

POESIA TEDESCA

a cura di Paolo Scotini

ULRIKE DRAESNER, *kugelblitz*, Luchterhand Literaturverlag, München 2005, pp. 94, € 8,00.



Se è possibile individuare un tratto comune nella produzione lirica di una generazione particolarmente produttiva come quella degli autori di lingua tedesca nati negli anni a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta, converrà identificarlo nell'intersezione di poesia e saggio, che è non solo praticata sul piano estrinseco delle consuetudini di scrittura (nel senso cioè che molti di loro alternano un genere all'altro in rapporto alle esigenze espressive del momento), bensì risponde a ragioni di poetica profonde e sostanziali. Ulrike Draesner, e con lei Durs Grünbein, Dirk von Petersdorff, Kerstin Hensel (per non fare che alcuni dei nomi possibili), è cioè da un lato autrice dalla elevatissima cifra stilistica di saggi su vari argomenti di teoria e critica della letteratura, nei quali l'attitudine analitica alla descrizione distaccata dell'oggetto è sempre ricondotta a un interesse ermeneutico eminentemente soggettivo, teso a rendere ben evidente il vincolo tra la scelta di quell'oggetto e le motivazioni individuali di chi scrive; dall'altro le sue poesie sono pervase da una conduzione ragionativa lucida e lineare, che trascende in ogni momento i moventi esclusivamente personali e aspira a costruire una tessitura interpretativa valida anche sul piano intersoggettivo. Questa disposizione dialettica e discorsiva si innesta su un'interrogazione radicale circa la necessità di ridefinire le condizioni di

esistenza del *medium* poetico a fronte delle trasformazioni di ordine appunto mediale intervenute nell'ambito dei rapporti di comunicazione interpersonale. Interrogazione che Draesner articola ponendo a oggetto specifico del linguaggio di poesia il quadro delle condizioni pragmatiche, e specificamente sensoriali, in cui questo stesso linguaggio si sviluppa. Il contesto vocale nel quale l'enunciazione lirica prende forma non è più investito di una funzione unicamente strumentale, ma viene associato al livello vero e proprio delle intenzioni argomentative [Draesner illustra questo passaggio servendosi di un'ardita paronomasia che fa coincidere la «Stimme» (voce) di una poesia con la sua «Stimmigkeit» (coerenza)], configurando nel complesso una 'poetica biologica' che presenta molti punti di contatto con le posizioni di Gottfried Benn. La poesia di Draesner parla incessantemente del corpo come forma elettiva dell'intero spettro delle esperienze individuali, ma insieme si fa essa stessa corpo, costituendosi – mediante il gioco delle libere associazioni foniche e visuali che il lettore è chiamato a compiere nell'atto della lettura – come organismo sovrabbondante e autoformativo, dotato di una inesauribile vitalità autonoma che ne ridefinisce incessantemente il profilo in modo analogo al ritmo di produzione e distruzione che sostanzia l'esistenza dei corpi.

kugelblitz è la terza raccolta di Draesner, dopo *gedächtnisschleifen*, del 1995, e *für die nacht geheuerte zellen*, del 2001 (ma questi dieci anni di attività hanno portato anche tre romanzi e due collezioni di racconti). I motivi legati alla sfera del paesaggio urbano e della tecnologia, dominanti negli altri segmenti della sua produzione, vengono riassorbiti in una prospettiva ancora più ampia, volta alla definizione di una sintassi generale delle relazioni affettive. Sintassi allusiva e discontinua, segnata dal ritmo contratto di notazioni staccate e tuttavia collegate dalla continuità immaginativa che si stabilisce anche tra campi eterogenei della percezione sensibile in forza della tensione ermeneutica che sorregge l'intelligenza poetica dell'autrice. La rete delle corrispondenze figurali tra la realtà e la vita interiore del soggetto è costantemente alimentata dalla capacità di propagazione attribuita alle singole immagini, le quali, mai trat-

tenute entro contorni definiti, si disseminano lungo l'intera estensione del testo, riproducendo – nella sequenza alternata di espansione e contrazione – l'andamento irregolare e analogico dell'immaginazione individuale. Così il volo di uno stormo di uccelli viene prima decifrato mimeticamente sullo sfondo del paesaggio invernale nel quale l'occhio lo ha visto stagliarsi nitidamente, poi dematerializzato tramite il riferimento alla situazione sentimentale di una coppia di amanti, poi ancora, con una svolta improvvisa, del tutto demetforizzato mediante la riduzione del suo potenziale evocativo alla linea geometrica delle lettere dell'alfabeto che la formazione ordinata degli uccelli parrebbe comporre (prima una 'v', poi una 'z', poi ancora una 'w'). Proprio l'essenzialità di questa riproduzione puramente segnica, peraltro, finisce per dissolvere ogni residuo di figuratività dell'immagine poetica, riabilitandola, ma in una forma potenziata, all'espressione del mondo affettivo del parlante: «er sei sagtest du ein / spätes alphabet das uns / gemeint» («era quello, dicevi, un / tardo alfabeto / che intendeva noi»).

L'accumulo delle denotazioni percettive non ha sempre l'effetto di schiarire il campo visivo del soggetto, liberandolo da tutte le frange accessorie, ma finisce anche – e si tratta di uno sviluppo anch'esso parallelo ad esiti analoghi nel panorama della poesia contemporanea di lingua tedesca, a cominciare da Barbara Köhler – per intensificare a tal punto la facoltà connotativa sottesa all'atto dell'espressione poetica da privare paradossalmente questo stesso atto di un oggetto concretamente individuabile. La torsione linguistica che accompagna questi momenti di eccezionale concentrazione immaginativa finisce per assumere a oggetto preferenziale del discorso lirico la mera presenza dei soggetti coinvolti nel circuito dell'enunciazione linguistica: «er ihrer sich wo doch / sie sich seinerseits wo er» («lui sì il suo lì dove pure / lei sì a sua volta dove lui»). La reificazione delle relazioni discorsive, sempre sul punto di ricadere nello stato di neutralità proprio del silenzio, conduce in realtà all'intendimento della natura sonora e vocale della parola poetica e sposta l'attenzione del lettore dalla verifica del contenuto all'apprezzamento indisturbato della forma.

Maurizio Pirro

DURS GRÜNBEIN, *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, Einaudi, Torino 2005, pp. 273, € 16,00.

In *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, pubblicato da Einaudi nella bella traduzione di Anna Maria Carpi, che del poeta nato a Dresda aveva già curato una scelta di poesie dal titolo *A metà partita*, Durs Grünbein si espone ad un vero e proprio azzardo poetico, dal momento che si propone di raccontare dall'interno la nascita del razionalismo moderno mettendone in luce, attraverso la figura di Cartesio, l'origine complessa ed ambigua. In un'intervista il poeta ha spiegato chiaramente la ragione della scelta di Cartesio, sottolineando come il colloquio col filosofo abbia significato una via di fuga dall'«asfittica situazione della poesia contemporanea», la possibilità di portare avanti il proprio «auto-isolamento poetico», inteso come condizione necessaria della sua poesia. Cartesio è infatti per Grünbein uno dei filosofi più fraintesi della modernità, a cominciare da Leibniz, che, inaugurando con ciò la tradizione idealistica tedesca, «congela» Cartesio in una posizione unilateralmente e aridamente razionalistica. Il poema punta invece proprio a cogliere l'elemento non razionale della nascita del razionalismo moderno, il momento poetico di questo atto di fondazione. Alla base della fascinazione per la figura di Cartesio sta il tentativo di mostrare la comune origine di pensiero moderno, scienza e poesia, un'unità che è alla base della poetica di Grünbein, così come, secondo la sua ottica, dei due massimi poeti a cui si ispira, Dante e Mandelstam: non a caso – ricorda Grünbein – Mandelstam ha definito Dante come il 'Cartesio della metafora'.

Il paesaggio innevato è in tal senso per Grünbein, oltre che un motivo dalla lunga e feconda tradizione, soprattutto nella cultura tedesca, lo sfondo metaforico ideale su cui proiettare le proprie costruzioni poetiche: «La neve è l'elemento che meglio corrisponde al doppio processo cartesiano della tabula rasa, da un lato, e della razionale cristallizzazione del pensiero moderno. La ragione cartesiana dev'essere stata stimolata dall'astrazione delle forme coperte dal manto di neve. Il mondo appare allora al filosofo come pura costruzione geometrica». La dimensione metaforica della neve, che spazia dal sogno all'astrazione, si presta perfettamente a riassumere in un'immagine la coincidenza tra origine del metodo scientifico e spazio della poesia. «Lo stesso Cartesio – aggiunge il poeta – non ha difficoltà ad

ammettere che il suo *Discorso* nasce da visioni e sogni. Due elementi che oggi abbiamo relegato alla psicoanalisi o alla religione, ma che per Cartesio sono all'origine del suo pensiero e decisivi nella sua vita.» Ma la scelta di Grünbein è andata al «Cartesio in Germania» anche perché l'inverno che segnò l'intuizione del principio alla base del pensiero moderno ha luogo nella Germania dilaniata dalla Guerra dei Trent'anni: «tutte le deformazioni del nostro carattere rimontano alla peste di quella guerra religiosa mai davvero debellata nell'anima tedesca ed europea. Il contrappunto di razionalismo cartesiano e guerra religiosa è l'aspetto più attuale del mio poema, nel senso preciso che il modello 'molecolare' della Guerra dei Trent'anni, dopo i due conflitti mondiali, è la forma-base dei conflitti religiosi che stiamo ormai vivendo, dai Balcani al terrorismo su scala globale.»

Se questo è lo sfondo filosofico e poetologico dell'opera, la sua novità e la sua felice riuscita risiedono ovviamente nel come Grünbein realizza questa idea. *Della neve* è infatti un vero e proprio poema classico dal respiro ampio e al tempo stesso unitario, che sorprende per diverse ragioni, la prima delle quali è di ordine strettamente formale. Si tratta infatti di un'opera molto rigorosa, divisa in 42 canti composti ciascuno da sette strofe che ricordano da vicino la «stanza» tardo-rinascimentale, una strofa con quattro coppie di versi variamente rimati e chiusa da due versi in rima baciata. Dalla scansione metrica, anche in virtù delle necessarie e benvenute eccezioni, scaturisce in realtà un vero e proprio racconto dalla musicalità estremamente fluida e scorrevole, spesso ironica e corrosivamente comica, sorretta com'è dalle eccezionali doti di versificatore di un poeta come Grünbein, che usa qui il metro giambico dell'alessandrino seicentesco, il verso preferito dal barocco tedesco proprio in virtù del suo respiro ampio e solenne, oltre che della sua estrema duttilità che, secondo Opitz, lo rende così simile alla «freye Rede», al discorso libero. Se questo è lo spirito che anima la ripresa di questo metro da parte di Grünbein, non sorprende che il poeta non rispetti sempre i sei accenti canonici e la cesura a metà verso. Si tratta in ogni caso di particolari formali tutt'altro che secondari, soprattutto in relazione al problema – felicemente e originalmente risolto nella sua traduzione da Anna Maria Carpi – della loro resa in italiano, per la quale la traduttrice sceglie un metro 'elastico' fondato, come precisato nella po-

stfazione, sulla giustapposizione di alcuni endecasillabi e di aggregazioni diverse di settenari e quinari.

Nel poema Grünbein ricostruisce due episodi centrali nella vita e nel pensiero di Cartesio: il periodo di intensa meditazione che lo condusse all'intuizione del principio fondamentale della filosofia moderna, il famoso «Cogito, ergo sum» al centro del *Discours de la méthode*, e la morte, avvenuta a Stoccolma trent'anni dopo in un altro freddissimo inverno, quello del 1649-50. Al primo episodio, che si svolge nel paesaggio innevato della campagna vicino Ulm alla fine del 1619, sono dedicati i primi 31 canti, mentre al gelido inverno trascorso nel palazzo della regina Cristina di Svezia sono dedicati i restanti 11.

Voce fondamentale del poema è, accanto al filosofo, quella del servo Gillot, che fa da contrappunto all'ipocondriaca propensione di Cartesio all'introspezione e alla solitudine, mettendo in moto quasi tutte le situazioni del poema, come, per fare un esempio che valga per tutti, nell'incipit, in cui sono mirabilmente condensati sia il tono che l'ambito metaforico del poema: «Monsieur, wacht auf. Es geht geschneit die ganze Nacht. / Soweit das Auge reicht auf einer weißen Fläche, / Schmückt sich das Land mit weißen Kegeln. Es sind Bäume, / Die mit der Winterhand der große Arrangeur / Veredelt hat. Man sagt, Ihr schätzt ihn, seinen Spieltrieb, / Der Türmen Hauben aufsetzt und die Dächer deckt / Mit kalten Daunen. Sein kristallenes Flanell, / Gewebt aus Flocken, polstert faltenlos die Fluren aus, / Bis alle Welt verzaubert ist und tief verschneit – / Ein Foliant mit weißen Seiten, die nur er beschreibt.» («Destatevi, Monsieur. Tutta notte che nevica. / Fin dove arriva l'occhio è bianca la pianura, / è tutta un cono bianco. Sono gli alberi / che il grande arrangiatore con invernale mano ha ingentilito. / Voi apprezzate, dicono, lui e il suo umore ludico / che incappuccia le torri, che gelidi piumini / adagia sopra i tetti. Flanella di cristallo, / una liscia imbottita sopra i campi, / finché la neve è alta e il mondo un incantesimo - / pagine di un infolio su cui *lui* solo scrive.»)

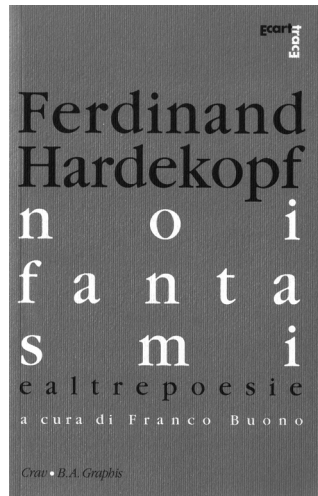
Un in-folio, questo, su cui dimostra di saper scrivere anche Grünbein che, nei 3000 versi del suo poema, dipana le sue variazioni sull'immagine-non immagine della neve in modo tanto virtuosistico quanto denso di suggestioni poetiche, filosofiche, scientifiche e culturali sempre capaci di accendere l'intelligenza poetica del lettore.

Gianluca Miglino

FERDINAND HARDEKOPF, **noi fantasmi e altre poesie**, a cura di Franco Buono, Crav – B. A. Graphis, Bari 2005, € 13,00.

«Ein Bündel Mond erreichte mein Gesicht / Um 3 Uhr nachts, ein Quantum Butterlicht, / Und mahnte (3 Uhr 2): Ein Spuk-Gedicht, / Nervös-geziert, ist Literatenpflicht!» («Un fascio di luna il mio volto ha toccato (alle 3 della notte, un lucente spicchio imburato, / ammonendo (le 3 e 2): 'Un nevrotico-s sofisticato / poemetto spettrale è il compito del letterato!'»): sono versi tratti da *Spleen* di Ferdinand Hardekopf, un nome relativamente poco conosciuto in Italia eppure uno dei più interessanti tra i protagonisti dei movimenti d'avanguardia primonovecenteschi in Germania. Curata e tradotta da Franco Buono, già autore dell'accurata monografia *Ferdinand Hardekopf. Il fantasma dell'avanguardia* (Bari, Dedalo 1996), è adesso accessibile anche al lettore italiano un'antologia delle poesie scritte da Hardekopf nell'arco di tempo tra il 1910 e il 1920. Il componimento che dà il titolo al volume, *Wir Gespenster* (Noi fantasmi) è esemplare della stagione più corrosiva del percorso poetico di Hardekopf. La «lieve canzone stravagante», come recita il sottotitolo, compariva infatti in apertura della raccolta *Lesestücke* (Branzi di lettura), del 1916, a sua volta introdotta da una programmatica Prefazione che riprendeva le dichiarazioni del coevo *Primo Proclama eternista*, l'ironico manifesto redatto da Hardekopf insieme all'amico scrittore Carl Einstein. Le poesie e le prose programmatiche di Hardekopf, in stretta connessione tra di loro in ragione dell'intreccio tra esperimento letterario e elaborazione teorica, sono in effetti tra i migliori risultati di quella che si potrebbe definire una 'avanguardia cimiteriale': un'operazione estetico-esistenziale scaturita dalla lucida consapevolezza, da parte di questi autori, di un 'non più e non ancora', della precisa volontà di tenere un piede nella fossa di una tradizione ormai defunta e l'altro nell'«oltretomba ultramoderno» (Buono).

A monte della poetica hardekopfiana, i cui numi tutelari sono Nietzsche e Baudelaire, sta il rifiuto di qualsivoglia storicismo e 'realismo' in nome di un istante estatico in cui si arresta, finalmente, il flusso di una mortifera temporalità lineare: «Die Zeit erblickt, es krankt der Raum. / Es gilbt das Schilf im toten See» («Lo spazio langue, il tempo sbiadisce. / Nell'acqua morta il canneto gialleggia.»), recita una poesia intitolata *Spät* (Tardi). Dal filosofo di *Gaia Scienza* e dal *Narr*; il



poeta-giullare zarathustriano, Hardekopf trae, oltre all'idea di un'affinità spirituale tra spiriti simili, l'impulso a una volontà di forma che nel manifesto eternista trova espressione nella parola d'ordine di *Spleen und Disziplin*. Se infatti i poeti sono gli aedi dello spleen, gli «scampati» del mondo di Dostoevskij, come si legge in *Noi fantasmi*, la poesia è, nietzscheanamente, *Artistik*, virtuosismo artistico con il quale opporre al nichilismo dei valori la nuova trascendenza del piacere creativo e riscattare in tal modo il morto passato e, con questo, il futuro. Pur nascendo da un medesimo *humus* culturale e condividendo la tematica di fondo – la nevrotica vita metropolitana – la 'disciplina' hardekopfiana è però ben lontana dal 'grande stile', dal gesto solenne e dal pathos espressionista coevo, proprio, poniamo, di uno Heym o di uno Stadler. La produzione poetica di Hardekopf si colloca decisamente sul côté ludico-ironico dell'avanguardia, vicino semmai a nomi come Walter Serner o Hugo Ball. Il suo raffinato gioco linguistico con i ricordi di una morta tradizione, peraltro, non intende scardinare la cornice formale, piuttosto svuotarla dall'interno – e a ragione la traduzione opta per il mantenimento di rime e ritmi, compito che Buono svolge con rigore e maestria. I versi hardekopfiani sono un tappeto ottocentesco intrecciato di sogni o meglio di incubi moderni dai colori acidi, traslucidi, pullulanti di figure grottesche e surreali, di visioni-allucinazioni dal mondo notturno della metropoli che rammentano le tele dei pittori della vita moderna. Interessante è però il fatto che a fare da referente visivo al poeta sia ora il modernissimo *medium* cinematografico, che mentre riflette il nichilismo assoluto della modernità è, al tempo stesso, spazio della pura apparen-

za, luogo della perfetta illusione ottica che filtra ogni resto di realtà consentendo puri «sogni stereometrici» a due dimensioni. In tal senso l'interesse per il cinema è la cifra di uno scatto in avanti, nel cuore della modernità, da parte dell'esteta decadente, che in uno dei testi più interessanti, *Morgen-Arbeit* (Lavoro mattutino) detta il nuovo imperativo: «Nur flüchtig sein hinfort geträumt, / die Leinwand mildem Spuk gesäumt, des Raumes Alp hinweggeräumt!» («D'ora in poi di sognare solo / in piano sia dato, sia lo schermo da un mite / spettro orlato, l'incubo dello spazio eliminato!»).

Il ciclo di pillole poetiche dedicate a una *Storia sintetica della letteratura* rappresenta all'interno della raccolta un'allegria sequenza epigrammatica che fa i conti con alcuni contemporanei e ritrova compagni di strada; tra questi Gottfried Benn, che Hardekopf inserisce tra «noi fantasmi»: «Dégoût, der fasziniert. O Spuk des Morgenrotes! / Geflecht. Gespinst. Gespenst. Gehirn des letzten / Bootes!» («Dégoût, che affascina. Oh, spettro dell'aurora! / Fatidico. Fanatico. Fantasmatico. Cervello / dell'ultima prora!»). E davvero i cromatismi e il virtuosismo funambolico dei versi di Hardekopf sono vicini al benniano «smalto sul nulla» e ne ricordano - ad esempio nei versi di *Regie* (Regia) - alcune scelte stilistiche e lessicali, tra cui l'uso degli anglicismi più *en vogue* o il dettato degli strilloni che vendono i giornali per strada.

Bruciate le speranze e le passioni nella breve giornata della rivoluzione tedesca, molte cose appaiono cambiate. Nei *Privatgedichte* (Poesie private), del 1921, al noi orgoglioso della spassionata e condivisa alterità dei poeti-fantasmisti del futuro viene a sostituirsi un Io ripiegato su di una magia affabulatoria ad uso personale. È la disillusione degli Xenien: «Was wir waren, / Dürfen wir nie erfahren. / Wie freundlich ist die Lehre: / Quiëta non movere.» («Di quel che fummo, / fare esperienza mai dovremmo. / com'è cortese la dottrina del sapere: / Quiëta non movere»).

Pacifista e antimilitarista della prima ora, nel 1922 Hardekopf abbandonerà definitivamente il proprio paese, per non farvi più ritorno. Collaboratore da Parigi alle più importanti riviste antifasciste, durante la fuga dalla Francia occupata perderà il manoscritto con la sua ultima fatica, esplicitamente intitolato alla decadenza della lingua tedesca. Restano però, come ricorda Buono nella prefazione, i lavori del «miracoloso traduttore», le versioni da Gide e da Verlaine; ma queste meritano un discorso a sé.

Monica Lumachi