruotare) e *sich dehnen* (dilatarsi) replica l'incalzare della dinamica descritta, la metafora dei fili ritorna nel nono componimento del ciclo in ben altra forma: "driften von fäden, von chlorit" (Bleutge 2017, p. 15). In questo modo si istituisce un legame intratestuale tra l'attività del ricordare e quella della deriva che culmina nello ione del cloro, un potente agente sbiancante e antiossidante (cfr. Neumüller 1979, p. 466). Si tratta di due proprietà che, se associate al ricordare, producono un cortocircuito semantico, poiché alludono contemporaneamente alla rimozione di ogni traccia e alla sua conservazione.

Il concetto di deriva sconfinava quindi dall'ambito puramente tematico, affermandosi nei fatti come direzione compositiva della raccolta: tanto la struttura delle sezioni, quanto quella delle poesie documenta il tentativo di cercare un orientamento all'interno di una totalità avvertita solo per frammenti.

Sulla base di quanto esposto, si può definire la modalità compositiva adottata da Nico Bleutge come *costellazione*, vale a dire come ordinamento discontinuo di unità in movimento che, osservate nell'insieme, assumono un alto valore simbolico. Tale principio ordinatore risulta particolarmente affine

a quello adottato da Aby Warburg nella compilazione del celebre Atlante *Mnemosyne* (1933).

Nell'introduzione all'Atlante, Warburg espone il suo tentativo di trascendere l'univocità culturale dell'immagine, ricercando per accostamenti e composizioni asistematiche le origini iconografiche del dialogo tra arte e memoria, ovvero delle modalità attraverso cui *la vita in movimento* si calcifica in specifiche forme del sentire (*Pathosformel*):

Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte. [...] In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägwerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher? Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen. (Warburg 2000, p. 3)⁶

Nell'illustrare il funzionamento delle analogie di un sentire, che nel gesto artistico si tramutano in analogie del rappresentare, Warburg delocalizza un termine specifico della biologia, definendo i sedimenti dell'esperienza come "engrammi", ovvero tracce neuronali della memoria (cfr. Semon 1911).⁷ Tale concetto assume notevole interesse, tanto nell'opera di Warburg quanto ai fini del presente studio, poiché riassume plasticamente la natura delle immagini selezionate e poi accostate all'interno di una costellazione. Questi engrammi sono infatti attimi prelevati dal vissuto in un preciso momento storico che prima si sedimentano materialmente nella memoria, poi, a partire dal richiamo di quella traccia fisica depositatasi nel cervello, vengono trasformati in segno dalla mano dell'artista. In definitiva, la stratificazione di engrammi dà vita a

⁶ "L'Atlante Mnemosyne, grazie al suo materiale di base costituito da immagini, intende illustrare questo processo che potrebbe essere definito come il tentativo di incorporare valori espressivi pre-coniati al fine di rappresentare la vita in movimento. [...] Proprio nell'ambito della esaltazione orgiastica collettiva è da rintracciare la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, per quanto è possibile esprimerla con gesti, con una tale intensità che questi engrammi della esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria, determinando in modo preciso il contorno creato dalla mano dell'artista nel momento in cui i sommi valori del linguaggio gestuale intendono emergere alla luce, prendere forma attraverso la sua mano." Trad. a cura di M. Ghelardi in "Engramma", http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991 (07.01.2022).

⁷ Il concetto di 'engramma' è tutt'ora in fase di discussione scientifica. Se agli inizi del XX sec. Semon sosteneva che queste tracce risiedessero in una specifica area del cervello umano, successive ricerche nell'ambito delle neuroscienze hanno dimostrato come le rappresentazioni di concetti e oggetti si situino in realtà simultaneamente in differenti regioni del cervello. Per approfondire si rimanda a Bauer, Just 2015.

un'immagine aggiuntiva risultante dal lavoro di accostamento svolto dal curatore dell'Atlante, generando così un ulteriore impulso alla sedimentazione. È proprio in tal senso che la pratica compositiva adottata da Nico Bleutge in *nachts leuchten die schiffe* sembra seguire fedelmente la lezione di Aby Warburg, giacché in entrambi i casi si assiste al tentativo di fissare la transitorietà del vissuto e, non da ultimo, della memoria stessa, attraverso la rappresentazione di strati percettivi in forma di costellazione. Traslando momentaneamente gli studi di Schuller sull'opera warburghiana all'interno dell'operato lirico del poeta, si può affermare che anche per Bleutge:

[Die Konstellation] öffnet sich nicht nur auf die Darstellung Erscheinens, sondern auch auf die Darstellung des Verschwindens der Bilder: In dem Maße, wie an die Stelle der Logik von *Wesen und Erscheinung* die von *Anwesenheit und Abwesenheit*, von *fort und da* als Logik des Symbolischen tritt, kommt mit dem Erscheinen der Bilder zugleich ein Erscheinen des Verschwindens zur Geltung, das der verschobenen Zeitlichkeit des Symptoms die Dynamik der Wiederkehr ermöglicht.⁸ (Schuller 2011, p. 599)

La visione delle affinità che caratterizzano il paesaggio affiora infatti per apparizioni e sparizioni, come ad esempio nella seconda strofa della terza lirica presente nel ciclo che dà il titolo alla raccolta, dove si legge:

jetzt mischen die kristalle den lauf der tanklinien neu
schleusen land an die decken der container. sauerstoff
setzt sich ab, wo die strahlen das eismeer erkunden
und die fische sich in fische auflösen, eine bewegung
die keinem traum folgt, erst sichtbar wird im verschwinden. (Bleutge 2017, p. 9)

In questa struttura, dove tutta l'azione delle particelle che costruiscono il paesaggio si dispiega nel suo stesso scomparire, emerge chiaramente l'idea lirica secondo cui la poesia, come intreccio consapevole di ritmi e sintassi, riconduce l'insieme di epifanie interiori ed esteriori a una sintesi formale. A fornire effettivo riscontro della centralità del concetto di costellazione è Bleutge stesso, che in un saggio del 2005 descrive il funzionamento di questa modalità della visione partendo dalla contemplazione assonnata di un paesaggio dal finestrino di un treno:

⁸ 'La costellazione si apre non solo alla rappresentazione dell'apparire delle immagini, ma anche alla rappresentazione del loro scomparire, nella misura in cui alla logica dell'*essenza* e dell'*apparizione* subentra quella della *presenza* e dell'*assenza*, del *lontano* e del *vicino* come logica del simbolico, l'apparizione delle immagini è accompagnata simultaneamente da un'apparizione della scomparsa che rende possibile la dinamica del ritorno alla temporalità spostata del sintomo'.

Die Fensterscheibe verwandelt sich in eine Versuchsfläche, in deren strenger Umgrenzung das Wahrgenommene plötzlich aus seinen Kontexten des Gebrauchs heraustritt und für sich steht. Und das hat zunächst einmal gar nichts mit Willkür zu tun, sondern verdankt sich nur der Beschränkung und dem genauen Blick auf das, was hinter (fast möchte ich sagen: auf) der Glasfläche erscheint. Mit dieser Art von Konzentration setzt auch das poetische Sehen ein, hier gibt es zwar keine Glasscheibe, dafür aber den konkreten Sichtausschnitt. [...]

Doch je länger das Sehen dauert, desto deutlicher treten andere Beziehungen hervor, Rhythmen, Querlinien, die auf das gedankliche Moment hindeuten. Diese Konstellationen zeigen sich von selbst, man zwingt den Wahrnehmungen keine neue Deutung auf, ergreift nicht Besitz von ihnen.⁹ (Bleutge 2020, p. 82)

Considerando i dodici anni trascorsi tra la formulazione di questa concezione lirica e la pubblicazione della raccolta *nachts leuchten die schiffe*, si può affermare che quest'ultima si offra come esercizio ultimo e, sin qui, maggiormente a fuoco di quella "konzentrierte Euphorie" (Bleutge 2020, p. 80) a cui il poeta aspirava già nel 2005. A tal riguardo bisogna sottolineare che questa concezione della poesia come "biologischer Blick" (Garrett 2019, p. 91) ridisegna già in sede teorica il concetto di soggettività, presentando la volontà di assumere un punto di vista abile a fondersi nel proprio oggetto di contemplazione, ovvero a sfuggire al possesso della sensazione.

3. Soggetti diffusi nel paesaggio

Rispetto alla particolare configurazione del mittente nella raccolta *nachts leuchten die schiffe*, si è già avuto modo di notare come Nico Bleutge svolga una complessa operazione di stravolgimento della prospettiva, procedendo per dinamiche di inversione che coinvolgono in controtelaio la nozione di identità. Tra tutte le sezioni che compongono l'opera, la prima rappresenta senza dubbio quella in cui questo discorso figura in primo piano. Per questa ragione, d'ora in avanti, si farà riferimento unicamente al ciclo che dà il titolo alla raccolta.

A tal proposito, un primo procedimento da menzionare consiste nel rovesciamento dei rapporti causa-effetto. Come osservato precedentemente

⁹ 'Il vetro del finestrino si trasforma in una superficie di prova, nei cui contorni il percepito fuoriesce improvvisamente dai suoi contesti d'uso e sta in piedi da solo. E questo non ha niente a che vedere con l'arbitrarietà, ma è solo dovuto alla restrizione e a quel preciso sguardo di ciò che appare dietro (vorrei quasi dire: su) la superficie del vetro. Anche il vedere poetico comincia con questo tipo di concentrazione: non c'è una lastra di vetro, ma c'è il ritaglio concreto della vista. [...] Ma più il vedere dura, più chiaramente emergono altre relazioni, ritmi, linee trasversali che indicano il momento mentale. Queste costellazioni si mostrano da sole, senza forzare le percezioni a una nuova interpretazione, senza appropriarsene'.

nel caso del *sonar*, queste strategie di ribaltamento percettivo danno vita a immagini poetiche originali e suggestive che, nel dispiegarsi del ciclo, si complicano sempre più, fino a diventare dei veri e propri enigmi. Se nella settima lirica ci si imbatte nel verso “farbstoffe, die nach pflanzen riechen” (Bleutge 2017, p. 13), in cui l’accento sull’origine naturale dei coloranti artificiali è del tutto evidente, nell’ultimo componimento questo gioco di inversioni appare configurato in maniera decisamente più radicale:

mücken bilden mit ihren feinen kapseln die luft
die sie trägt. [...]
steinlagen, aus denen sich wärme schlagen ließ
und licht. (Bleutge 2017, p. 16)

Nel primo caso, l’immagine delle zanzare rovescia la dialettica tra il vuoto e il pieno. Il mittente osserva qui una scena *al negativo*, giacché l’insieme degli insetti, presentati per sineddoche attraverso le loro ‘capsule sottili’, rende visibile ciò che l’occhio non percepisce: l’aria. Allo stesso modo, nel secondo esempio, il processo di riscaldamento di un luogo roccioso viene scomposto invertendo la cronologia: il calore, effetto dell’emissione di luce solare, ‘si lascia colpire’ dal luogo su cui si riversa la luce, rivelazione ultima di questa epifania invertita. Entrambe le immagini estrapolate dalla lirica, pur esprimendo una visione alternativa dei fenomeni naturali, sottolineano la tautologia intrinseca a questo rovesciamento prospettico, quasi a rimarcare la necessaria compenetrazione tra soggetto e oggetto della visione, eludendone così ogni gerarchia. Infatti, tanto la proposizione relativa “die sie trägt” quanto quella copulativa “und licht” capovolgono nuovamente l’assetto disegnato dai versi precedenti, generando una spirale di rivolgimenti atta a spostare ciclicamente il punto di osservazione.

L’ermeticità crescente della visualizzazione è da ascrivere alla drammaturgia della silloge, che vede nei primi componimenti un paesaggio composto per lo più da elementi naturali, in cui solo le navi, concreto rimando al porto di Istanbul osservato dal poeta durante la stesura del ciclo, irrompono nel paesaggio. All’interno di questo scenario affiorano gradualmente delle presenze antropomorfe in movimento che, dotandosi di artefatti tecnici, complicano e modificano il paesaggio. Così, per l’appunto, si chiude il ciclo:

drang für drang durch die wirbel gehen
ihre klein gezeichneten bündel und strahlen
steinlagen, aus denen sich wärme schlagen ließ
und licht. die körper denken an siedlung
handlinien, knochen, fast atmen zwischen ihnen
land sein, in jeder schnellen bewegung
küstennah bleiben, wasser an deck, die energien

führen in die meereskühle ein, von nichts gebunden
 unter ständigem sand. von kontinenten sprechen
 wer von gewicht. nichts hören, nichts funken, nicht
 fracht sein, im schwarm durch das inland der see. (Bleutge 2017, p. 16)

Il faticoso attraversamento di rotte marine e sentieri montuosi si mischia alla ricerca di un insediamento, che, nel sistema simbolico della raccolta, corrisponde alla stasi definitiva: “die körper denken an siedlung”. In questo verso, per la prima volta in tutto il ciclo, il lemma *körper* è associato a un’azione votata all’apparire, mentre in precedenza veniva menzionato unicamente in contesti di sparizione. Del resto, questi corpi, prima di giungere al pensiero della fissità, aleggiano in contesti onirici, come nel caso della quarta lirica, dove si legge “daß die spuren den spuren gleichen und die körper/ sich in nichts auflösen” (Bleutge 2017, p. 10). Qui la subordinata ottativa introdotta dalla preposizione *daß* sottolinea la natura ipotetica della coincidenza di forme, espressa dalla metafora delle tracce combacianti, da cui emergerebbe un nulla, “nichts”, come immagine metafisica della fine. Se in questo caso l’ambiguità programmatica della scrittura di Bleutge apre a ulteriori speculazioni interpretative, nel sesto componimento, invece, il rimando al tema della sparizione viene formulato più esplicitamente, pur restando in una cornice onirica: “abstoßen, fragen, langsam bewegt sich alles/ auf schlaf, als wollten körper verschwinden” (Bleutge 2017, p. 12).

Nonostante i verbi *abstoßen* (colpire) e *fragen* (domandare) evocino lo scenario del risveglio, il sintagma “auf schlafen” (sul sonno), variazione dei più comuni *im Schlafen* o *beim Schlafen* (nel sonno), posiziona plasticamente l’azione sul capo di un dormiente, dove, per l’appunto, i corpi ‘vorrebbero scomparire’. Di conseguenza il pensiero di insediamento, posto al termine del ciclo, designa implicitamente un nuovo stadio di vita.

Questo cambio di rotta apre a un vero e proprio *gran finale* in cui gli engrammi più disparati si mischiano vorticosamente, rappresentando la natura multiforme della soggettività diffusa ricercata dal poeta. I sostantivi “handlinien, knochen” attribuibili a un corpo antropomorfo, scompaiono al verso successivo, prendendo implicitamente parte al paesaggio totale designato dall’espressione “land sein”, ovvero ‘essere terra’. Successivamente, dopo la serie di costruzioni discorsive tipiche del mondo nautico come “küstennah bleiben, wasser an deck”, si giunge a una serie di infiniti, atti a costruire uno scenario in tilt che prelude al discioglimento finale: “im schwarm durch das inland der see”. L’entità derivante dalle metamorfosi e dalle agnizioni di tutto il ciclo è un insieme animale (letteralmente “schwarm”, ovvero ‘branco, sciame o banco’) nuovamente in movimento verso l’*entroterra* del mare. Nella ripetuta compenetrazione di terra e mare emerge l’affermazione definitiva del concetto di affinità a cui si faceva accenno in precedenza: è il movimento a creare il paesaggio, non la

riconoscibilità dei soggetti che lo abitano. Se la metamorfosi fungeva quindi da strumento per osservare rivelazioni inedite, in questa immagine conclusiva si consegna al ricevente come traguardo.

Un ulteriore elemento che contribuisce alla rarefazione del concetto di soggetto sul piano semantico è costituito dall'intersezione tra i regni biologici. Nelle liriche si legge infatti di mani, corpi, pesci e specie di piante in costante trasformazione. Tutto ciò testimonia l'affermazione di un singolare panismo, da intendersi come commistione consapevole di molteplici punti di vista. Tale prospettiva risulta raggiungibile unicamente attraverso l'esercizio di una visione alternativa, ovvero di una percezione espansa che trascende ogni antropocentrismo. Osservato nell'insieme, il ciclo *nachts leuchten die schiffe* sembra infatti ripercorrere i processi di formazione delle prime culture stanziali, innestando frammenti del paesaggio contemporaneo non solo in possibili figurazioni dei primi flussi migratori ma anche in frammenti di sogni e ricordi. In questo assetto del ciclo come riscrittura simbolica dello sviluppo culturale occidentale traspare peraltro la ricezione del romanzo distopico di Alfred Döblin *Berge, Meere und Giganten*.

3.1. Decentramento o diffusione: l'eredità di Döblin

In un vero e proprio *epos* della Modernità, Alfred Döblin espone il conflitto tra natura e tecnica utilizzando i motivi del romanzo fantascientifico in chiave del tutto originale per il suo tempo. Come osserva infatti Carl Gelderloos, questo *Zukunftsroman* supera la condizione esistenziale di eccentricità indagata da Lethen nel celebre studio *Verhaltenslehre der Kälte* (1994), risolvendo la polarità tra portato biologico e espansione culturale tramite la creazione di una soggettività decentrata:

It is precisely the act of writing, conceived as something that takes place within a dispersed network of corporeal and environmental media technology that constitutes a new model of decentered subjectivity. (Gelderloos 2015, p. 294)

Questo nuovo soggetto nasce in seguito alla distruzione ambientale generata da una sanguinosa guerra intercontinentale. L'orrore bellico non distoglie l'essere umano da ulteriori devastazioni, così, in risposta all'operazione ordinata dai leader europei e statunitensi di sciogliere artificialmente i ghiacciai in Groenlandia, subentra una nuova figura, simbolo del raggiungimento di una "Ur-identität mit der Natur" (Jobrowka 1993, p. 151), ovvero i Giganti:

Es kam ein Schmachten Wüten in die Dinge, daß sie sich bogen und streckten.
Langsam regten sich die Gesteine. Die Ebenen des Landes hoben sich, überall

wuchsen die Lager aus, drängten hoch, schoben sich übereinander. Rascher waren die Moose Algen Farne Gräser Fische Schnecken Würmer Eidechsen, großen Säuger. Keine neuen Keime flogen über die See herüber. Die zermürbten Trümmer der Kreidezeit, Knochen Pflanzensplitter fanden wieder Leben. Dies wütende Licht backte zu Leibern zusammen, was es fand. Die Knochenwirbel, die zertrümmerten Skelette tranken in dem Lehm die Gletschernässe, zogen sich aneinander. Aus dem Lehm strömten ihnen Stoffe zu, die sie zu ihren Leibern machten, die sie um sich legten; Erde, quellendes Wasser, Salze. Es wandelte sich in ihnen und an ihnen schon um zur Art ihrer Körper.

Um alle Reste und Trümmer ballte sich die Erde zu Lebendigem, quoll auf. So wild war der Drang zu Leibern zu finden, zueinander zu fließen und sich zu bewegen, daß überall auf den Inseln das bloßliegende Land in ganzen Strichen barst, sich hier zusammenrollte zu einer wimmelnden Masse, dort wie vom Regen getroffen aufwucherte unter baumartigen Gebilden. Es waren keine Wesen, wie sie die Erde früher getragen hatte. (Döblin 2006, p. 487)

Queste creature sono formate da un insieme indissolubile di entità organiche e inorganiche, presentandosi quindi come sintesi dell'universo moderno. Allo stesso tempo, nel corso del romanzo, alcuni di questi Giganti incorrono in metamorfosi, grazie a cui la loro vita continua in un'altra forma. La permeabilità dei Giganti come soggettività decentrata è impressa mimeticamente nella scrittura di Döblin, poiché il suo *Kinostil*, fatto di una sintassi minimale e ritmica, apre simultaneamente a più possibilità semantiche (cfr. Gelderloos 2015, p. 300).

Basta osservare rapidamente l'estratto citato per notare immediate vicinanze allo stile adottato da Bleutge in *nachts leuchten die schiffe*. Oltre alle affinità ritmico-sintattiche, fondate su una paratassi dall'eco prevalentemente trocaica, si riscontra anche una affinità lessicale data dalla predominanza degli elementi naturali e da verbi indicanti movimento o fusione, come ad esempio nell'enunciato "So wild war der Drang zu Leibern zu finden, zueinander zu fließen und sich zu bewegen, [...]". Una così profonda ricezione del romanzo di Döblin è da ascrivere, per l'appunto, alla ricerca di una soggettività differente con cui abitare il mondo e scriverne. Se per il romanziere berlinese però lo scopo è quello di confrontarsi con un'alienazione verso un mondo in arrivo, per Bleutge si tratta piuttosto di un consapevole scioglimento del concetto di 'io'. Si legge infatti nel saggio *Aus der Glasfläche* (2005):

Ich hatte bis dahin immer nach einem Bild gesucht für das, was mir während des Schreibens passiert, für jenen Zustand entgrenzter und doch hoch bewußter Wahrnehmung, in dem das flüchtige «Ich» vollends die Kontur verliert und der Wahrnehmende nur noch Sensorium ist. [...] Ein «Ich» im Sinne einer festen Instanz im Hintergrund oder als «das scheidende Wort», wie es Elias

Canetti genannt hat, gibt es gar nicht mehr, kein Subjekt ist hier erhaschbar, sondern nur ein Kollektor von sinnlichen Eindrücken.¹⁰ (Bleutge 2020, pp. 80-82)

La negazione di una soggettività univoca e connotata da un punto di vista identitario è quindi strettamente legata all'atto di collezionare impressioni in qualità di "Wahrnehmungsmembran" (Bleutge 2020, p. 79), come del resto è stato osservato a più riprese rispetto a *nachts leuchten die schiffe*. Bleutge si discosta così dal suo maestro approfondendo le possibilità intrinseche al genere lirico di sfuggire alla caratterizzazione di istanze monosemiche. Pertanto, in questo caso appare più opportuno parlare di una soggettività *diffusa* piuttosto che *decentrata*, giacché nel paesaggio del poeta non vi è alcun centro a cui fare riferimento per definirsi di conseguenza. La rarefazione del principio identitario in chiave di *diffusione* si compie infatti non solo sul piano semantico, ma anche e soprattutto sul piano formale.

3.2. Forme liriche di intercorporeità

Sin qui è stato osservato come Nico Bleutge abbia costruito una raccolta imperniata sulla personale rilettura del concetto di affinità, mostrando paesaggi e elementi in costante metamorfosi. Il raggiungimento di questo effetto cangiante non si deve unicamente al raffinato lavoro di ricerca su immagini che ibridano più punti di osservazione, stravolgendo nei fatti l'idea di una prospettiva frontale della visione, ma anche all'esercizio di una lingua poetica altamente rarefatta. Questo gioco lirico si fonda principalmente sull'alternanza di due modi verbali che non richiedono un soggetto definito: l'infinito e l'imperativo.

L'elevata ricorrenza dell'infinito è da ascrivere anzitutto all'accento che questo modo, non prevedendo un soggetto, pone sull'azione che descrive. Di conseguenza la valenza dei movimenti e dei cambiamenti di stato viene posta decisamente in primo piano rispetto a quella degli attori in perenne trasformazione. Bisogna poi aggiungere che in alcuni contesti, gli infiniti vengono accostati a sostantivi plurali, al fine di creare delle illusioni *ottiche* per cui non si riesce a stabilire con certezza se si tratti davvero di un infinito o di un verbo coniugato alla terza persona plurale.

Ne è un esempio il verso "die strömungen sehen/ klingende bänder am rand der drift" (Bleutge 2017, p. 16). A un primo sguardo si tenderebbe a

¹⁰ 'Fino ad allora, avevo sempre cercato un'immagine per quello che mi succede mentre scrivo, per quello stato di percezione delimitata e tuttavia molto cosciente, quando l'io fugace perde completamente i suoi contorni e chi percepisce è solo una coscienza sensibile. [...] Un "io" come istanza fissa sullo sfondo o come "la parola separatrice" di Elias Canetti, non esiste più, nessun soggetto è raggiungibile qui, ma solo un collettore di impressioni dei sensi'.

identificare il soggetto nel sostantivo “die strömungen” e l’oggetto in “klingende bänder”. Tuttavia, da un punto di vista sintattico, le due immagini potrebbero coesistere anche indipendentemente. La mancanza di un articolo riferito al sostantivo *bänder* e l’elevata ricorrenza di costruzioni infinitive nello stesso componimento (cfr. “von meer aus sehen”; “durch die wirbel gehen”; “fast atmen zwischen ihnen” “land sein”) non consentono una lettura univoca del verso. Tale ipotesi è inoltre rafforzata dall’interruzione che separa nitidamente i due engrammi. Andando poi ancora più a fondo, l’ambivalenza semantica riguarda anche la prima proposizione, in cui la funzione sintattica del sostantivo “die strömungen” appare incerta per le medesime ragioni.

Se l’elevata presenza di verbi all’infinito vanifica anche sul piano sintattico la ricerca di una soggettività a cui ascrivere l’azione, l’imperativo inserisce un’alterità, un “tu” all’interno della raccolta, che spezza la rappresentazione del paesaggio ibrido con l’inserimento di un dialogismo nel testo. È stato già osservato come la raccolta si apra con l’invito “versenk dich”, atto a segnalare sin da subito la natura contemporaneamente intra- ed extradiegetica del mittente. Tuttavia, in conformità all’impianto della raccolta, secondo cui non vengono mai forniti gli elementi per una caratterizzazione univoca delle istanze poetiche evocate, appare evidente che nemmeno il destinatario degli imperativi possa essere identificato. Si tratta piuttosto di una strategia lirica secondo cui la metafisica del visibile e dell’invisibile, dell’esterno e dell’interno, viene ricondotta improvvisamente al qui-e-ora:

[...]. hol das land ein
 nimm eines der röhren, und wenn du an wörter wie schneeberg
 denkst oder schlema, ziehst du langsam den rauch ein
 und läßt die erinnerungen wachsen, (Bleutge 2017, p. 13)

In questo estratto dalla settima lirica del ciclo l’assetto dei modi verbali mostra una polarizzazione tra materialità e immaterialità delle azioni presentate. Mentre l’indicativo assume principalmente la valenza speculativa del verbo *denken* (pensare), gli imperativi esortano il mittente a un agire concreto e tattile: “hol das land ein/nimm eines der röhren”. È proprio la compenetrazione tra queste sfere a schiudere l’immagine con cui si conclude il componimento. Si tratta nuovamente di una visione fenomenologica intertemporale, secondo cui i ricordi, come piante, crescerebbero dal fumo inalato dal tubicino raccolto sul terreno, innescato a sua volta dal pensiero delle cittadine sassoni Schneeberg e Schlema.

Pertanto, mentre gli infiniti rafforzano formalmente l’idea di un punto di vista rarefatto e in movimento, gli imperativi affondano tale lirismo metafisico nella materialità del contingente, contribuendo alla creazione di

un'istanza poetica non univoca, sparsa in più luoghi e temporalità. Questa struttura, unita alla quasi totale assenza di pronomi personali e articoli, riflette sul piano formale il panismo della percezione visiva osservato in precedenza dal punto di vista semantico. In tal senso, nonostante la sua programmatica vaghezza, la raccolta *nachts leuchten die schiffe* si offre come opera profondamente strutturata e ponderata, atta a trasporre sul versante lirico la nozione di 'intercorporeità'. Merleau-Ponty designa in questo modo un rapporto chiastico tra corpo e mondo, secondo cui ogni polarizzazione tra interno e esterno, tra contenitore e contenuto, viene disciolta attraverso un rivolgimento allo "spossessamento" (1964, trad. it. p. 277), vale a dire alla riunificazione antigerarchica del corpo nel mondo in un'entità unica e multiforme a un tempo.

Se possiamo mostrare che la carne è una nozione ultima, che essa non è unione o composto di due sostanze, ma pensabile per se stessa, se c'è un rapporto a se stesso del visibile che mi attraversa e mi costituisce come vedente, questo circolo che io non faccio, che mi fa, questo avvolgimento del visibile sul visibile, può attraversare, animare altri corpi quanto il mio, e se io ho potuto comprendere come in me nasce quest'onda, come il visibile che è laggiù è simultaneamente il mio paesaggio, a maggior ragione posso comprendere che anche altrove esso si richiude su se stesso, e che ci sono altri paesaggi oltre che il mio. Se esso si è lasciato captare da uno dei suoi frammenti, il principio della captazione è acquisito, il campo è aperto per altri Narcisi, per una "intercorporeità". [...] E ciò significa che ogni visione monoculare, ogni tocco con una sola mano, pur avendo il suo visibile, il suo tattile, è legato a ogni altra visione, a ogni altro tocco, in modo da formare con essi l'esperienza di un unico corpo di fronte a un unico mondo, per una possibilità di reversione, di riconversione del suo linguaggio nel loro, di riporto e di rovesciamento, secondo la quale il piccolo mondo privato di ognuno non è giustapposto a quello di tutti gli altri, ma circondato da esso, prelevato da esso, e tutti insieme sono un Senziente in generale di fronte a un Sensibile in generale. Ora, questa generalità, che forma l'unità del mio corpo, perché non dovrebbe aprirlo agli altri corpi? Anche la stretta di mano è reversibile, io posso sentirmi toccato nella stessa misura e nello stesso tempo in cui mi sento toccante, e certo non c'è un grande animale di cui i nostri corpi siano gli organi, come le mani, gli occhi, lo sono per ciascuno di essi. (Merleau-Ponty 2003, pp. 156-158)

La scrittura di Bleutge sembra dare voce lirica a questa riformulazione ontologica della soggettività sotto tutti i punti di vista, sostituendo il principio di riconoscimento identitario con il concetto di affinità. Al posto di una cristallizzazione polarizzante il poeta opta infatti, sia formalmente che tematicamente, per la ricerca delle manifestazioni transitorie tramite cui emerge quell'"unico corpo in un unico mondo" che palesandosi scompare nell'orizzonte totale della visione.

Alla ricerca delle affinità che tengono insieme il momento presente, Nico Bleutge confeziona quindi costellazioni, tanto semantiche, quanto sintattiche, che espongono inversioni percettive di matrice visiva e linguistica. Pertanto, con *nachts leuchten die schiffe* il poeta sfida i confini dell'invisibile forzando la dimensione dell'indicibile: pur abbracciando l'idea della materialità della lingua, Bleutge fuoriesce infatti dalla decostruzione avanguardista e dalla conseguente dimensione autoreferenziale del testo letterario, tentando di ricostruire il legame tra *le parole e le cose* attraverso una scrittura affrancata dal principio dell'identità. In altre parole, il poeta rimette nuovamente in dialogo il mondo sensibile con realtà del linguaggio, sviluppando una poetica dell'intercorporeità che, sul piano testuale, si traduce in soggetti diffusi nel paesaggio.

Bionota: Rosa Coppola (Benevento 1992) germanista, traduttrice e curatrice. Attualmente svolge un Post-Doc sui rapporti tra lirica, filosofia e cibernetica nell'opera di Max Bense presso la Ludwig-Maximilians-Universität-München, finanziato dalla Alexander-von Humboldt-Stiftung. I suoi interessi di ricerca si concentrano nell'ambito della performatività e dell'intermedialità della scrittura, sia in prosa sia in versi, con particolare attenzione alla questione dell'artificialità. Al momento sta curando la prima traduzione italiana del romanzo *Forschungsbericht. Roman* (1981) di Hubert Fichte per la IISF Press.

Recapito autrice: rosa.coppola@germanistik.uni-muenchen.de

Ringraziamenti: Si ringrazia il Goethe Institut Neapel per la produzione del progetto *RadioPoesia. A Blackmarket of German Poetry*, durante il quale ho avuto modo di conoscere personalmente Nico Bleutge e di potermi confrontare per la prima volta con questa raccolta. Un doveroso ringraziamento va anche al collettivo di traduzione *wandering translators* con cui ho attraversato questi testi per la prima volta, giovando dello sguardo trasversale delle Dott.sse Daniela Allocca e Beatrice Occhini.

Bibliografia

- Bauer A.J. and Just M.A. 2015, *Monitoring the growth of the neural representations of new animal concepts*, in “Human Brain Mapping” 36 [8], pp. 3213-3226.
- Bleutge, N. 2017, *nachts leuchten die schiffe*, C.H. Beck, München.
- Bleutge, N. 2020, *Drei Fliegen*, C.H. Beck, München.
- Bleutge N. und Schärf C. 2018, *Naturlyrik und Musik*, Literaturhaus Stuttgart. <https://www.swr.de/swr2/literatur/broadcastcontrib-swr-15638.html> (18.01.2022).
- Braun M. (Hrsg.) 2016, *Die Zweite Schöpfung: Poesie und Bildende Kunst*, Wunderhorn, Heidelberg.
- Braun M. 2006, *klare konturen*, in “C.H. Beck Verlag”, <https://www.chbeck.de/bleutge-klare-konturen/product/28542803> (17.01.2022).
- Coppola R. 2023, „im zweifel lieber pfropf als keil“. *Zur poetischen Auflösung der wissenschaftlichen Praxis in Ulf Stolterfohts fachsprachen*, in Hess-Lüttich E.W.B., Rellstab D.H., Takeda A. (Hrsg.), *Sprache, Literatur und Wissen(schaft)*, Kongressakten IVG Palermo 2021, Bd. 4, Peter Lang Verlag, Berlin, pp. 371-380.
- Döblin A. 2006 [1924], *Berge, Meere und Giganten*, Deutsches Taschenbuch Verlag, München.
- Garrett E. 2019, *Biologische Wahrnehmungsräume – zur Vegetation in der Sprache der Gegenwartslyrik*, in “Germanica” 64, pp. 91-100.
- Gelderloos C. 2015, “Jetzt kommt das Leben”: *The Technological Body in Alfred Döblin’s “Berge, Meere und Giganten”*, in “The German Quarterly” 88 [3], pp. 291-316.
- Hillebrandt C., Klimek S., Müller R. und Zymner R. (Hrsg.) 2018, *Grundfragen der Lyrikologie I. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*, De Gruyter, Berlin/New York.
- Jobrowka J. 1993, *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Deutsches Universitätsverlag, Wiesbaden.
- Merleau-Ponty M. 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; trad. it. di Bonomi A. 2003, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- Merleau-Ponty M. 1964, *Le Visible et l’invisible, suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris; trad. it. di Bonomi A. 2003, *Il visibile e l’invisibile*, Bompiani, Milano.
- Meyer F. 2019, *Wie ein Gedicht entsteht. Werkstattgespräch mit Nico Bleutge*, Deutschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/werkstattgespraech-mit-nico-bleutge-wie-ein-gedicht-entsteht-100.html> (18.01.2022).
- Neumüller O. (Hrsg.) 1979, *Römpps Chemie-Lexikon*, Franckh’sche Verlagshandlung, Stuttgart.
- Schuller M. 2011, *Darstellung des Ungedachten. Zum konstellativen Verfahren in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas*, in “GERMAN ISSUE: Constellations / Konstellationen” 126 [3], pp. 581-589.
- Schwitter F. 2020, *Populationen – Zeit-Räume – Protokollieren. Ulf Stolterfoht – Oswald Egger – Monika Rinck. Über Varianten formaler Wiederholung in deutschsprachigen Gedichtbänden nach 2000*, Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- Semon R.W. 1911, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig.
- Warburg A. 2000, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin.
- Zemanek E. 2016, *Gegenwart (seit 1989)*, in Lamping D. (Hrsg.) *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, pp. 472-479.